

ΤΟ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ

Ιωσήφ Βιβιλάκης - Άθως Δανέλλης
Νίκη Δάφνη - Μαρία Μαγδαληνή Κακόνι
Κατερίνα Καρρά - Μαρίνα Καφαμπέλη
Γιώργος Κωτσίνης - Γιάννης Νταγιάκος
Ιωάννα Παπαγεωργίου - Βάλτερ Πούχνερ
Άννα Σταυρακοπούλου - Ελένη Τζαβολάκη
Νικόλας Τζιβελέκης - Σπύρος Τούλιος
Γιάννης Χατζής - Ανθή Χοτζάκογλου



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωσήφ Βιβιλάκης – Μάνος Δαμασκηνός



ΤΟ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Η ΟΜΑΔΑ «ΟΘΟΝΙΟΝ»

Οι βασικοί συντελεστές της ημερίδας είναι μέλη της επιστημονικής και καλλιτεχνικής ομάδας «Οθόνιον» που πιστεύει στην αξία των παραδοσιακών σκηνικών πρακτικών και στο πνευματικό όφελος που μπορούν να αποφέρουν στο ευρύ κοινό που απευθύνονται, αλλά και στην προσφορά σε ευάλωτες και ειδικές ομάδες πληθυσμού (κρατούμενοι, αναλφάβητοι, ασθενείς). Ένας από τους βασικούς στόχους της ομάδας είναι η γνωριμία με τον θαυμαστό κόσμο του θεάτρου σκιών μέσα από τη δημιουργία, ανασύσταση και αναστήλωση κειμένων και παραστάσεων. Η ιστορία της ομάδας ξεκίνησε πριν από μερικά χρόνια στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών με τη διδασκαλία ενός μαθήματος για το θέατρο σκιών το οποίο γινόταν από τον Ιωσήφ Βιβιλάκη σε συνεργασία με τον Καραγκιοζοπαίκτη Άθω Δανέλλη και παισιωνόταν από τον φοιτητή Νικόλα Τζιβελέκη ο οποίος σχεδίαζε τις φιγούρες των παραστάσεων. Το μάθημα σύντομα δραπέτευσε από τον κλειστό χώρο του αμφιθεάτρου και ανοίχτηκε σε δημόσιους χώρους της πόλης. Η ομάδα μας πλαίσιωσε με μεγάλη επιτυχία το 2017 την *παράσταση Ο γάμος του Καραχμέτη* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη (σκηνοθεσία Όλια Λαζαρίδου) με το δράματιον *Ο Καραγκιόζης νεκροθάπτης*, και έλαβε εξαιρετικές κριτικές. Η παράσταση της ομάδας *Φιλοθέη η αρχοντοπούλα των Αθηνών* (2019) επαινέθηκε ομόφωνα από τη θεατρική κριτική για την ανανέωση και τη νέα εποχή που έφερε στο θέατρο σκιών. Η τελευταία παράσταση της ομάδας είναι ο *Σπανός* που παίχτηκε το 2021 στην Ιερά Μονή Δαφνίου και απέσπασε εγκωμιαστικές κριτικές.

Η εκδήλωση με τον γενικό τίτλο «Το 1821 και το ηρωικό δράμα» είχε την αιγίδα και έλαβε επιχορήγηση από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού.

Επιστημονική επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβιλάκης

Σελιδοποίηση: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ι. ΣΟΥΚΗΣ

Χρυσανθέμων 102, 141 22 Νέο Ηράκλειο

Εικόνα εξωφύλλου: *Φιγούρα του Μακρυγιάννη του Νικόλα Τζιβελέκη.*

Πρώτη έκδοση: Δεκέμβριος 2022

Η έκδοση διατίθεται δωρεάν στο διαδίκτυο.

ISBN 978-618-86398-0-5

© 2022 ΟΘΟΝΙΟΝ, ΑΣΤΙΚΗ ΜΗ ΚΕΡΔΟΣΚΟΠΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

Αθήνα: Ηπείρου 28, Τ.Κ. 10433

<https://othonion.wordpress.com>

Email: ivivilakis@gmail.com

Το πατριωτικό δράμα του θεάτρου σκιών Προφορική τέχνη και τεκμηρίωση

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΗΜΕΡΙΔΑΣ

Πέμπτη 23 Δεκεμβρίου 2021

Μουσείο Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Ιωσήφ Βιβιλάκης – Μάνος Δαμασκηνός

Ιωσήφ Βιβιλάκης - Άθως Δανέλλης
Νίκη Δάφνη - Μαρία Μαγδαληνή Κακόνι
Κατερίνα Καρρά - Μαρίνα Καψαμπέλη
Γιώργος Κωτσίνης - Γιάννης Νταγιάκος
Ιωάννα Παπαγεωργίου - Βάλτερ Πούχνερ
Άννα Σταυρακοπούλου - Ελένη Τζαβολάκη
Νικόλας Τζιβελέκης - Σπύρος Τούλιος
Γιάννης Χατζής - Ανθή Χοτζάκογλου



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μέρος Α΄

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

Ιωσήφ Βιβιλάκης	
Εισαγωγική ομιλία	13
Νίκη Δάφνη	
Προσφώνηση της Επιμελήτριας του Τμήματος Εκθέσεων, Επικοινωνίας και Εκπαίδευσης του ΜΝΕΠ: <i>Η συλλογή του θεάτρου</i> <i>σκιών του Μουσείου Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού.....</i>	17
Βάλτερ Πούχνερ	
Εναρκτήρια κεντρική ομιλία του ομότιμου Καθηγητή Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, και Επίτιμου Καθηγητή ΕΚΠΑ: <i>Από τον Μακρυγιάννη και το πατριωτικό δράμα</i> <i>στην αναζήτηση της ελληνικότητας τον 20^ο αιώνα.....</i>	21

ΘΙΑΣΟΙ, ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ, ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Ελένη Τζαβολάκη, 1821: Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης <i>και η νεοελληνική δραματουργία.....</i>	31
Σπύρος Σ. Τούλιος, Πατριωτισμός και караγκιοζική αφήγηση: <i>η περίπτωση του Λάμπρου Τζαβέλλα</i>	49
Γιάννης Χατζής, Ανιχνεύοντας τον εθνισμό στο ηρωικό ρεπερτόριο του <i>ελληνικού θεάτρου σκιών</i>	67
Κατερίνα Καρρά, Λαϊκοί θίασοι και Καραγκιόζης στον Μεσοπόλεμο: <i>Από την Εσμέ την Τουρκοπούλα στον Αθανάσιο Διάκο</i>	85

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ, ΜΟΥΣΙΚΗ, ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

Νικόλας Τζιβελέκης, Η ενδυμασία των κλεφταρματολών <i>στον μπερντέ του Καραγκιόζη</i>	113
---	-----

Γιώργος Κωτσίνης, <i>Η μουσική και ο ηχητικός κόσμος στο ηρωικό δράμα του θεάτρου σκιών</i>	135
Άθως Δανέλλης, <i>Γυναίκες πρωταγωνίστριες στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών</i>	147
Μαρία-Μαγδαληνή Κακόνι, <i>Οι ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 με τα μάτια των παιδιών. Εικαστικές προσεγγίσεις με σημείο αναφοράς τις ηρωικές παραστάσεις του θεάτρου σκιών, έργα φιλελλήνων ζωγράφων και λογοτεχνικά κείμενα</i>	151

ΑΡΧΕΙΑ, ΤΕΚΜΗΡΙΑ, ΑΝΑΒΙΩΣΕΙΣ

Ιωάννα Παπαγεωργίου, <i>Τεκμήρια περιεχομένου των ηρωικών έργων του Καραγκιόζη (1896-2000) στο Ερευνητικό Πρόγραμμα Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Πατρών</i> ...	167
Μαρίνα Κασαμπέλη, <i>Η θέση των ηρωικών παραστάσεων τη δεκαετία του 1960. Συνεντεύξεις στο αρχείο Whitman- Rinvolucrì του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ</i>	183
Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, Γιάννης Νταγιάκος, <i>Τα οφέλη (;) των πατριωτικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών</i>	193
Άθως Δανέλλης, Ιωάννα Παπαγεωργίου, Γιάννης Χατζής, <i>Συμπεράσματα-Στρογγυλή Τράπεζα. «Έχει μέλλον το πατριωτικό δράμα;» (Συντονισμός: Βάλτερ Πούχνερ)</i>	205

Μέρος Β'

Η παράσταση <i>Μακρυγιάννης</i>	222
---------------------------------------	-----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Δύο κρίσεις για την παράσταση <i>Μακρυγιάννης</i>	229
---	-----

ΟΙ ΣΥΝΕΔΡΟΙ

Ιωσήφ Βιβιλάκης, πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Μάνος Δαμασκηνός, θεατρολόγος, υποψήφιος διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Άθως Δανέλλης, караγκιοζοπαίκτης.

Νίκη Δάφνη, επιμελήτρια του Τμήματος Εκθέσεων, Επικοινωνίας και Εκπαίδευσης του ΜΝΕΠ.

Μαρία-Μαγδαληνή Κακόνι, εικαστικός.

Κατερίνα Καρρά, μέλος ΕΕΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Μαρίνα Καψαμπέλη, υποψήφια διδάκτωρ Κοινωνιολογίας Παντείου Πανεπιστημίου.

Γιώργος Κωτσίνης, μουσικός-πολιτισμολόγος.

Γιάννης Νταγιάκος, караγκιοζοπαίκτης.

Ιωάννα Παπαγεωργίου, επίκουρη καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών.

Βάλτερ Πούχνερ, ομότιμος καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, και επίτιμος καθηγητής ΕΚΠΑ.

Άννα Σταυρακοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ.

Ελένη Τζαβολάκη, θεατρολόγος.

Νικόλας Τζιβελέκης, караγκιοζοπαίκτης, θεατρολόγος.

Σπύρος Τούλιος, υποψήφιος διδάκτωρ θεατρικών σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

Γιάννης Χατζής, караγκιοζοπαίκτης, μελετητής, ερευνητής.

Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, θεατρολόγος-υποψήφια διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.



Οι σύνεδροι της ημερίδας.

Μέρος Α'

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΟΜΙΛΙΑ

Η εκδήλωση που έχει τον γενικό τίτλο *Το 1821 και το ηρωικό δράμα* που παρουσιάζει η επιστημονική και καλλιτεχνική ομάδα «Οθόνιον» πραγματοποιείται στο Μουσείο του Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού, στο καλύτερο σημείο που θα μπορούσε να γίνει, αφού βρισκόμαστε σε έναν τόπο με μεγάλη ιστορία που πρόκειται να γίνει σύντομα ένα σημείο αναφοράς για τη ζωή της πόλης. Η δράση δομείται σε δύο μέρη: την επιστημονική ημερίδα με θέμα το πατριωτικό δράμα του θεάτρου σκιών με ομιλητές ειδικούς μελετητές και καραγκιοζοπαίκτες, καθώς και μια παράσταση με ένα ιστορικό έργο για τον Μακρυγιάννη που θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά στον μπερντέ. Βασικός σκοπός: η επανασύσταση ενός μεγάλου κεφαλαίου του νεοελληνικού θεάτρου που έχει στο επίκεντρο την ηρωική δραματοουργία και πιο συγκεκριμένα τα έργα που έχουν γραφτεί ειδικά για το θέατρο σκιών ή έχουν εμπνευστεί από το θέατρο σκιών αλλά και η συζήτηση γύρω από το μέλλον του πατριωτικού δράματος στον μπερντέ.

Η σχέση θεάτρου και ελληνικής επανάστασης έχει αφετηρία πριν το 1821 στην φάση της προετοιμασίας του αγώνα κατά των Οθωμανών. Ήδη από την εποχή του Διαφωτισμού διαμορφώνεται η αντίληψη ότι το θέατρο διδάσκει, πως είναι το σχολείο των ανθρώπων, αυτό που αναπληρώνει την έλλειψη σχολείων, όπως έλεγε ο Κωνσταντίνος Ασώπιος. Το θέατρο είναι το «δημόσιο σχολείο της ημερότητας και της φιλανθρωπίας», κατά Κωνσταντίνο Οικονόμο.

Στο θέατρο μπορούσαν να καλλιεργηθούν οι αξίες για την πατρίδα, η αγάπη για την ελευθερία, με το δράμα μπορούσαν να εμπνευστούν οι υπόδουλοι στον αγώνα κατά των Οθωμανών. Ο Γεώργιος Λασσάνης είναι αγωνιστής αλλά και ηθοποιός και δραματογράφος, ο οποίος δρα το 1821, φυλακίζεται στην Αυστρία μετά τη μάχη του Δραγατσανίου με τον Ιερό Λόχο και αποτελεί ένα παράδειγμα ένωσης θεάτρου και αγώνα για την ανεξαρτησία. Ξεκινώντας με τον δραματογράφο Θεόδωρο Αλκαίο που εστίασε στους ήρωες της επανάστασης με τα έργα *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη*, *Η άλωση των Ψαρών* και συνεχίζοντας με τον *Νικήρατο* (1826) της Ευανθίας Καΐρη που έχει θέμα

την έξοδο του Μεσολογγίου, δημιουργείται ένα νέο είδος δραματουργίας με ιστορικές υποθέσεις που ονομάζεται πατριωτική δραματουργία. Σε αυτό το πλαίσιο κατανοούνται οι ηρωικές παραστάσεις του θεάτρου σκιών που μαγνήτιζαν τα πλήθη και βασίστηκαν σε πρόσωπα και ιστορίες του απελευθερωτικού αγώνα του 1821.

Το θέατρο σκιών είναι το μοναδικό είδος θεάτρου που κατάγεται από την Ανατολή, είναι εγκαταστημένο στα Βαλκάνια ήδη τον 17ο αιώνα και στο τέλος του 19ου αιώνα σε διάφορα σημεία της Ελλάδας παίζονται παραστάσεις που επικεντρώνονται σε συγκεκριμένα επεισόδια της επανάστασης και είναι ιδιαίτερα σημαντικές για ιστορικούς λόγους επειδή μέσα από αυτή τη θεματική το θέατρο σκιών αποβάλλει τον οθωμανικό χαρακτήρα του, επομένως εξελληνίζεται προοδευτικά, ενώ προσεγγίζει την Ευρώπη αφού στο επίκεντρο είναι οι αγωνιστές, πρόσωπα που συνδέονται με τον φιλελληνισμό που ήθελε να τεκμηριώσει μια συνέχεια των Ελλήνων ηρώων του '21 με τους αρχαίους προγόνους. Με το πέρασμα του χρόνου διαμορφώθηκε ένα μεγάλο ρεπερτόριο έργων με ήρωες πραγματικούς ή φανταστικούς που προσέλκυε το ενδιαφέρον του κοινού. Ενδεικτικά αναφέρονται: *Ο καπετάν Μαυροδής, Ο Αθανάσιος Διάκος, Κατσαντώνης, Ο καπετάν Κίτσος ο λεβέντης, Ο στρατηγός Δράμαλης στα Δερβενάκια, Μάρκος Μπότσαρης, Παπαφλέσσας, Το χάνι της Γραβιάς, Το Σούλι και ο χορός του Ζαλόγγου, Ο απαγχονισμός του Πατριάρχου Γρηγορίου, Ρήγας Φεραίος, Ο Καραγκιόζης, ο Αλή Πασάς και η κυρά Φροσύνη, Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, ο γέρος του Μωριά.* Ο κατάλογος είναι μεγάλος και περιλαμβάνει πληθώρα θεμάτων και ηρώων.

Στο πλαίσιο αυτό οι στόχοι της ημερίδας είναι:

- η συμβολή στην επιστημονική έρευνα της πατριωτικής δραματουργίας,
- η επαφή του ευρύτερου κοινού με τον Μακρυγιάννη, τον πιο σημαντικό κατά Σεφέρη, πεζογράφο της νέας ελληνικής λογοτεχνίας,
- η ένταξη στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών του Μακρυγιάννη σαν ήρωα, αφού το έργο θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά,
- η προβολή με υποδειγματικό τρόπο ενός έργου θεάτρου σκιών με πρωταγωνιστή έναν ταπεινό αλλά γενναίο οπλαρχηγό και πνευματικό δάσκαλο του γένους που πάλευε για τη δικαιοσύνη, την ελευθερία και την ανθρωπιά,
- η ενίσχυση της διαχρονικής προσωπικής ευθύνης για τη συλλογική μνήμη και την πατρίδα.

Ο στρατηγός Μακρυγιάννης γεννήθηκε στο Αβορίτι Δωρίδος το 1797. Το πραγματικό όνομά του είναι Γιάννης Τριανταφυλλοδημήτρης και οι συναγω-

νιστές τον αποκαλούσαν Μακρυγιάννη, όπως έμεινε γνωστός μέχρι σήμερα. Μυήθηκε το 1820 στη Φιλική Εταιρεία και έλαβε μέρος σε μια σειρά από μάχες, όπου διακρίθηκε για τη γενναιότητα και το θάρρος του. Στο ελεύθερο κράτος ήρθε σε σύγκρουση με τον Καποδίστρια, υπήρξε καθοδηγητής του κινήματος της 3ης Σεπτεμβρίου που κατέληξε στη δημιουργία Συντάγματος, ενώ το 1852 καταδικάστηκε σε θάνατο, ποινή που δεν εκτελέστηκε. Πέθανε στην Αθήνα το 1864 από εξάντληση.

Στο πατριωτικό δράμα, που έχει ετοιμαστεί ειδικά για την εκδήλωση, παρακολουθούμε την πορεία του Μακρυγιάννη, τον ενθουσιασμό του αγωνιστή, τη φιλοπατρία, τη σχέση του με τους συντρόφους του, με βάση τα κείμενά του, την κατά Σεφέρη «συνείδηση ενός ολόκληρου λαού». Ένας αγράμματος ταπεινός βιοπαλαιστής που μεταμορφώνεται σε παράδειγμα θάρρους και πατριωτισμού είναι ο οδηγός για να στηθεί μια παράσταση από την ομάδα «Οθόνιον» όπου η ζωή του ήρωα διαβάζεται σκηνικά ως θέατρο πριν και μετά την Επανάσταση του 1821, και όπου «η ελληνική ιστορία είναι η ελληνική τραγωδία», όπως θα έλεγε ο Κωστής Μοσκόφ. Στην παράσταση περιλαμβάνεται πρωτότυπη μουσική και τραγούδια, που θα ερμηνευθούν ζωντανά.

Προτού δώσω τον λόγο στην επιμελήτρια του Μουσείου κυρία Νίκη Δάφνη, οφείλω να ευχαριστήσω όλους τους εξαιρετικούς ομιλητές που τίμησαν γενναιόδωρα με την παρουσία τους και τη συμβολή τους την ημερίδα μας. Από τη θέση αυτή και ως εκπρόσωπος της ομάδας «Οθόνιον» έχω καθήκον να ευχαριστήσω θερμά την Αγγελική Καριώτογλου, τον πατέρα Αλέξανδρο Καριώτογλου, τον Γιάννη Σταυριανό και την κοινότητα του Αγίου Νικολάου Ραγκαβά για την υποστήριξη της παράστασης «Μακρυγιάννης». Πολλές ευχαριστίες οφείλω στον ποιητή και εκδότη του λογοτεχνικού περιοδικού «Φρέαρ» Δημήτρη Αγγελή, καθώς και στον εκδότη του «Αρμού» Γιώργο Χατζηακώβου για τη στήριξη στην ομάδα μας σε όλη τη διάρκεια της πορείας της. Στην πρόεδρο του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Αναστασία Γεωργάκη και στον κοσμήτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ Αχιλλέα Χαλδαιάκη για τη βοήθεια. Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλονται στη Δέσποινα Μοσχονά-Κατσαρού για την ενθάρρυνση και την εμπύχωση, στη διευθύντρια του Μουσείου Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού Έλενα Μελίδη, την επιμελήτρια Νίκη Δάφνη και τη Δέσποινα Καρβέλη, αλλά και σε όλο το προσωπικό για τη φιλοξενία στο μοναδικό νέο μουσείο της πόλης. Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στο Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού για την υποστήριξη της δράσης.

Εύχομαι καλή επιτυχία.

Νίκη Δάφνη

Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΝΕΟΤΕΡΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Το Μουσείο Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού (ΜΝΕΠ) είναι κρατικό μουσείο στο οποίο συγκεντρώνονται έργα της νεότερης ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι πλούσιες συλλογές του, με αντιπροσωπευτικά δείγματα της νεοελληνικής λαϊκής τέχνης (αντικείμενα κεντητικής, υφαντικής, ενδυμασιών, μεταμφιέσεων, θεάτρου σκιών, αργυροχοΐας, μεταλλοτεχνίας, κεραμικής, ξυλογλυπτικής, λαϊκής ζωγραφικής και λιθογλυπτικής), αναδεικνύουν τα στοιχεία εκείνα που διαμόρφωσαν την πολιτισμική ταυτότητα του νεότερου ελληνισμού, την περίοδο από τον 18ο μέχρι και τον 20ό αιώνα.

Μεταξύ των συλλογών του Μουσείου, οι οποίες αριθμούν περίπου τα 25.000 αντικείμενα, σημαντική θέση κατέχει η συλλογή του θεάτρου σκιών, η οποία απαρτίζεται από 1000 περίπου αντικείμενα. Στη συλλογή περιλαμβάνονται φιγούρες, ρεκλάμες και σκηνικά, έργα διαφόρων Ελλήνων καραγκιοζοπαιχτών, όπως των: Παναγιώτη Μιχόπουλου, Βάγγου Κορφιάτη, Θανάση Σπυρόπουλου, Τάσου και Σπύρου Κούζαρου, Κώστα και Σπύρου Καραμπάλη, Βασίλαρου, Φώτη Ράμμου, Χρήστου Ψαριανού, Γιώργου Αλιμπέρτη, Γιάγκου Σαμαρά, Χαρίλαου Πετρόπουλου, Κώστα Μάνου, Μάνθου Αθηναίου, Δημητρίου Μόλλα, Πέτρου Δωριζα, Αβραάμ Αντωνάκου, Φρίξου Γαζεπίδη, Βασίλη Φιλντισάκου, Πάγγαλου, Χρήστου Χαρίδημου κ.ά. Πρόκειται για πλούσιο και ποικίλο υλικό που σκιαγραφεί το ελληνικό θέατρο σκιών από τις αρχές του 20ού αιώνα.

Πέραν όμως του ενδιαφέροντος που ανέκαθεν επέδειξε το Μουσείο για ένταξη του Καραγκιόζη στη συλλογή του, συστηματική και πολύπλευρη υπήρξε η προσπάθεια για ανάδειξη και προβολή αυτού του θεάματος στο πλατύ κοινό –ως αναπόσπαστο κομμάτι της άυλης πολιτιστικής μας κληρονομιάς– τόσο μέσω της μόνιμης έκθεσης στο Κεντρικό κτήριο του Μουσείου στο παρελθόν και τώρα στις νέες εκθεσιακές του ενότητες, όσο και διά μέσου της πραγματοποίησης παραστάσεων στους χώρους του και της εφαρμογής πλείστων εκπαιδευτικών προγραμμάτων με θέμα τον Καραγκιόζη, για παιδιά, ενήλικες, οικογένειες, σχολικές ομάδες, μετανάστες, άτομα με αναπηρίες κ.ά.

Η ανάδειξη του θεάτρου σκιών στην επανέκθεση του Μουσείου Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού

Από το 2011 υλοποιείται το έργο της διαμόρφωσης της νέας μόνιμης έκθεσης του Μουσείου Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού στην καρδιά της παλιάς και της σύγχρονης Αθήνας, στο Μοναστηράκι, στο οικοδομικό τετράγωνο που ορίζεται από τις οδούς Άρεως, Βρυσακίου, Κλάδου και Αδριανού, όπου κρύβεται μια ολόκληρη γειτονιά της παλιάς Αθήνας. 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.

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, με υπαίθριο θέατρο, πωλητήριο και εστιατόριο αφιερωμένο στην ελληνική διατροφή, θα είναι ένα σύγχρονο Μουσείο, όπου το ενδιαφέρον θα στρέφεται στον άνθρωπο, θα κυριαρχούν οι αρχές της βιωματικής προσέγγισης και της ψυχαγωγικής εκπαίδευσης και ο Νεότερος Ελληνικός Πολιτισμός θα προβάλλεται σφαιρικά μέσα από τα τεκμήρια της υλικής αλλά και της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Μία από τις εκθεσιακές ενότητες του Νέου Μουσείου, είναι αφιερωμένη στην ψυχαγωγία των Ελλήνων κατά τα νεότερα χρόνια. Καίρια θέση στη συγκεκριμένη ενότητα κατέχει το θέατρο σκιών, καθώς αποτελούσε δημοφιλή μορφή ψυχαγωγίας μέχρι και τα μέσα του 20ού αιώνα. Φυσικά εκθέματα από τη 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 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.

Σημειώνεται ακόμα ότι πέραν της εστιασμένης αναφοράς του θεάτρου σκιών στην Εκθετική ενότητα «Πώς διασκεδάζουν/ Πώς διασκεδάζετε;», ο Καραγκιόζης θα είναι παρών στο σύνολο της έκθεσης του Νέου Μουσείου και θα διατρέχει όλες σχεδόν τις ενότητες, όπως αυτές που πραγματεύονται την ανδρική εργασία, την κατοικία, την ενδυμασία, τη λατρεία. Το ποικίλο ρεπερτόριο και η πολυδιάστατη δημιουργία στο θέατρο σκιών, αλλά και η σύνδεσή του με την ιστορική, κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα επιτρέπουν την ένταξη και έκθεση διαφόρων αντικειμένων θεάτρου σκιών και σε άλλες θεματικές ενότητες, υποστηρίζοντας αβίαστα και με χιούμορ τους σκοπούς τους.

Πρέπει να αναφερθεί επίσης, ότι στην αίθουσα πολλαπλών χρήσεων του Νέου Μουσείου, αλλά και στο υπαίθριο θέατρο υπάρχει η δυνατότητα οργάνωσης διαφόρων εκδηλώσεων, όπως μουσικών και θεατρικών παραστάσεων, λαϊκών δρωμένων, και φυσικά παραστάσεων Καραγκιόζη, όπως πρόσφατα, τον περασμένο Ιούνιο και Ιούλιο που διοργανώθηκαν –στο πλαίσιο του εορτασμού των 200 χρόνων από την Επανάσταση του 1821– παραστάσεις με έργα ιστορικά του θεάτρου σκιών, τα οποία αντλούν τα θέματά τους από την ιστορία και τα κατορθώματα των ηρώων του Αγώνα. Έργα δύσκολα στην εκτέλεσή τους, τα οποία απαιτούν πολυπρόσωπο θίασο και έμπειρους καραγκιοζοπαίχτες που μπορούν να ανταποκριθούν στις ιδιαίτερες εκφραστικές και τεχνικές αξιώσεις τους. Η θεματολογία των έργων κάλυπτε τα προεπαναστατικά και επαναστατικά χρόνια, καθώς και την περίοδο που ακολουθούσε. Οι παραστάσεις που δόθηκαν ήταν *Ο ήρωας των Αγράφων Κατσαντώνης* με τον Άγγελο Αλιμπέρτη, *Ο Πατριάρχης Γρηγόριος ο Ε΄* με τον Θωμά Αγραφιώτη και *Ο Αθανάσιος Διάκος* με τον Κωνσταντίνο Κουτσουνπλή. Οι παραστάσεις συνοδεύονταν από ζωντανή μουσική και περιλάμβαναν σκηνές αποθέωσης, όπου οι καραγκιοζοπαίχτες ενσάρκωσαν τους ρόλους των προσώπων της ηρωικής παράστασης μπροστά από τη σκηνή, στοιχεία που συνδέονται με την ακμάζουσα περίοδο του θεάτρου σκιών και που δεν απαντώνται συχνά στη διεξαγωγή των παραστάσεων του σήμερα. Η ανταπόκριση του κοινού ήταν μεγάλη και ενθουσιώδης.

Κλείνοντας, θα ήθελα να προσθέσω ότι οι άνθρωποι του Μουσείου φροντίζοντας όλα αυτά τα χρόνια τα αντικείμενα του θεάτρου σκιών, ανασύροντάς τα από τα συρτάρια, μελετώντας και συντηρώντας με αληθινή έγνοια και προσοχή τις καλοδουλεμένες φιγούρες, τα όμορφα σκηνικά, τις πολύχρω-

μες ρεκλάμες και εκθέτοντάς τα στις νέες προθήκες, ανέπτυξαν μια ιδιαίτερη σχέση με αυτά, και αυτό ακριβώς θα επιδιωχθεί: να νιώσει την ίδια συγκίνηση και ο επισκέπτης αντικρίζοντάς τα στη νέα τους στέγη, στο νέο Μουσείο Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού.

Βάλτερ Πούχνερ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ
ΣΤΗΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

Σας ευχαριστώ που έχω την ευκαιρία να βρίσκομαι εδώ. Συγχαρητήρια, Ιωσήφ, για την όλη διοργάνωση. Η χαρά μου είναι διπλή, γιατί για πρώτη φορά βρίσκομαι εδώ στο νέο Λαογραφικό Μουσείο. Ως Αντιπρόεδρος της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας θυμάμαι το παλιό μουσείο στην Κυδαθηναίων που στο υπόγειο κάναμε τις γενικές συνελεύσεις. Και, τώρα, βλέπω πώς έχει αλλάξει όλη η σύλληψη του μουσείου, δεν είναι ένα κτήριο αλλά μια γειτονιά ολόκληρη. Εντάσσεται δηλαδή στον ιστορικό πυρήνα της ίδιας της πόλης. Λοιπόν φέτος είναι η επέτειος για το '21 και φυσικά μία από τις επετειακές εκδηλώσεις είναι κι αυτή για τον Καραγκιόζη, γιατί ο Καραγκιόζης διαθέτει ένα ξεχωριστό είδος παραστάσεων που είναι οι πατριωτικές παραστάσεις. Τώρα η μισή ώρα είναι ένας χρόνος πολύ περιορισμένος γι' αυτό θα προσπαθήσω να επιβάλω κάποια πειθαρχία σε αυτά που λέω και θα ξεκινήσω από διάφορες ψηφίδες του θέματος για να καταλήξω στην αποψινή παράσταση, δηλαδή Μακρυγιάννης, πατριωτικό δράμα και θέατρο σκιών.

Λοιπόν, θα μιλήσω για το θέατρο του αγώνα δηλαδή για το πατριωτικό δράμα. Το δεύτερο θέμα μου θα είναι το θέατρο σκιών, από όπου προέρχονται οι πατριωτικές παραστάσεις και τι λειτουργικότητα έχουν σήμερα. Το τρίτο, ο Μακρυγιάννης, είναι ένα ολόκληρο κεφάλαιο της πολιτισμικής ιστορίας του 20^{ου} αιώνα. Και το τέταρτο θα είναι το ιστορικό της σταδιακής αναγνώρισης του θεάτρου σκιών από τη γενιά του '30. Λοιπόν, αυτές τις τέσσερις ψηφίδες, θα προσπαθήσω στο τέλος να τις ενώσω κι ελπίζω να μην έχει περάσει ακόμα το μισάωρο που διαθέτω.

Το πρώτο: Το θέατρο στον αγώνα. Αυτό είναι ένα θέμα που έχει πάρα πολλές πτυχές, προσπάθησα να το κατηγοριοποιήσω κάπως σε ένα βιβλίο που έβγαλα *Το 1821 και το θέατρο* οπότε θα είμαι λίγο πιο φειδωλός, λεπτομέρειες δεν έχω τον χρόνο να αναπτύξω. Το πατριωτικό δράμα ξεκινά μέσα στην επανάσταση με τον *Νικήρατο* της Ευανθίας Καϊρή ή τον *Μάρκο Μπότσαρη* του Θόδωρου Αλκαίου όπου μαζί με αυτά τα δύο έργα και την *Άλωση των*

Ψαρών διαμορφώνεται ένας τύπος δράματος που είναι διαφορετικός από την ιστορική τραγωδία σε ιαμβικό μέτρο μια υσιπετή ποιητικότητα η οποία περισσότερο προβάλλει την ικανότητα να διαπραγματεύεται το θέμα αυτό παρά τα ίδια τα γεγονότα. Κοντολογίς είναι μια φάση μυθοποίησης του αγώνα. Το πατριωτικό δράμα της πρώτης γενιάς που έχει ζήσει ακόμα τις μάχες και την αμφίρροπη πορεία της επανάστασης ήταν ένας διαφορετικός τύπος δραματικού έργου δεν είναι η πεντάπρακτη ιστορική τραγωδία της καθαρεύουσας που περνάει ύστερα στους ποιητικούς διαγωνισμούς και γίνεται μια βιομηχανία ολόκληρη στο τέλος του αιώνα. Αλλά είναι δραματικά έργα που θα λέγαμε σήμερα είναι περισσότερο documentary theatre με την έννοια ότι είναι συγκεκριμένες και σωστές οι τοποθεσίες που έγιναν οι μάχες, οι ημερομηνίες, η όλη στρατιωτική κατάσταση κτλ, έργα που είναι συνήθως τρίπρακτα τα οποία έχουν ως πυρήνα συνήθως ένα συμβούλιο στο κέντρο των αγώνων και ειδήσεις που έρχονται απέξω και ανατρέπουν ολοένα προς το χειρότερο την κατάσταση αυτή. Έτσι είναι και η *Άλωση των Ψαρών*, ο *Μάρκος Μπότσαρης* κτλ. Και η μεγάλη διαφορά βέβαια είναι ότι γίνονται επί σκηνής μάχες, οι οποίες στην κλασικίζουσα τραγωδία απαγορεύονται. Εκεί έχουμε ένα cast των πρωταγωνιστών επί σκηνής που σκέφτονται, συλλογίζονται, προβληματίζονται και ειδήσεις που έρχονται απέξω και το δράμα έγκειται στο πώς αντιδρούν τα πρόσωπα αυτά σε αυτές τις ειδήσεις που έρχονται. Είμαστε ουσιαστικά στο εσωτερικό των ανθρώπων αυτών. Εδώ έχουμε δράση αληθινή και φυσικά στο τέλος το ολοκαύτωμα, με τα βεγγαλικά, πώς τινάζεται η πόλη στον αέρα κτλ. Ένα δραματικό έργο πιο κοντά στον ρεαλισμό των γεγονότων. Δηλαδή, αν θέλετε, είναι πρωτόκολλα στρατιωτικών επιχειρήσεων, βεβαίως, με κριτικά και στερεότυπα στοιχεία, όπως είναι ο προβληματισμός του ήρωα που βλέπει τον θάνατό του που έρχεται και συνήθως τον ξεπερνάει με γενναιότητα. Αργότερα στις τραγωδίες θα έχουμε και πρόσωπα που βρίσκουν τα αδύναμα σημεία αυτού του ήρωα που είναι η γυναίκα του, η κόρη του κτλ. Καμιά φορά κι ένας έρωτας στη μέση. Οι συνταγές της τραγωδίας που είναι του συρμού εκείνη την εποχή. Αυτές είναι οι πρώτες δύο μεγάλες διαφορές. Λοιπόν, όσο περισσότερο απομακρυνόμαστε από την επανάσταση αυτή η σεμνή, απλή δομή του πατριωτικού δράματος μετατρέπεται και μπαίνει μέσα στα καλούπια της κλασικίζουσας τραγωδίας, πεντάπρακτη, κτλ, βλέπε Παναγιώτης Σούτσος, που είναι η κορύφωση αυτής της ποιητικής εκμετάλλευσης του θέματος. Η επανάσταση γίνεται ένα λογοτεχνικό αντικείμενο επίδειξης της ποιητικής και δραματουργικής ικανότητας του κάθε συγγραφέα, δίχως ο ίδιος να έχει ζήσει στην επανάσταση. Και με τους πανεπι-

στημιακούς δραματικούς αγώνες εκεί ήταν υποχρεωτικό το πατριωτικό θέμα. Μπορούσες να υποβάλλεις ένα τέτοιο δράμα για το χιλιάδραχμο και την πρόσκαιρη φήμη και δόξα που μπορούσες να αποκτήσεις.

Στο πλαίσιο αυτό διακρίνουμε διάφορες φάσεις του πατριωτικού δράματος έως τη σημερινή αν θέλετε εποχή, έως τον 20^ο αιώνα δηλαδή. Στην πρώτη φάση, από την επανάσταση ως το 1860 περίπου, ανήκει ο πιο, ας πούμε, αντιπροσωπευτικός δραματογράφος, ο Ιωάννης Ζαμπέλιος με τις δώδεκα τραγωδίες του, στη δεύτερη φάση από το '60 έως το τέλος του αιώνα κυριαρχούν πλέον οι θεματικές και αισθητικές προδιαγραφές των δραματικών αγώνων του πανεπιστημίου. Πολλές φορές δεν σώζονται τα έργα, έχουμε την περιγραφή και την κρίση της επιτροπής και μπορούμε να τα ανασυγκροτήσουμε ως προς το περιεχόμενο. Ύστερα έχουμε την περίοδο μετά από το 1900 με το μακεδονικό ζήτημα, τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο έως τη Μικρασιατική καταστροφή, ακολουθεί ο μεσοπόλεμος και μετά το μεταπολεμικό θέατρο που εδώ όμως δεν μας ενδιαφέρει τόσο πολύ. Αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε στη μεγάλη διάρκεια, είναι μια φάση μυθοποίησης η οποία ως ένα βαθμό κρατάει έως σήμερα. Αλλά μέσα στον 20^ο αιώνα αρχίζουν δειλά-δειλά και βήματα απομυθοποίησης, δηλαδή αντίδρασης σε αυτήν τη στομφώδη υπερβολική εξιδανίκευση των γεγονότων του αγώνα. Ένα πρώτο δείγμα είναι το *Να ζει το Μεσολόγγι* του Βασίλη Ρώτα, όχι επειδή είναι αντίθετος ή κάτι τέτοιο, δεν έχει τίποτα το πολιτικό το έργο αυτό, αλλά βλέπει την τραγωδία του Μεσολογγίου από τα μάτια των παιδιών και μάλιστα το έργο το έχει στο παιδικό θέατρο. Και είναι για πρώτη φορά ένα άκρως νατουραλιστικό έργο. Πασιφιστικό αν θέλετε, γιατί δείχνεται η φοβερά σκληρή πλευρά του πολέμου με παιδιά. Είναι μια άποψη μια ερμηνεία της Εξόδου του Μεσολογγίου απο-ηρωοποιητική και ηρωοποιητική μαζί. Αλλά μέσα από τη ματιά των παιδιών. Και γίνονται φοβερά πράγματα ας πούμε, γιατί επειδή δεν έχουν τίποτα να φάνε μαγειρεύουν μισό σκύλο και τρώνε σούπα. Τα παιδιά δεν πρέπει να κλαίνε γιατί βρέχεται το μπαρούτι που βάζουν στα φυσίγγια, λέει τρομακτικές λεπτομέρειες. Η ειρωνεία είναι ότι ακριβώς αυτό το έργο που είναι από τα πιο πολυπαιγμένα κατά τον 20^ο αιώνα διατάχθηκε από τη στρατιωτική ηγεσία να το παίζουν στον στρατό. Ειρωνεία γιατί ουσιαστικά είναι ένα πασιφιστικό έργο αυτό. Υπάρχουν μετά άλλες φάσεις απο-μυθοποίησης όπως είναι *Το Μπουκάλι* του Βασίλη Ζιώγα και πάει λέγοντας.

Κλείνω αυτό το κεφάλαιο με το μέρος δεύτερο που είναι το θέατρο σκιών και η προέλευση της πατριωτικής παράστασης που δεν την ξέρουμε με βεβαιότητα. Η θεωρία του Μπίρη για τη λεγόμενη Ηπειρώτικη παράδοση είναι εύ-

λογη δηλαδή αλλά τελικά τεκμήρια κι αποδείξεις δεν έχουμε. Αυτό που έχουμε είναι ότι με την προσάρτηση της νότιας Ηπείρου το 1880 εμφανίζονται σε πόλεις της δυτικής Ελλάδας караγκιοζοπαίχτες που παίζουν αυτόν τον νέο τύπο, που ήταν άγνωστος στην Αθήνα που συνέχιζαν να παίζουν τον ανατολικό τύπο, το θέατρο των Ασιατών, όπως έλεγαν οι εφημερίδες τότε, που θα αλλάξει μόνο με τις μεταρρυθμίσεις του Μίμαρου στην Πάτρα. Γύρω από τη στροφή του αιώνα. Ωστόσο αν συγκρίνουμε ολόκληρα τα Βαλκάνια ως προς το θέατρο σκιών μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι στα Γιάννενα, όπως και σε όλες τις μεγαλύτερες πόλεις της Ελλάδας πρέπει ήδη από την Τουρκοκρατία να παίζονται παραστάσεις θεάτρου σκιών. Αυτά είναι η γενική εικόνα που έχουμε για τα Βαλκάνια δεν είναι όμως μουσουλμάνοι που παίζουν είναι Εβραίοι, γύφτοι, Έλληνες και Αρμένιοι. Αλλόπιστοι. Και συνεχίζουμε να κοιτάμε τη γενική εικόνα, και δεν είναι δεδομένη η γλώσσα. Η γλώσσα μπορεί να αλλάξει ανάλογα με το κοινό, έχουμε παραδείγματα χάριν τεκμήρια για το Βουκουρέστι για την αυλή των Φαναριωτών στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, ήδη, όπου η παράσταση είναι σε ένα μείγμα βλάχο-τούρκο-ελληνικά. Φαίνεται πως αυτοί οι θεατρίνοι, οι караγκιοζοπαίχτες ήταν σε θέση ανάλογα με τη σύσταση του κοινού ή το κοινό που είχαν να αλλάξουν και το ύφος και τη γλώσσα. Γιατί η πολυγλωσσία σε μεγάλα τμήματα των Βαλκανίων είναι ένα δεδομένο παραδοσιακό στοιχείο. Επίσης υπάρχουν ορισμένες προφορικές παραδόσεις (ο Καλονάρος τα έχει συγκεντρώσει αυτά) από τα Γιάννενα που ενισχύουν τη θεωρία της ύπαρξης μιας ξεχωριστής Ηπειρώτικης παράδοσης που να έχει υιοθετήσει και το θέμα του Αλή Πασά και τις πατριωτικές παραστάσεις και τι άλλο; την παράσταση *Ο Μεγα-Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι* που δανείζεται πλέον κι άλλα στοιχεία από τον λαϊκό πολιτισμό που είναι το φίδι αυτό γνωστό από το τραγούδι και το συναξάρι του Αγίου Γεωργίου. Δηλαδή έχουμε μια αφομοίωση του ασιατικού θεάματος πέρα από τον τυποποιημένο σκελετό της οθωμανικής παράστασης. Άρα σήμερα λέμε περίπου ότι δεν είχαν δίκιο κι ο Σπύρος Μελάς κι ο Σηφάκης που αμφισβήτησε τη θεωρία αυτή μάλλον είναι εύλογη εξήγηση της εμφάνισης του τύπου αυτού. Οι ήρωες που εμφανίζονται είναι φανταστικοί και πραγματικοί, το ενδιαφέρον δε είναι γιατί δεν υπάρχει ο Μακρυγιάννης εκεί ανάμεσα στους ήρωες του θεάτρου σκιών. Ίσως θα ακούσουμε σήμερα κάποιες σκέψεις πάνω στο θέμα αυτό. Πάω στο τρίτο.

Το τρίτο είναι τώρα τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, ένα ολόκληρο κεφάλαιο ιδίως του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα. Ξέρετε όλοι πώς ανακαλύφθηκε το χειρόγραφο από τον Γιάννη Βλαχογιάννη σε ένα τενεκέ στο υπόγειο, αυτές οι πεντακόσιες μισοσαπισμένες σελίδες με μία γραφή που δεν

έχει στίξη, δεν έχει φράσεις, είναι η ροή, ένα ποτάμι ενός προφορικού λόγου που έχει μια ιδιαίτερη γοητεία την οποία ανακαλύπτει η γενιά του '30. Ξέρει, έχει διαβάσει το γνωστό λόγο του Σεφέρη για τον Μακρυγιάννη, που τον βλέπει από λογοτεχνική άποψη, ότι εδώ έχουμε μια φλέβα λαϊκού προφορικού πολιτισμού την οποία μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε στο οπλοστάσιο του ποιητικού λόγου. Βεβαίως, επιμένει και στην ηρωική πατριωτική στάση του, μέσα στην Κατοχή κάνει ο Σεφέρης την ομιλία αυτή, κι εγώ έχω γράψει το 1975 μία από τις πρώτες μελέτες μου για τον Μακρυγιάννη αλλά από την άποψη τη λαογραφική, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, ότι εδώ μάς παρουσιάζεται ένα πανόραμα των αξιών, των σωστών συμπεριφορών του ανθρώπου. Είναι μια βίβλος αν θέλετε. Έκτοτε, έχουν βγει ιστορικοί που αμφισβητούν ορισμένα σημεία της αφήγησης, αν πράγματι έχουν γίνει έτσι τα πράγματα που περιγράφονται από τον Μακρυγιάννη, αλλά από την οπτική αυτή της εξέτασης του ηθικού κανόνα του σωστού ανθρώπου δεν μας ενδιαφέρει πολύ, γιατί περιγράφει ιδιαίτερα καθαρά τι είναι το σωστό, το αληθές, το όμορφο, κτλ. Μας δίνει έναν ηθικό κώδικα της σωστής ανδρικής συμπεριφοράς. Γυναίκες, σχεδόν, δεν υπάρχουν μέσα στα *Απομνημονεύματα*. Και πρέπει να πω ότι αυτό ήταν για μένα μια από τις πρώτες τελείως συναρπαστικές αναγνώσεις και σήμερα ακόμα σε συνεπαίρνει αυτός ο λόγος, γιατί είναι προφορικός λόγος. Είναι σαν να τον ακούς όταν το διαβάζεις. Βεβαίως, πρέπει να πούμε ότι με την ανακάλυψη του δεύτερου χειρόγραφου το *Οράματα και Θάματα* κάπως τροποποιείται η εικόνα αυτή.

Πάμε στο τέταρτο. Πάμε σιγά σιγά να κλείσουμε. Την αναγνώριση του θεάτρου σκιών που συμβαδίζει με την αναγνώριση και τη λατρεία του Μακρυγιάννη στη δεκαετία του '30. Αναγνώριση από τη διάνοηση της εποχής. Τώρα με το νέο βιβλίο του Κόκωνα που έχει βγει για τον Σπαθάρη ήξεραν πολύ περισσότερες λεπτομέρειες αυτών των караγκιόζοπαχτών. Άλλη μια συναρπαστική ανάγνωση. Μας οδηγεί σε έναν κόσμο ο οποίος δεν ήταν συνήθως προσβάσιμος για τους κοινωνιολόγους κτλ. Είναι ένας χώρος περιθωριακός. Στα γαλλικά το λέγαν *sur le prolétariat* δεν είναι όμως ακριβώς γιατί δεν πρόκειται καν για προλεταριάτο. Θέλω να πω ο Σπαθάρης τότε έπαιζε στην Κηφισιά κι ένας από τους τακτικούς θαμώνες ήταν ο Τσαρούχης. Ο Τσαρούχης του γνώρισε και τον Σικελιανό, ο οποίος έγραψε την περίφημη επιστολή προς τον Σπαθάρη. Ο Τσαρούχης πάλι είναι ένας από αυτούς που ανακαλύπτουν τον Θεόφιλο. Και φτάνουμε τώρα σε μια τριανδρία του λαϊκού εξπρεσιονισμού τη δεκαετία του '30: Ο Θεόφιλος, ο Καραγκιόζης κι ο Μακρυγιάννης. Και αυτοί οι τρεις παίζουν ουσιαστικό ρόλο στην αναζήτηση της ελληνικότητας. Το ζή-

τημα αυτό που υπάρχει ουσιαστικά από τη λογοτεχνική γενιά του 1880 που αποστρέφεται πλέον την ταύτιση με την αρχαιότητα, ύστερα το Βυζάντιο και αναζητεί τις ρίζες της εθνικής πλέον ταυτότητας στον λαϊκό πολιτισμό. Κι αυτό ταυτίζεται και με το δημοτικιστικό κίνημα, αν και πολιτικά δεν συμπίπτουν πάντα τα πράγματα. Τα πρώτα μανιφέστα ήταν κομμουνιστικά που ακόμα είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα. Δεν συμπίπτουν ακριβώς τα δυο πράγματα. Είναι πολύ ενδιαφέρον πως σε μια τόσο μικρή χώρα συμβαίνουν τόσο σύνθετα και περίπλοκα πράγματα μέσα σε φάσεις της ιστορίας. Το ότι ο λαϊκός πολιτισμός είναι ο θεματοφύλακας της ελληνικότητας αυτό είναι ένα ζήτημα που τίθεται εκ νέου στην εποχή του μεσοπολέμου και έχει κάποια σχέση με τον Μεταξά και τη στροφή της επίσημης πολιτικής προς τον λαϊκό πολιτισμό. Αλλά αν κοιτάξετε κι ο Θεοτοκάς και στο μανιφέστο του '29 το ζητά αυτό, γράφει ύστερα και έργα του λεγόμενου λαϊκού θεάτρου και ο Ρώτας γράφει ύστερα ολόκληρο βιβλίο και χρησιμοποιεί τον Καραγκιόζη σε αυτές τις πολιτικές σάτιρες που έχει. Και ο Σικελιανός αναγνωρίζει τη νέα και διαφορετική γοητευτική αισθητική που έχει το θέαμα αυτό. Είναι δηλαδή μια προσέγγιση που γίνεται στη συνέχεια των Δελφικών Εορτών όπου επίσης ο λαϊκός πολιτισμός δίπλα από τον βυζαντινό και τον αρχαίο έχει παίξει τον ρόλο του και κυρίως στα κοστούμια και στις κινήσεις του Χορού. Αλλά όλα αυτά είναι πολύ μεγάλα θέματα τα οποία δεν μπορούμε να θίξουμε τώρα εδώ.

Μια παρένθεση να κάνω ακόμη πριν κλείσω. Στην Τουρκία το 2010 όταν έγινε η Κωνσταντινούπολη πολιτιστική πρωτεύουσα κατόρθωσαν τον Καραγκιόζη να τον εντάξουν στην άυλη πολιτισμική κληρονομιά της UNESCO. Ενώ από μία άποψη δεν το δικαιούται καθόλου. Θα εξηγήσω με δυο φράσεις γιατί. Με το κεμαλικό καθεστώς όταν όλα τα του Σουλτάνου ήταν άσχημα, ξεπερασμένα και τέτοια, άσε που τώρα αλλάζουν και πάλι τα πράγματα, μεταξύ άλλων θεωρούσαν ανήθικο και το θέατρο σκιών. Αυτό το νιχιλιστικό θέαμα όπου τον ήρωά του τίποτα άλλο δεν τον ενδιαφέρει πέρα από το σαρκικό, δηλαδή πείνα και σεξουαλικότητα, η οποία έχει εκλείψει από την ελληνική παράσταση. Λοιπόν, προσέξτε στα σπίτια του λαού, που έγιναν σε κάθε δεύτερο χωριό που ήταν μορφωτικά κέντρα διαμόρφωσης μιας νέας λαϊκής τάξης που αγκαλιάζει την πρόοδο, εκεί, δίδασκαν σωστή επιστημονική γεωργία, και μεταξύ άλλων έναν νέο τύπο του Karagöz, ο οποίος ήταν φερέφωνο του κεμαλικού καθεστώτος. Υπάρχουν έργα που μας σώζονται όπου το μήνυμα είναι το εξής: ναι μεν στη στροφή προς τη Δύση αλλά κατά βάση οι Τούρκοι είναι ανώτεροι από τη Δύση, βλέπετε δεν έχουν αλλάξει και τόσο πολύ τα πράγματα. Για παράδειγμα η Γκρέτα Γκάρμπο είναι ιδανικό της δυτικής ομορφιάς; όχι

οι Τουρκάλες είναι πιο καλές. Ή ο Τσάρλι Τσάπλιν είναι απλώς γελοίος. Θέλω να πω ότι με αυτήν την ακραία στροφή το θέατρο έχασε την επαφή με τον λαό. Έπαψε να είναι λαϊκό θέαμα δηλαδή και έγινε ένα εργαλείο στην κρατική προπαγάνδα. Προσπάθησαν τώρα προς το τέλος του 20ού αιώνα να αναβιώσουν αυτό το θέαμα, το οποίο όμως ζει με τεχνητά πνευμόνια. Έχω πάει σε συνέδρια εκεί, είδα και μερικές παραστάσεις, όπου, όμως, δεν πολυγελάει ο κόσμος. Στην παράσταση γίνεται διάβασμα από καταγραφές σε φυλλάδες, δηλαδή είναι διατεταγμένη η λειτουργία, αλλά ουσιαστικά δεν λειτουργεί πια. Μπορεί σιγά σιγά να λειτουργήσει αλλά έχει χαθεί το βασικό σημείο που είναι ο αυτοσχεδιασμός. Πώς να γίνει αυτοσχεδιασμός με έτοιμα κείμενα; Για να λειτουργήσει αυτό το θέαμα με τα έτοιμα κείμενα, όπως γίνεται στις παραστάσεις που κάνει το «Οθόνιον», ο Ιωσήφ Βιβιλάκης κι ο Άθως Δανέλλης, πρέπει να βρεις κι άλλες αισθητικές διαστάσεις, ώστε να ξεπεραστεί η κυρίαρχη ανάγκη για τον προφορικό αυτοσχέδιο λόγο.

Η αποψινή παράσταση ενώνει αυτές τις διαφορετικές παραδόσεις που εν συντομία σάς ανέπτυξα δηλαδή το πατριωτικό δράμα, το θέατρο σκιών και τη μορφή του Μακρυγιάννη.

Σας λέω από τώρα καλή διασκέδαση. Να είστε καλά.

ΘΙΑΣΟΙ, ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ, ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

1821: Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ, Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΚΑΙ Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Με αφορμή τη δημοφιλία των ηρωικών παραστάσεων του μπερντέ και τη θέση του ιστορικού δράματος στη νεοελληνική δραματουργία, στην παρούσα εισήγηση επιχειρείται μια παρουσίαση θεατρικών κειμένων του 20ού και 21ου αιώνα, που προβλέπουν τη συμπαράθεση του Καραγκιόζη με –ιστορικές ή φανταστικές– μορφές της Επανάστασης. Ποιοι είναι οι πιθανοί λόγοι για τους οποίους οι δραματουργοί στρέφονται στο '21 και την παράδοση του μπερντέ; Πώς αξιοποιείται ο λαϊκός ήρωας στη σκηνή των υποκριτών;

Στρέφοντας το βλέμμα στην περίοδο της Δικτατορίας εύκολα διαπιστώνει κανείς πως οι έννοιες του «Έθνους» και της «Επανάστασης» υφίστανται διαστρεβλώσεις. Από την άλλη, ένα μέρος της νεοελληνικής δραματουργίας αξιοποιεί τις οικείες φόρμες και αντικρίζει την Ιστορία με διαφορετική οπτική:¹ επανεξετάζει το παρελθόν σε παραλληλισμό με το παρόν προσβλέποντας σε ένα φωτεινότερο μέλλον.

Το είδος της ιστορικής επιθεώρησης, λοιπόν, δίκαια βρίσκει μια θέση στην επισκόπηση της θεατρικής παραγωγής της δεκαετίας του '70.² Σε αυτή την κατηγορία ανήκει και *Το μεγάλο μας τσίρκο*, η παράσταση του οποίου το 1973³ αποτελεί πολιτικό γεγονός.⁴ Το έργο του Καμπανέλλη διατρέχει μέσω

¹ Γιώργος Π. Πεφάνης, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: *Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Το κουκί και το ρεβύθι*, *Ο εχθρός λαός*», *Θέματα Λογοτεχνίας* 30 (2000), σ. 74, 81.

² Για το είδος της ιστορικής επιθεώρησης βλ. Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα 2013, σ. 223-224, 310-312.

³ Η παράσταση ανεβαίνει στις 22 Ιουνίου 1973 στο θέατρο Αθήναιον από τον θίασο Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου. Βλ. Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και Δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 372· Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, θίασος Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου, [θέατρο Αθήναιον, Αθήνα 1973], [σ. 41]· Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ. 28, 451-453.

⁴ Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Κα-

των επεισοδίων τους διάφορους σταθμούς της ελληνικής ιστορίας, κεφάλαια της οποίας απομυθοποιούνται και συνδέονται ρητά με το πολιτικό παρόν, αφού η υποκίνηση της κοινωνικής δράσης αποτελεί το ζητούμενο συγγραφής του.⁵ Το 1821 αποτελεί έναν από αυτούς τους σταθμούς, ενώ ο Καραγκιόζης, ως φορέας αντίστασης,⁶ πρωταγωνιστεί σε ένα ξεχωριστό επεισόδιο όπου βρίσκεται –απρόσμενα και προσωρινά– στη θέση του διεκδικητή του θρόνου, οραματίζεται συμβολικά μια ζωή στην παράγκα χωρίς ξένους μουσαφिरάιους και προγραμματίζει την αναδιανομή του πλούτου.⁷ Όσα διαδραματίζονται προηγουμένως με πρωταγωνιστές τους υπόλοιπους ήρωες του θεάτρου σκιών μοιάζουν, σύμφωνα με τον Γιώργο Πεφάνη, σαν «αλλοιωμένη αντανάκλαση της διχόνοιας των Ελλήνων, της μεγαλομανίας τους [...]»...⁸

Το καλοκαίρι του 1977 ένας νέος θίασος, το «Θέατρο για το Λαό», ανεβάζει την παράσταση, μεικτής τεχνικής –σε ό,τι αφορά την αξιοποίηση του θεάτρου σκιών–⁹ *Ο (στρατηγός) Μακρυγιάννης και ο Καραγκιόζης (λαός)*. Σύμφωνα με την Ανθή Χοτζάκογλου, η πλοκή του έργου καλύπτει την περίοδο από το 1823 έως το 1843 και την παραχώρηση Συντάγματος.¹⁰ Συνδυάζοντας την ιστορία με τα μυθοπλαστικά στοιχεία, ο συγγραφέας Θανάσης Φωτιάδης βρίσκει την ευκαιρία να καυτηριάσει τις διαχρονικές αδυναμίες του ελληνικού λαού και τη σχέση εξάρτησης με τις ξένες δυνάμεις. Ο Καραγκιόζης αναλαμ-

στανιώτη, Αθήνα, 2005, σ. 143· Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, σ. 461.

⁵ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 477· Πεφάνης, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 62, 86-89.

⁶ Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, *ό.π.*, σ. 479.

⁷ Στοιχεία του θεάτρου σκιών εντοπίζονται, επίσης, στους διαλόγους των δύο κομπέρ που αξιοποιεί ο Καμπανέλλης αλλά και σκηνογραφικά, στα δύο φίδια που φιλοτεχνεί ο Ευγένιος Σπαθάρης. Η παρουσία τους συνδυάζεται με την κεντρική ιδέα δόμησης του έργου: τη μυθολογική παραβολή του Κρόνου που τρώει τα παιδιά του. Βλ. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 461· Πεφάνης, «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 62-63.

⁸ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 62.

⁹ Στον κατάλογο των προσώπων εντάσσονται –εκτός από τους ήρωες– και βασικοί τύποι του θεάτρου σκιών, όπως ο Καραγκιόζης, ο Χατζηαβάτης και ο Μορφονιός τους οποίους υποδύονται ηθοποιοί. Το εντυπωσιακό, όμως, επεισόδιο των βασανιστηρίων του Ανδρούτσου παρασταίνεται πίσω από τον μπερντέ με τη χρήση φιγούρων, για να επιλύσει τον σκόπελο μιας στατικής αφηγηματικής απόδοσης. Έτσι, ανάμεσα στους συντελεστές της παράστασης, βρίσκει θέση και ένας караγκιοζοπαίκτης: ο Θανάσης Σπυρόπουλος. Βλ. Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, «Από τον Καραγκιόζη στο Μακρυγιάννη», *εφημ. Αμαρυσία*, 28 Απριλίου 2010, σ. 14-15.

¹⁰ Χοτζάκογλου, *ό.π.*

βάνει εδώ τον ρόλο του έμπιστου σκοπού και κουμπάρου του Μακρυγιάννη.¹¹

Στην περιγραφή του έργου από τον συγγραφέα εμπεριέχονται οι έννοιες του «λαϊκού» και της διδαχής.¹² Η συγγραφική πρόθεση φαίνεται, μάλιστα, να συνάδει με τους ιδρυτικούς σκοπούς του «Θεάτρου για το Λαό», που –όπως οι εταιρικοί θίασοι της περιόδου– στοχεύει σε ένα ευρύτερο κοινό και στη δημιουργία ενός θεάτρου πολιτικού, άμεσα αντιληπτού στη σχέση του με την πραγματικότητα.¹³ Ένα «δράμα ηρωικό και σατιρικό»,¹⁴ υπόμνηση της ανάγκης εγρήγορσης για την υπεράσπιση της ελευθερίας και της δημοκρατίας από τον λαό,¹⁵ όπου αξιοποιούνται συμβάσεις μιας οικείας καλλιτεχνικής φόρμας και δύο λαϊκά σύμβολα, –φορείς, επιπλέον, εθνικών χαρακτηριστικών– φαίνεται να ανταποκρίνεται και στο αίτημα περί ελληνικότητας του δραματολογίου των εταιρικών θιάσων της περιόδου.¹⁶

Το ίδιο καλοκαίρι, τον Αύγουστο του 1977,¹⁷ παρουσιάζεται το έργο 1821:

¹¹ Εκτός από τα ανδραγαθήματα των Ελλήνων, για παράδειγμα, γίνεται αναφορά και στις εμφύλιες έριδες. Βλ. Χοτζάκογλου, *ό.π.*, σ. 15.

¹² Το έργο χαρακτηρίζεται από τον δημιουργό του ως «θέαμα λαϊκό, διδακτικό και ξεκαρδιστικό», «δράμα ηρωικό και σατιρικό», «λαϊκή σάτιρα». Βλ. Χοτζάκογλου, *ό.π.*

¹³ Αλεξία Αλτουβά, «Εταιρικοί θίασοι: Ένας δημοκρατικός θεατρικός θεσμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», Αλεξία Αλτουβά - Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας-Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ (5-8 Νοεμβρίου 2014, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2018, τ. Α', σ. 93-95· [Χ.σ.], «Το θέατρο για το λαό. Ένας νέος εταιρικός θίασος». Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από άρθρο που βρίσκεται στο αρχείο του Αθανάσιου Φωτιάδη, φωτογραφία του οποίου έχει παραχωρηθεί ευγενικά στη γράφουσα από την Ανθή Χοτζάκογλου. Δεν αναφέρονται: ο τίτλος της εφημερίδας, ο συντάκτης, η ημερομηνία δημοσίευσης, ο αριθμός φύλλου και ο αριθμός της σελίδας.

¹⁴ Χοτζάκογλου, «Από τον Καραγκιόζη στο Μακρυγιάννη», *ό.π.*, σ. 15.

¹⁵ Χοτζάκογλου, *ό.π.* Η πραγματικότητα, άλλωστε, επιβεβαιώνει την ανάγκη ενός δια βίου αγώνα προάσπισης αυτών των ιδανικών: δεν είναι χωρίς σημασία πως ο αριστερής πλεύσης θίασος –ακόμη και στα χρόνια της Μεταπολίτευσης– βρίσκεται συχνά αντιμέτωπος με πράξεις λογοκρισίας. Βλ. [Χ.σ.], «Απαγορεύονται οι θεατρικές παραστάσεις στη Δεσφίνα», *εφημ. Ριζοσπάστης*, 11 Αυγούστου 1977, σ. 4· [Χ.σ.], «Διαμαρτυρίες για παρέμβαση χωροφυλακής σε θεατρική παράσταση», *εφημ. Η Αυγή*, 25 Αυγούστου 1977, σ. 4.

¹⁶ Αλτουβά, «Εταιρικοί θίασοι», *ό.π.*, σ. 97.

¹⁷ Μαρ. Πολιτοπούλου, «Εντυπωσιακές εκδηλώσεις στο Φεστιβάλ Ιθάκης», *εφημ. Η Αυγή*, 18 Αυγούστου 1977, σ. 4. Η παράσταση λαμβάνει χώρα στις 18 Αυγούστου 1977 και βραβεύεται στο διαγωνιστικό μέρος του 3ου Φεστιβάλ Ιθάκης. Βλ. το βιογραφικό σημείωμα του καλλιτεχνικού διευθυντή του ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας Γιάννη Μαργαρίτη, https://dipethe.kalamatafaris.gr/wp-content/uploads/2020/12/giannis_margaritis_cv.pdf, [16/11/2021]. Το έργο πα-

Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα. Τα μέλη του «Θεάτρου της Άνοιξης», στην πρώτη τους θεατρική απόπειρα, εμπνέονται από τα χρόνια της προετοιμασίας του Αγώνα και στήνουν ένα θέαμα βασισμένο σε μεγάλο βαθμό στους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών. Επιχειρούν τη σκηνική μεταγραφή ιστορικών κειμένων και ντοκουμέντων.¹⁸ Στόχος του θιάσου είναι η ιδεολογική προσέγγιση των γεγονότων: ποιες ήταν τελικά «οι δυνάμεις που συνετέλεσαν στη διαδικασία επαναστατικοποίησης των λαϊκών μαζών και της αστικής τάξης της εποχής»;¹⁹ Η ανάμνηση των Ορλωφικών αποτελεί την αφετηρία της αφήγησης, σε ό,τι αφορά τα ιστορικά γεγονότα.

Η ένταξη των δρωμένων στο πλαίσιο της ατμόσφαιρας ενός λαϊκού πανηγυριού επιλέγεται ως βασική δραματουργική και σκηνοθετική γραμμή, καθώς προσφέρει αρκετές δυνατότητες πειραματισμού στο επίπεδο της φόρμας.²⁰ Άλλωστε η κατάκτηση νέων θεατρικών εκφραστικών μέσων και η «ανεύρεση μιας γλώσσας οικείας στον απλό θεατή με έντονα στοιχεία ψυχαγωγίας και προβληματισμού πάνω στην ιστορική εξέλιξη»²¹ αποτελεί σταθερή επιδίωξη του θιάσου και στα χρόνια που ακολουθούν. Σκηνές παντομίμας και οπερέτας, θέατρο σκιών, αλληγορικά παραμύθια, δημοτικά και κλέφτικα τραγούδια συνθέτουν το θέαμα.

Όπως φανερώνεται ήδη από τον τίτλο του έργου, ο Καραγκιόζης δηλώνει παρών στο πανηγύρι της προετοιμασίας του Αγώνα. Κρίνεται, μάλιστα, ως ο

ρουσιάζεται αργότερα σε συνοικίες της Αθήνας. Βλ. [Χ.σ.], «Το Θέατρο της Άνοιξης», εφημ. *Η Αυγή*, 7 Σεπτεμβρίου 1977, σ. 4.

¹⁸ Γιάννης Μαργαρίτης, 1821. *Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα*, Θέατρο της Άνοιξης, θερινή περίοδος 1977, [σ. 1]. Το πρόγραμμα της παράστασης προσφέρει ενδιαφέρουσες πληροφορίες γύρω από τη μέθοδο εργασίας του θιάσου σε ό,τι αφορά τη δραματουργία και τη σκηνική πράξη. Αναφέρονται, για παράδειγμα, οι πηγές μέρους του κειμένου: «Στο έργο χρησιμοποιούνται αυθεντικά κείμενα που υπάρχουν στα βιβλία: 1^{ον} *Εσωτερικός Αγώνας*, Τ. Σταματόπουλος, 2^{ον} *Ρήγας Φεραίος και Βαλκανική Ομοσπονδία* του Γ. Κορδάτου, 3^{ον} *Πανηγυρικοί λόγοι και ομιλίες προς τους γονείς* του Α. Τάκα, 4^{ον} *Απομνημονεύματα Κολοκοτρώνη*, 5^{ον} *Απομνημονεύματα Μακρυγιάννη*, 6^{ον} *Παράνομα ντοκουμέντα Φιλικής Εταιρείας*». Σε αντίγραφο του κειμένου, που παραμένει ανέκδοτο και παραχωρήθηκε ευγενικά από τον συγγραφέα Γιάννη Μαργαρίτη στη γράφουσα, σημειώνεται επίσης: «Όλοι οι στίχοι των τραγουδιών του έργου είναι δημοτικά, κλέφτικα και τραγούδια του Ρήγα Φεραίου». Βλ. το ανέκδοτο κείμενο, Γιάννης Μαργαρίτης, 1821. *Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα*, σ. 1.

¹⁹ Μαργαρίτης, 1821. *Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα*, Θέατρο της Άνοιξης, θερινή περίοδος 1977, [σ. 1].

²⁰ *Ο.π.*

²¹ Γιάννης Ξανθούλης, «Επιθεώρηση αυτοσχεδιασμού από Θέατρο της Άνοιξης», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 17 Ιανουαρίου 1980, σ. 5.

καταλληλότερος για την υποδοχή των θεατών και, σύμφωνα με τις σκηνικές ενδείξεις του κειμένου, ένα μπερντές στήνεται στο σημείο εισόδου.²² Ταυτίζεται με τους «μπατίρηδες σαν του λόγου του»,²³ όπως λέει χαρακτηριστικά, και αυτοπροσδιορίζεται ως πρωταγωνιστής ενός έργου²⁴ που εστιάζει στο αντιθετικό σχήμα της εξαθλίωσης των αδυνάτων συγκριτικά προς τη σκληρότητα της ξένης και εγχώριας εξουσίας. Κατατρεγμένος ο ίδιος και πάντα χρεωμένος, σχολιάζει, παρέα με τους συντρόφους του στο πανί, την επιχείρηση αφανισμού των κλεφτών και την επιβολή δυσβάστακτων φόρων κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας.

Ο Καραγκιόζης του Γιάννη Μαργαρίτη και του «Θεάτρου της Άνοιξης» δεν ανταμώνει με ηρωικές προσωπικότητες του Αγώνα. Μορφές όμως, όπως ο Μακρυγιάννης, δηλώνουν έμμεσα την παρουσία τους στο έργο. Τα γραπτά και ο λόγος τους εντάσσονται οργανικά σε μια θεατρική αφήγηση χωρίς επώνυμες αναφορές, χρονολογίες και μάχες.²⁵

Περνώντας στον 21ο αιώνα,²⁶ η οικονομική, κοινωνική και πολιτική κρίση

²² Στο κείμενο σημειώνεται: «Εισαγωγή Καραγκιόζης. Παίζεται στο σημείο εισόδου των θεατών. (Μουσική, μπερντές)», βλ. το ανέκδοτο κείμενο, Μαργαρίτης, 1821. *Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίμηλα*, σ. 3.

²³ Μαργαρίτης, *ό.π.*

²⁴ «Βρέι, ακόμα να φύγετε; Τόσο πολύ σας ενδιαφέρουν τα πάθη μου»; λέει στην τρίτη και τελευταία εμφάνισή του. Βλ. Μαργαρίτης, *ό.π.* σ. 44.

²⁵ Μονάχα μία σκηνή αποτελεί ρητή αναφορά στον Ρήγα.

²⁶ Σύμφωνα με μια πρώτη έρευνα, κατά τη δεκαετία του 1980 η σχετική με τον Καραγκιόζη θεατρική παραγωγή δεν φαίνεται να αξιοποιεί δραματουργικά μορφές και επεισόδια του Αγώνα. Ενδιαφέρον, πάντως, παρουσιάζει το γεγονός πως στο αρχείο του Φωτιάδη εντοπίζεται χειρόγραφο, όπου το έτος 1986 σημειώνεται ως χρονολογία μιας τελικής μορφής του έργου *Ο (στρατηγός) Μακρυγιάννης και ο Καραγκιόζης (λαός)*. Βλ. Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, «Αρχείο Θανάση Φωτιάδη: Μια μικρή κιβωτός θεάτρου σκιών», Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία, Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών 27-9 Απριλίου 2017)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2021, σ. 628. Στη δεκαετία του 1990, όταν το «Μακεδονικό» αναδεικνύεται σε μείζον ζήτημα της εξωτερικής πολιτικής της χώρας, ο Καραγκιόζης επιστρατεύεται ξανά, μα αυτή τη φορά δεν συνδέεται με την Επανάσταση αλλά με δύο ακόμη κεφάλαια της στρατιωτικής μας ιστορίας: τον Μακεδονικό Αγώνα και τον Α' Βαλκανικό πόλεμο. Ο Σίμος Οφλίδης και η Λένα Καλαϊτζή-Οφλίδη γράφουν την κωμωδία *Ο Καραγκιόζης Μακεδονομάχος*. Βλ. Σίμος Οφλίδης – Λένα Καλαϊτζή-Οφλίδη, *Ο Καραγκιόζης Μακεδονομάχος*, των ίδιων *Τα Καραγκιόζικα της Θεσσαλονίκης*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 19-77. Σε ένα, κατά τα άλλα, κωμικό θεατρικό σύμπαν, όπου ο τόπος δράσης επεκτείνεται στο πεδίο των μαχών μονάχα μέσω της αφήγησης, σχολιάζονται εμμέσως, πλην σαφώς, τα επιχειρήματα και οι διεκδικήσεις των γειτόνων μας στη Βαλκανική, οι ελιγμοί της διεθνούς διπλωματίας

ταλανίζει τον τόπο και ο Καραγκιόζης ως σύμβολο της λαϊκής τάξης, εκτός από τα έργα που αντλούν τη θεματική τους από την Επανάσταση, κάνει την εμφάνισή και σε θεατρικά κείμενα που αποτυπώνουν τα σύγχρονα δεινά.²⁷

Επιστρέφοντας στις έντυπες θεατρικές εκδόσεις, σε μια σειρά από επίκαιρες σατιρικές σκηνές του Γιώργου Φρυγανάκη²⁸ εντοπίζεται και το έργο: *Ο Καραγκιόζης, το «κίνημα» της πατάτας, τα μαϊμού επιδόματα, ο Βενιζέλος και ο... Κολοκοτρώνης*.²⁹

Ο γέρος του Μωριά δεν εντάσσεται στον κατάλογο των δρώντων προσώπων, μα δηλώνει την παρουσία του ως ρόλος σε μια θεατρική δοκιμή που λαμβάνει χώρα στο έργο. Ο Κολλητήρης, με αφορμή την επέτειο της 25ης Μαρτίου και τη σχολική εορτή στην οποία θα συμμετάσχει ο μικρός του αδερφός, γράφει έναν λόγο, που υποτίθεται πως απευθύνει ο Κολοκοτρώνης προς τον ελληνικό λαό στον 21ο αιώνα. Ο Μπιριγκόγκος στον ρόλο του στρατηγού ψέγει τους Νεοέλληνες, και κυρίως τους φορείς της εξουσίας, για τα ηθικά και πολιτικά τους παραστρατήματα. Η οργάνωση επετειακών εκδηλώσεων από ανάξιους τελετάρχες συνάδει τελικά με την υποκριτική στάση μιας ολόκληρης κοινωνίας.

Το φθινόπωρο του 2021 ο Καραγκιόζης ανεβαίνει στη σκηνή του Ηρωδείου, για να γιορτάσει μια ακόμη επέτειο· την επέτειο των 200 χρόνων από την κήρυξη της Επανάστασης. Ο Ζαχαρίας Ρόχας αναλαμβάνει τη συγγραφή και

και η ανάγκη προάσπισης της ιστορικής μνήμης. Οι δημιουργοί δηλώνουν ρητά τις προθέσεις τους και αποκαλύπτουν τα δραματουργικά μέσα επίτευξης των στόχων τους: τοποθέτηση της δράσης σε συγκεκριμένο δραματικό χρόνο και τόπο (Θεσσαλονίκη, 1905-1912), εκμετάλλευση του τοπικού ιδιώματος και αξιοποίηση της ανατρεπτικής δύναμης του κωμικού κώδικα. Βλ. [χ.σ], «Λένα και Σίμος Οφλίδης. Δύο σε ένα», εφημ. *Μακεδονία*, 24 Δεκεμβρίου 2000, <https://digital.lib.auth.gr/record/4210/files/npa-2004-4100.pdf>, [4/12/2021].

²⁷ Σε αυτή την κατηγορία, για παράδειγμα, ανήκει το έργο *Όξω απ' την παράγκα* του Τάσου Κώνστα και το *Ευπόλυτο Τάγμα* που παρουσιάζεται σε σκηνοθεσία Κώστα Καζάκου. Η επιλογή, μάλιστα, να εμφανιστούν οι εκπρόσωποι των δανειστών με ναζιστική στρατιωτική αμφίεση επί σκηνής υπονοεί μια νέου τύπου ξενοκρατία. Βλ. το dvd της παράστασης, Τάσος Κώνστας – *Ευπόλυτο Τάγμα, Καραγκιόζης όξω απ' την παράγκα*, Πετεινός, Αθήνα 2014.

²⁸ Γιώργος Δ. Φρυγανάκης, *Ο Καραγκιόζης ζει. 55 επίκαιρες και διακαιριές παραστάσεις*, Γιώργος Δ. Φρυγανάκης, Ρέθυμνο 2013, σ. 11. Τα έργα προορίζονται τόσο για τον μπερντέ όσο και για τη σκηνή. Αρχικά δημοσιεύονται στον τοπικό Τύπο της Κρήτης. Ορισμένα από αυτά δημοσιεύονται στην εφημερίδα *Ρέθεμνος* και άλλα στον ηλεκτρονικό τόπο *Άγονη Γραμμή* κατά την περίοδο 2004-2013. Ο συγγραφέας σημειώνει για κάθε κείμενο τον τόπο και τον χρόνο δημοσίευσής του. Το βιβλίο περιλαμβάνει και κάποια αδημοσίευστα έργα.

²⁹ Γιώργος Φρυγανάκης, *Ο Καραγκιόζης, το «κίνημα της πατάτας», τα μαϊμού επιδόματα, ο Βενιζέλος και ο... Κολοκοτρώνης, του ίδιου, ό.π., σ. 287-295.*

τη σκηνοθεσία του έργου *Ο Καραγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός*.³⁰

Η δραματουργική αυτή σύνθεση βασίζεται στις αρχές του θεάτρου-ντοκουμέντο. Επίσημα έγγραφα, προσωπικές μαρτυρίες και γραπτά ενθυμήματα των πρωταγωνιστών του Αγώνα, στίχοι των μεγάλων ποιητών και της λαϊκής μούσας, εικαστικά και μουσικά έργα αποτελούν τα μέσα για την παρουσίαση επί σκηνής σημαντικών γεγονότων που συνδέονται με την Επανάσταση. Δεν λείπουν οι διακειμενικές αναφορές στη, σχετική με το θέμα, νεοελληνική δραματουργία της δεκαετίας του 1970.³¹ Λίγο πριν την ολοκλήρωση αυτού του ιδιότυπου μαθήματος ιστορίας ένα άρθρο του 2013, εν είδει επιθεωρησιακού νούμερου, σατιρίζει την προσαρμογή της ιστορικής αφήγησης του '21 στην πολιτική ιδεολογία αλλά και τις νέες σχέσεις εξάρτησης του τόπου.³² Το γλέντι, πάντως, που στήνεται στη συνέχεια επί σκηνής, επαναφέρει ένα αίσθημα σύμπνοιας και ενότητας.

Στη διαχείριση του υλικού συμβάλλει αποφασιστικά με την παρουσία του, μπροστά και πίσω από το πανί, ο άχρονος και διαχρονικός Καραγκιόζης.³³ Ο Καραγκιόζης είναι για τον συγγραφέα ο πολύπαθος και περιδεής Έλληνας.³⁴ Έτσι, προσχωρεί στην Επανάσταση από φόβο για την τύχη των παιδιών του,

³⁰ Η παράσταση παρουσιάζεται την 1η Σεπτεμβρίου 2021. Τον ρόλο του Καραγκιόζη αναλαμβάνει ο Τάκης Βαμβακίδης. Τον Χατζηαβάτη ενσαρκώνει ο Αστέριος Πελτέκης. Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης, Ζαχαρίας Ρόχας, *Ο Καραγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός*, Το σπίτι του Ηθοποιού – ΣΕΗ – ΤΑΣΕΗ, Ηρώδειο, 1η Σεπτεμβρίου 2021· [Χ.σ], «Παράσταση για φιλανθρωπικό σκοπό. Ο Καραγκιόζης ξεσηκώνει το Ηρώδειο», εφημ. *Η Αυγή*, 27 Αυγούστου 2021, https://www.avgi.gr/tehnes/394532_o-karagkiozis-xesikonei-irodeio, [18/12/2021].

³¹ Αποσπάσματα –αυτούσια ή διασκευασμένα– από *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη και τους *Προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη βρίσκουν τη θέση τους στο κείμενο.

³² Έλενα Ακρίτα, «Ο Παλαιών, ο Πατρών και ο Γερμανός», εφημ. *Τα Νέα*, 21 Μαρτίου 2013, [20/12/2021].

³³ Ο ξυπόλυτος ήρωας κάνει την εμφάνισή του πίσω και μπροστά από τον μπερντέ: ως φιγούρα αλλά και στην τρισδιάστατη έμφυχη εκδοχή του. Τις σκηνές στο πανί αναλαμβάνει ο καραγκιοζοπαίκτης Γιάννης Νταγιάκος με βοηθό τον Τάσο Τσώνη. Ο μπερντές ανάβει δύο φορές κατά τη διάρκεια του έργου: στο πρώτο μέρος, όπου τα Κολλητήρια συζητούν με τον Καραγκιόζη για το Κρυφό Σχολείο και το μάθημα της Επανάστασης και στο δεύτερο μέρος, όπου αναγγέλλεται η είσοδος του Καραϊσκάκη στη σκηνή. Σύμφωνα με την Ανθή Χοτζάκογλου, οι φιγούρες φιλοτεχνήθηκαν έτσι ώστε να ομοιάζουν φυσιογνωμικά με τους ηθοποιούς που τις ενσαρκώνουν. Βλ. Ανθή Γ. Χοτζάκογλου, «Ο Καραγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός. Ηρώδειο, 1η Σεπτεμβρίου 2021», *Ο Καραγκιόζης μας* 158 (Σεπτέμβριος 2021), σ. 28.

³⁴ Αυτόν τον χαρακτηρισμό αποδίδει στον Καραγκιόζη του ο συγγραφέας σε συνομιλία του με τη γράφουσα στις 12 Οκτωβρίου 2021. Με τον ίδιο τρόπο περιγράφεται ο ξυπόλυτος ήρωας και στα δημοσιεύματα προώθησης της παράστασης.

που εξ αρχής συντάσσονται με τους αγωνιστές.³⁵ Στις πρώτες, μάλιστα, συναντήσεις του με επιφανείς μορφές του αγώνα της Εθνεγερσίας δεν σταματά στιγμή να υπονομεύει κωμικά την απόφαση για ξεσηκωμό.³⁶ Τελικά, αποφασίζει να καταθέσει τον εαυτό του στο ταμείο του αγώνα³⁷ για να έχει κι εκείνος μερίδιο στη μοιρασιά... «Επιτέλους!», αναφωνεί το Κολλητήρι, «Ένας ιδεολόγος επαναστάτης στην οικογένεια!». ³⁸ Ο Καραγκιόζης, ανάμεσα σε άλλα, αναλαμβάνει, όπως και στο πανί, τον ρόλο του αγγελιαφόρου.³⁹

Η ανάγκη για συλλογικότητα συνιστά βασικό αίτημα της θεατρικής αυτής απόπειρας: συντελείται ήδη εξωθεατρικά με τη συνεργασία τριών φορέων για την παραγωγή της παράστασης,⁴⁰ διατυπώνεται δραματουργικά με την επιλογή του υλικού και την αξιοποίηση του Καραγκιόζη ως συμβόλου του συλλογικού εαυτού και υπενθυμίζεται παραστασιακά με το τελικό πανηγύρι, που επαναφέρει το αίσθημα της κοινότητας.⁴¹

Τελευταίο στη σειρά των θεατρικών κειμένων, που μελετώνται, παρουσιά-

³⁵ Ο Μπαρμπαγιώργος πρωτοστατεί στην Επανάσταση και φέρνει τον Καραγκιόζη σε επαφή με τους Φιλικούς. Ως τουρκομάχος εμφανίζεται και στο παραδοσιακό θέατρο σκιών. Βλ. Walter Puchner, *Το 1821 και το Θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020, σ. 401.

³⁶ Όταν η Μαντώ Μαυρογένους δηλώνει έτοιμη να θυσιάσει τα πάντα για τον αγώνα, ο Καραγκιόζης σχολιάζει την απόφασή της με τόνο... προφητικό: «Καλά, εσύ με τα μυαλά που κουβαλάς, στην ψάθα θα πεθάνεις. Να μου το θυμηθείς!»! Απόσπασμα από το ανέκδοτο κείμενο που παραχωρήθηκε ευγενικά από τον συγγραφέα στη γράφουσα. Βλ. Ζαχαρίας Ρόχας, *Ο Καραγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός*, [σ. 13].

³⁷ «Καραγκιόζης: [...] Μαζί να τα φάμε! Να μη μείνουμε πάλι στην απ' όξω!»... Βλ. Ρόχας, *ό.π.*, σ. [14].

³⁸ Ρόχας, *ό.π.*

³⁹ Για τους ρόλους που αναλαμβάνει ο Καραγκιόζης και τη σχέση του με τους ήρωες στο πατριωτικό δράμα του θεάτρου σκιών, βλ. ενδεικτικά τις περιλήψεις ορισμένων έργων, Τζούλιο Καϊμη, *Ο Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, (μετ. Κώστας Μέκκας – Τάκης Μηλιάς), Γαβριηλίδης, Αθήνα 1990, σ. 71-78, 87-97. Κατά κύριο λόγο η παρουσία του καμπούρη ήρωα και της παρέας του στο έργο του Ρόχα λειτουργεί παραδοσιακά: αντιστικτικά, δηλαδή, προς την συγκινησιακά φορτισμένη ατμόσφαιρα και τον επίσημο χαρακτήρα των επεισοδίων που περιγράφουν το μεγαλείο των αγωνιζόμενων Ελλήνων ή τα δεινά από τα τουρκικά αντίποινα. Για τη λειτουργία της δευτερεύουσας κωμικής πλοκής στις ηρωικές παραστάσεις του μπερντέ βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Η μαγεία των σκιών: Μικρό εγχειρίδιο για το θέατρο σκιών», Αλεξάνδρα Χαριτάτου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2004, σ. 23.

⁴⁰ Για τη δημιουργία της παράστασης συνεργάζονται το ΣΕΗ, το ΤΑΣΕΗ και Το σπίτι του Ηθοποιού.

⁴¹ Στην παράσταση συμμετέχει και το Λύκειο Ελληνίδων.

ζεται στο κοινό το έργο του Λέανδρου Πολενάκη, *Η τιμή του Αλή Πασά*.⁴² Γράφεται, ωστόσο, κάποια χρόνια νωρίτερα.⁴³ Η πολιτική του τυράννου των Ιωαννίνων αποτελεί, σε αυτή την περίπτωση, την αφορμή για ένα σχόλιο πάνω στην «οικονομικοπολιτική δίνη των σύγχρονων Ελλήνων».⁴⁴

Ο Αλή Πασάς αποτελεί μία από τις κυρίαρχες φυσιογνωμίες των προεπαναστατικών χρόνων και συνδέεται έμμεσα με την Επανάσταση.⁴⁵ Περνώντας

⁴² Η κωμωδία βραβεύεται στον παγκόσμιο διαγωνισμό έργων μικρής φόρμας, που διοργανώνει το Διεθνές Φεστιβάλ Αναλόγιο 2021 και ανεβαίνει με τη μορφή αναλογίου στη σκηνή στις 23 Σεπτεμβρίου 2021 (Αύλειος χώρος του Μουσείου Ιστορίας Πανεπιστημίου Αθηνών). Αποτελεί τη δραματουργική απάντηση του συγγραφέα στον κεντρικό προβληματισμό των εκδηλώσεων: «200 χρόνια Επανάσταση; Ξαναγράφοντας τους αρχαίους μύθους σήμερα». Τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Νίκος Πρωτοπαπάς. Συμμετέχουν οι: Λίνος Αρσένης, Αναστασία Μαλανδρενιώτη, Πασχάλης Μερμιγκάκης, Αλέξανδρος Πέρρος, Κωνσταντίνος Τσιάκος, Δημήτρης Φραγκιόγλου. Βλ. την ηλεκτρονική σελίδα του Διεθνούς Φεστιβάλ Αναλογίου 2021 στον διαδικτυακό τόπο Facebook, <https://el-gr.facebook.com/analogiofestival/>, [28/11/2021]. Στη μοναδική κριτική που κατέστη δυνατό να εντοπιστεί, ο Κωνσταντίνος Μπούρας καταλήγει: «Η καλύτερη παράσταση του φετινού Φεστιβάλ Αναλογίου. Δικαίως διακριθείσα και καταχειροκροτημένη εις το έπακρον». Βλ. Κωνσταντίνος Μπούρας, «Λέανδρος Πολενάκης, Η τιμή του Αλή Πασά, στο πλαίσιο του φετινού “Διεθνές Φεστιβάλ Αναλόγιο 2021. 200 χρόνια Επανάσταση; Ξαναγράφοντας τους αρχαίους μύθους σήμερα”», *Fractal* 89 (28 Οκτωβρίου 2021), <https://www.fractalart.gr/leandros-polenakis-i-timi-toy-ali-pasa/>, [28/11/2021].

⁴³ Ο Λέανδρος Πολενάκης, σε προφορική συνέντευξή του στη γράφουσα στις 15 Δεκεμβρίου 2021, δεν προσδιορίζει με ακρίβεια τον χρόνο δημιουργίας του έργου, ωστόσο δίνει την πληροφορία πως η συγγραφή του έπεται ενός άρθρου που δημοσιεύεται τον Απρίλιο του 2014. Βλ. [Λέανδρος Πολενάκης], «Το φάντασμα του Αλή Πασά», εφημ. *Η Αυγή*, 21 Μαρτίου 2014, https://www.avgi.gr/politiki/90016_fantasma-toy-ali-pasa [19/12/2021]. Περαιτέρω έρευνα στον Τύπο προσφέρει ένα όριο εντός του οποίου το έργο είχε ήδη συντεθεί: στις 16 Νοεμβρίου 2014 πραγματοποιείται εκδήλωση προς τιμήν του συγγραφέα στον Πολυχώρο Εκστάν. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει την κριτική ανάγνωση πέντε θεατρικών έργων του Πολενάκη από την Ελένη Παπαχριστοπούλου καθώς και την παρουσίαση αποσπασμάτων σε μορφή αναλογίου. Στη σειρά των έργων αναφέρεται και *Η τιμή του Αλή Πασά*. Βλ. [Χ.σ.], «Ο άλλος Πολενάκης», εφημ. *Η Αυγή*, 15 Νοεμβρίου 2014, https://www.avgi.gr/tehnes/119464_o-allos-polenakis, [30/11/2021]. Η πληροφορία γύρω από την πραγματοποίηση της εκδήλωσης επιβεβαιώνεται προφορικά από τον συγγραφέα. Σύμφωνα και πάλι με τον δημιουργό, ο Τάκης Βαμβακίδης αναλαμβάνει εκεί την ανάγνωση ενός αποσπάσματος από το έργο.

⁴⁴ [Χ.σ.] «Διεθνές Φεστιβάλ Αναλόγιο 2021-Το αναλυτικό πρόγραμμα», 14 Σεπτεμβρίου 2021, <https://www.athina984.gr/2021/09/14/diethnes-festival-analogio-2021-to-analytiko-programma/>, [20/12/2021].

⁴⁵ Για τις πολεμικές συγκρούσεις του Αλή Πασά με τους Σουλιώτες, για τις σχέσεις του με τη Φιλική Εταιρεία, για τους Έλληνες ενόπλους και αξιωματούχους που βρέθηκαν στην υπηρεσία του κατά την προεπαναστατική περίοδο και αργότερα πήραν μέρος στον Αγώνα ή διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην πολιτική ζωή του νεοσύστατου ελληνικού κράτους βλ. ενδεικτικά, Αγγελική Σ. Μάρου, «Η Φιλική Εταιρεία και η Αυλή του Αλή Πασά: βολιδοσκοπή-

από την Ιστορία στον κόσμο του θεάτρου, όπως μας πληροφορεί ο Βάλτερ Πούχνερ, ο δεσπότης της Ηπείρου και η τραγική κατάληξη της κυρα-Φροσύνης εμπνέει Έλληνες και Ευρωπαίους δραματουργούς ήδη από τον 19ο αιώνα.⁴⁶ Παράλληλα, ο Αλή Πασάς εμφανίζεται και στις ηρωικές παραστάσεις του θεάτρου σκιών ως προσωποποίηση του τυράννου.⁴⁷

Στον 21ο αιώνα αποτελεί ξανά την πηγή έμπνευσης για μια κωμωδία,⁴⁸ όπου προβλέπεται η συνύπαρξη ηθοποιών και φιγούρων αλλά και η ενσάρκωση του Καραγκιόζη.

Ένα επεισόδιο ανάμεσα στον Γιαννιώτη βιοτέχνη Ανδρέα Ζωσιμά και τον Αλή Πασά, που περιγράφεται σε μια μελέτη του καθηγητή Οικονομίας Ανδρέα Ανδρεάδη, αποτελεί βασικό πυρήνα του έργου. Εκεί, αναδεικνύονται οι βίαιες πρακτικές του τυράννου για την είσπραξη του φόρου ακινήτων στην επικράτειά του.⁴⁹ Σημαντική θέση στην κωμωδία έχει, επίσης, ένα απόσπασμα από το έργο του καραγκιοζοπαίκτη Ιωάννη Μουστάκα, *Ο Καραγκιόζης, ο Αλή Πασάς και η κυρα-Φροσύνη*.⁵⁰ Μέσα από το πρίσμα της κωμωδίας και της σά-

σεις, επιλογές και δικτυώσεις», Μανδουλάρα Β. Άννα (επιμ.) *Η Φιλική Εταιρεία. Επαναστατική δράση και μυστικές εταιρείες στη νεότερη Ευρώπη*, Ασίνη, Αθήνα 2017, σ. 179-215· Σπ. Π. Αραβαντινός, *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή*, Τυπογραφείο Σπυριδώνος Κουσουλίνου, Αθήνα 1895· Σωκράτης Β. Κουγέας, «Το ηπειρωτικόν αρχεῖον Σταύρου Ιωάννου», περ. *Ηπειρωτικά χρονικά* 14 (1939), σ. 1-48η· Αλεξάνδρα Πεταλά, «Αξιωματούχοι στην αυλή του Αλή Πασά», περ. *Μνήμων* 2 (1972), σ. 257-272· Μικέλα Χαρτουλάρη, «Αλή Πασάς: στα όρια της ιδιοφυίας και της νεύρωσης», εφημ. *Τὰ Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 2010, <https://www.tanea.gr/2010/02/27/greece/ali-pasas-sta-oria-tis-idiofyias-kai-tis-neyrwsis/>, [20/12/2021].

⁴⁶ Puchner, *Το 1821 και το Θέατρο*, ό.π., σ. 85-86.

⁴⁷ Καϊμη, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., σ. 87, 89. Μπορεί, μάλιστα, να γίνει λόγος για έναν ειδικό κύκλο παραστάσεων με βασικό θέμα τον αγώνα των Σουλιωτών εναντίον του Αλή Πασά.

⁴⁸ Πτυχές της προσωπικότητας του Αλή Πασά –όπως έχουν περιγραφεί από τους περιηγητές και τους ιστορικούς– αποτυπώνονται στο έργο του Πολενάκη, που φέρει τον εύγλωττο υπότιτλο: *Μια κωμωδία της φιλαργυρίας, της λαγνείας και του θανάτου*. Αναγράφεται στο ανέκδοτο –προς το παρόν– κείμενο που παραχωρήθηκε ευγενικά από τον συγγραφέα στη γράφουσα. Στο έργο ο τύραννος των Ιωαννίνων έρχεται αντιμέτωπος με τα πείσματα της Βασιλικής, συζητά με τον Σταύρο Ιωάννου για τη Φιλική Εταιρεία, για τη στάση των Μεγάλων Δυνάμεων και την Υψηλή Πύλη.

⁴⁹ A. Andréadès, «Ali pacha de Tébelin économiste et financier», *Revue des Études Grecques* 25/115, (1912), σ. 427-460, https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1912_num_25_115_6707, [19/12/2021]. Ο Πολενάκης αναφέρεται στη μελέτη του Ανδρεάδη και παραθέτει το συγκεκριμένο απόσπασμα σε παλαιότερο άρθρο του. Βλ. Πολενάκης, «Το φάντασμα του Αλή Πασά». Το ίδιο επεισόδιο περιγράφεται και σε ένα ακόμη λογοτεχνικό του πόνημα. Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Κεραυνός εν φακέλω», του ίδιου, *Ιστορίες από το χαμένο βιβλίο. Ένα μυθιστόρημα για το χρόνο*, Ένεκεν, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 124-128.

⁵⁰ Βλ. την ανατύπωση του φυλλαδίου, Ιωάννης Μουστάκας, «Ο Καραγκιόζης, ο Αλή Πα-

τιρας ο θεατής-αναγνώστης παρακολουθεί την πτώση του Αλή και η Ιστορία μεταγράφεται και μεταπλάθεται θεατρικά.⁵¹

Ο κόσμος του Καραγκιόζη εκπροσωπείται στο έργο από τον Γιάννη Μουρελάτο, γνωστό ως Γιάνναρο, που –υποθετικά και πέρα από κάθε αληθοφάνεια– επισκέπτεται τα Ιωάννινα και προσκαλείται στο σαράι από τον Ιωάννη Κωλέττη.⁵² Σε μια σαιξπηρικής έμπνευσης σκηνή, ο Αλή παρακολουθεί αμήχανος την παράσταση που δίνεται στον μπερντέ. Η δραματοποίηση της απόρριψής του από την κυρα-Φροσύνη αποτελεί το πρώτο πλήγμα για την τιμή του. Τα εγκλήματα και η λαγνεία του αδίστακτου άρχοντα έρχονται στο φως μέσα από τις σκιές. Ο Αλή διακόπτει την παράσταση, διατάσσει τη σύλληψη του θιάσου και οι φιγούρες κατάσχονται.

Όταν πια βλέπει το τέλος του να πλησιάζει, εξουσιοδοτεί τον Σταύρο Ιωάννου να επενδύσει τον πλούτο του στο εξωτερικό. Συλλαμβάνει, μάλιστα, ένα πανούργο σχέδιο εκδίκησης· θα το θέσει σε εφαρμογή ο κυρ-Σταύρος με τον επαναπατρισμό του: τα κέρδη των επενδύσεων θα γίνουν το κεφάλαιο μιας Τράπεζας Εθνικής κι έτσι οι Ρωμιοί –που τόλμησαν να οραματιστούν το δικό τους κράτος– θα αποκτήσουν νέο δυνάστη, το τραπέζικο σύστημα!

σάς και η κυρα-Φροσύνη», Μπάμπης Γραμμένος (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου των σκιών*, Άγκυρα, Αθήνα 1973, σ. 281-307.

⁵¹ Μελετώντας το έργο εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς πως βασικά του γνωρίσματα είναι: ο συνδυασμός ιστορικών και μυθοπλαστικών στοιχείων, η κατάργηση της αληθοφάνειας, η αυτοαναφορικότητα και ένα διαρκές παιχνίδι με τον χρόνο. Σε ό,τι αφορά την αξιοποίηση της Ιστορίας, ο συγγραφέας ερευνά και επιλέγει τις εκδοχές που προτιμά γύρω από τα πρόσωπα και τα γεγονότα. Στην περίπτωση, για παράδειγμα, του Θανάση Βάγια –που, στο παραδοσιακό θέατρο σκιών, αποτελεί προσωποποίηση του προδότη– επιλέγεται ως ορθή η εκδοχή, σύμφωνα με την οποία ο έμπιστος του Αλή συκοφαντήθηκε από τον Γάλλο πρόξενο Rouqueville· τα γραπτά του περιηγητή συνέβαλαν στη δημιουργία αρνητικών εντυπώσεων γύρω από το πρόσωπό του. Για την αιτία της εχθρότητας βλ. Ευάγγελος Π. Φωτιάδης, «Συμβολή εις την περί του Θανάση Βάγια έρευναν», *Ηπειρωτικά χρονικά*, 1, (1926), σ. 307-308. Επιπλέον, αντίθετα με όσα αναφέρουν οι ιστορικές πηγές, στο έργο του Πολενάκη ο Βάγιας δολοφονείται από τον Πασά.

⁵² Στην παρουσίαση του 2021 πίσω από τον μπερντέ βρίσκεται ο καραγκιοζοπαίκτης Σωκράτης Κοτσορές με βοηθό τον έτερο καραγκιοζοπαίκτη Τάσο Τσώνη. Το απόσπασμα από το έργο του Μουστάκα διανθίζεται με στοιχεία από την εκδοχή του Γιάνναρου. Την πληροφορία δίνει ο Σωκράτης Κοτσορές σε προφορική συνέντευξη στη γράφουσα στις 26 Νοεμβρίου 2021. Για μια εκδοχή του Γιάνναρου βλ. ενδεικτικά την ηχογράφηση του έργου *Ο Αλή Πασάς και η Κυρά Φροσύνη* (Μεσολόγγι, 23 Αυγούστου 1969), «Mario Rinvoluti Tapes», The Whitman/Rinvoluti Greek Shadow Collection, αρ. 51-52, <https://sds.lib.harvard.edu/sds/audio/459544023>, <https://sds.lib.harvard.edu/sds/audio/459544026>, <https://sds.lib.harvard.edu/sds/audio/459543997>, [19/12/2021].

Χαμένος πια, ο Αλή απαιτεί να διασκεδάσει και ξανακαλεί τον караγκιοζοπαίκτη.⁵³ Τώρα, ο Πασάς κι οι θεατές παρακολουθούν στο πανί το σχέδιο εξόδου του ξυπόλυτου ήρωα από τη φυλακή.⁵⁴ Επίκαιρες αναφορές στο Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, στους εκπροσώπους της ευρωπαϊκής και εγχώριας πολιτικής σκηνής και στις μεθόδους εξαπάτησης του λαού προβληματίζουν τον φτωχό ήρωα. Τώρα που η Εξουσία υιοθετεί τα τερτίπια του Καραγκιόζη, εκείνος αναρωτιέται για τη δική του ταυτότητα. Μια σύντομη παύση, όμως, αρκεί για να αποκτήσει η σκέψη του διαύγεια και να πάρει τη μεγάλη απόφαση:⁵⁵ θα βγει στα βουνά.⁵⁶ Θα υιοθετήσει μια στάση ηρωική απέναντι στην πραγματικότητα, για να διεκδικήσει αυτό που μοιάζει ανέφικτο.

Ο Καραγκιόζης είναι τύπος εθνικός, υποστηρίζει αλλού ο συγγραφέας, μα σε «εποχές παμπόνηρες, όπως η δική μας»,⁵⁷ ίσως είναι σκόπιμο να τονιστεί η

⁵³ Έπειτα από την ατιμωτική πρώτη παράσταση και όταν –κοντά στους Αρβανίτες– τον εγκαταλείπει ακόμα και η Βασιλική, καλεί τον караγκιοζοπαίκτη με μια ατάκα που παραπέμπει στο έργο του Λόρκα *Ο έρωτας του Δον Περχλμπλίν και της Μπελίσσα στον κήπο του: μια ερωτική αλληλουσία*: «[...] Μ'ακούτε; Ο Αλή Πασάς δεν έχει πια τιμή, και θέλει να διασκεδάσει! [...]». Βλ. το ανέκδοτο έργο, Λεάνδρος Πολενάκης, *Η τιμή του Αλή Πασά. Μια κωμωδία της φιλαργυρίας, της λαγνείας και του θανάτου*, σ. 26. Πρβλ. Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, «Περλμπλίν και η Μπελίσσα», του ίδιου, *Θέατρο* (απόδ. Νίκος Γκάτσος), Πατάκη, Αθήνα 2008 (1 2000), σ. 149.

⁵⁴ Ο Καραγκιόζης προτείνει διάφορες λύσεις εξόδου από τη φυλακή, μα ο Χατζηαβάτης τις απορρίπτει ως μη πραγματοποιήσιμες. Την ίδια σκηνή περιγράφει σε παλαιότερο άρθρο του ο συγγραφέας. Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Ο Καραγκιόζης κι εμείς», εφημ. *Η Αυγή*, 29 Ιουλίου 1990, σ. 17.

⁵⁵ «Καραγκιόζης: Μη σκοτίζετε άλλο το μυαλουδάκι σας κυρίες και κύριοι, αξιότιμο κοινό, βρήκα τη λύση. Υπάρχει κι άλλος Καραγκιόζης, ο ηρωικός. Θα πάω στη Ρούμελη, στα ψηλά βουνά, με τον Καραϊσκο και με τα παλληκάρια, φεύγω, αναχωρώ. Αντίο και ορεβουάρ σας!»! Βλ. Πολενάκης, *Η τιμή του Αλή πασά*, σ. 30. Στο σημείο αυτό οι σκηνικές οδηγίες προβλέπουν την ενσάρκωση του Καραγκιόζη. Ωστόσο, στην παράσταση του 2021 ο ξυπόλυτος ήρωας απευθύνθηκε στο κοινό ως φιγούρα. Τη στιγμή που παίρνει τη μεγάλη απόφαση, εμφανίζεται στο πανί φουστανελοφόρος. Την πληροφορία έδωσε ο караγκιοζοπαίκτης Σωκράτης Κοτσορές σε προφορική του συνέντευξη στη γράφουσα στις 26 Νοεμβρίου 2021.

⁵⁶ Την ίδια λύση προτείνει ο συγγραφέας και σε παλαιότερη κριτική του με αφορμή την παράσταση του Δήμου Αβδελιώδη, *Ο Μεγαλέξανδρος και ο καταραμένος δρόκος* και τις σύγχρονες απόπειρες σκηνικής αξιοποίησης του θεάτρου σκιών. Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Καραγκιόζης, Έλλην, Ελληνόφωνος», εφημ. *Η Αυγή*, 1 Μαρτίου 2009, <https://reviewtheatre.wordpress.com/category/%CE%B1%CE%B2%CE%B4%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CE%B4%CE%B7%CF%82-%CE%B4%CE%AE%CE%BC%CE%BF%CF%82/>, [19/12/2021].

⁵⁷ Πολενάκης, *ό.π.*

πολιτική του διάσταση.⁵⁸ Η κωμωδία του Πολενάκη έχει σκοπό να ψυχαγωγήσει, αλλά και να προβληματίσει το κοινό.⁵⁹ Ο Καραγκιόζης στο έργο του είναι ο ελληνικός λαός, ο άνθρωπος της φτώχειας και της ανάγκης που εξεγείρεται και πάνω από όλα το πνεύμα της ελευθερίας.⁶⁰

Κλείνοντας τη θεατρική αυτή επισκόπηση καταλήγουμε σε ορισμένα συμπεράσματα. Κατά την δεκαετία του '70 τα έργα που αντλούν το υλικό τους από την ελληνική Επανάσταση και εντάσσουν στη δράση τους τον Καραγκιόζη κάποτε γράφονται με σκοπό την άμεση παράστασή τους, εξυπηρετώντας αιτήματα κοινωνικά-πολιτικά, όπως συμβαίνει με *Το μεγάλο μας τσίρκο*. Άλλοτε, δεν είναι η επιτακτική ανάγκη μιας ιστορικής συνθήκης που επιβάλλει τη συγγραφή, αλλά οι καλλιτεχνικές ανησυχίες των δημιουργών με τις όποιες ιδεολογικές διαστάσεις εμπεριέχονται, αναμφίβολα, σε αυτές: μια διάθεση ανανέωσης του θεατρικού τοπίου μέσα από τον συνδυασμό της «πειραματικής και λαϊκής διάστασης του θεάτρου».⁶¹ Στον 21^ο αιώνα η πολιτική, κοινωνική και οικονομική κρίση ξυπνά την ιστορική μνήμη των δραματουργών. Η επέτειος, φυσικά, για τα 200 χρόνια της Επανάστασης αποτελεί εφελτήριο συγγραφής ή παρουσίασης ορισμένων από τα έργα. Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί πως τα περισσότερα κείμενα παραμένουν ανέκδοτα.

Ένας ευέλικτος τύπος του θεάτρου ντοκουμέντο και οι επικές τεχνικές φαίνεται πως επιλέγονται συχνά, καθώς προσφέρουν ταυτόχρονα τη δυνατότητα συμπύκνωσης ιστορικών περιόδων αλλά και τη δυνατότητα ανοίγματος της θεατρικής αφήγησης στον ορίζοντα του παρόντος και του μέλλοντος. Η κωμωδία και η σάτιρα προτιμώνται στις άλλες περιπτώσεις, καθώς προσφέρουν τη δυνατότητα άσκησης κριτικής και συνδέονται, ίσως, με την πρόσχαρη αλλά και ανατρεπτική φύση του Καραγκιόζη.

⁵⁸ Η ένταξη, μάλιστα, του караγκιόζοπαίκτη Γιάνναρου στον δραματικό κόσμο του Πολενάκη μοιάζει να υπογραμμίζει αυτήν ακριβώς τη θέση, καθώς ο πατρινός μάστορας θεωρούσε απαραίτητη τη διατύπωση πολιτικών σχολίων στις παραστάσεις του μπερντέ. Βλ. Διαμαντής Καραβόλας - Γιάννης Αλεξανδρόπουλος, «“Όσο υπάρχουν άνθρωποι, θα υπάρχει και ο Καραγκιόζης”». Συνέντευξη με τον παλιό πατρινό караγκιόζοπαίκτη Γιάνναρο (Γιάννη Μουρελάτο)», *Φαρφουλάς* 11 (Σεπτέμβριος 2009), σ. 28-29. Τους δύο άνδρες συνέδεε προσωπική φιλία τριάντα περίπου χρόνων, όπως ομολογεί ο συγγραφέας σε προφορική συνέντευξη στη γράφουσα στις 20 Νοεμβρίου 2021. Μάλιστα, το έργο αφιερώνεται στη μνήμη του πατρινού караγκιόζοπαίκτη. Βλ. Πολενάκης, *Η τιμή του Αλή Πασά*, σ. 31.

⁵⁹ Μια Φωνή, λίγο πριν σβήσουν τα φώτα της ράμπας, δηλώνει ρητά τις προθέσεις του συγγραφέα.

⁶⁰ Σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα, σε προφορική του συνέντευξη στη γράφουσα στις 20 Νοεμβρίου και 15 Δεκεμβρίου 2021.

⁶¹ Γεωργακάκη, *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, ό.π., σ. 298.

Η εξάρτηση της χώρας από τις ξένες δυνάμεις, η εξουσία, οι παθογένειες της ελληνικής κοινωνίας και η δυναμική του λαού αποτελούν βασικές θεματικές της σχετικής με το θέμα μας δραματουργίας.

Το θέατρο σκιών συνιστά ένα από τα μέσα έκφρασης των δημιουργών κι έτσι, συχνά, στην ολοκλήρωση των παραστάσεων συντελούν δημοφιλείς καραγκιοζοπαίχτες. Ο ξυπόλυτος ήρωας ανεβαίνει στη σκηνή είτε πίσω είτε μπροστά από το πανί, ως σύμβολο του Νεοέλληνα αλλά και της λαϊκής τάξης, για να προσφέρει στιγμές γέλιου, ευκαιρίες αυτοκριτικής και προοπτικές αντίστασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Θεατρικά έργα-Κείμενα

- Λόρκα Φ.Γ., «Περλιμπλίν και η Μπελίσσα», του ίδιου, *Θέατρο* (απόδ. Νίκος Γκάτσος), Πατάκη, Αθήνα 2008 (1^η 2000), σ. 117-156.
- Καμπανέλλης Ι., *Το μεγάλο μας τσίρκο*, Κέδρος, τ. Η', Αθήνα 2010.
- Μαργαρίτης Γ., 1821: *Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα*, ανέκδοτο.
- Μουστάκας Ι., «Ο Καραγκιόζης, ο Αλή Πασάς και η κυρα-Φροσύνη», Μπάμπης Γραμμένος (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου των σκιών*, Άγκυρα, Αθήνα 1973, σ. 281-307.
- Οφλίδης Σ. - Καλαϊτζή-Οφλίδη Λ., «Ο Καραγκιόζης Μακεδονομάχος», των ίδιων *Τα Καραγκιόζικα της Θεσσαλονίκης*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 19-77.
- Πολενάκης Λ., *Η τιμή του Αλή Πασά. Μια κωμωδία της φιλαργυρίας, της λαγνείας και του θανάτου*, ανέκδοτο.
- Πολενάκης Λ., «Κεραυνός εν φακέλω», του ίδιου, *Ιστορίες από το χαμένο βιβλίο. Ένα μυθιστόρημα για το χρόνο*, Ένεκεν, Θεσσαλονίκη 2010, σ. 124-128.
- Ρόχας Ζ., *Ο Καραγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός*, ανέκδοτο.
- Φρυγανάκης Γ., *Ο Καραγκιόζης, το «κίνημα της πατάτας», τα μαϊμού επιδόματα, ο Βενιζέλος και ο... Κολοκοτρώνης*, του ίδιου, *Ο Καραγκιόζης ζει.*, σ. 287-295.

Μελέτες-Επιστημονικά άρθρα

- Αλτουβά Α., «Εταιρικοί θίασοι: Ένας δημοκρατικός θεατρικός θεσμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», Αλεξία Αλτουβά-Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας-Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ (5-8 Νοεμβρίου 2014, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου*

- Αθηνών), τ. Α', Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2018, σ. 91-104.
- Αραβαντινός Σ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή*, Τυπογραφείο Σπυρίδωνος Κουσουλίνου, Αθήνα 1895.
- Γεωργακάκη Κ., *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα 2013.
- Γεωργακάκη Κ., *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και Δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015.
- Καϊμη Τ., *Ο Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών* (μετ. Κώστας Μέκκας – Τάκης Μηλιάς), Γαβριηλίδης, Αθήνα 1990.
- Μάρου Α.Σ., «Η Φιλική Εταιρεία και η Αυλή του Αλή Πασά: βολιδοσκοπήσεις, επιλογές και δικτυώσεις», Μανδουλαρά Β. Άννα (επιμ.), *Η Φιλική Εταιρεία. Επαναστατική δράση και μυστικές εταιρείες στη νεότερη Ευρώπη*, Ασίνη, Αθήνα 2017, σ. 179-215.
- Μαυρομούστακος Π., *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτη, Αθήνα 2005.
- Πούχνερ Β., «Η μαγεία των σκιών: Μικρό εγχειρίδιο για το θέατρο σκιών», Αλεξάνδρα Χαριτάτου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2004, σ. 17-27.
- Πούχνερ Β., *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήση, Αθήνα 2010.
- Ruchner W., *To 1821 και το Θέατρο. Από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Όταν, Αθήνα 2020.
- Χοτζάκογλου Α. Γ., «Αρχείο Θανάση Φωτιάδη: Μια μικρή κιβωτός θεάτρου σκιών», Αλεξία Αλτουβά (επιμ.), *Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία, Πρακτικά Επετειακού Συνεδρίου για τα 20 χρόνια του προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών (Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών 27-9 Απριλίου 2017)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2021, σ. 619-644.

Αρθρογραφία-Κριτικογραφία (Εντυπη και ηλεκτρονική)

- Ακρίτα Ε., «Ο Παλαιών, ο Πατρών και ο Γερμανός», εφημ. *Τα Νέα*, 21 Μαρτίου 2013, [20/12/2021].
- Andréadès A., «Ali pacha de Tébelin économiste et financier», *Revue des Études Grecques* 25/115 (1912), σ. 427-460, https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1912_num_25_115_6707, [19/12/2021].
- Καράβολας Δ. - Αλεξανδρόπουλος Γ., «Όσο υπάρχουν άνθρωποι, θα υπάρχει και ο Καραγκιόζης». Συνέντευξη με τον παλιό πατρινό караγκιόζοπαίχτη Γιάνναρο (Γιάννη Μουρελάτο)», *Φαρφουλάς* 11 (Σεπτέμβριος 2009), σ. 28-29.
- Κουγέας Σ.Β., «Το ηπειρωτικών αρχείον Σταύρου Ιωάννου», *Ηπειρωτικά χρονικά* 14

(1939), σ. 1-48.

Μπούρας Κ., «Λεάνδρος Πολενάκης, Η τιμή του Αλή Πασά, στο πλαίσιο του φετινού “Διεθνές Φεστιβάλ Αναλόγιο 2021. 200 χρόνια Επανάσταση; Ξαναγράφοντας τους αρχαίους μύθους σήμερα”», *Fractal* 89 (28 Οκτωβρίου 2021), <https://www.fractalart.gr/leandros-polenakis-i-timi-toy-ali-pasa/>, [28/11/2021].

Ξανθούλης Γ., «Επιθεώρηση αυτοσχεδιασμού από Θέατρο της Άνοιξης», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 17 Ιανουαρίου 1980, σ. 5.

Πεταλά Α., «Αξιωματούχοι στην αυλή του Αλή Πασά», *Μνήμων* 2, (1972), σ. 257-272.

Πεφάνης Γ.Π., «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: Το μεγάλο μας τσίρκο, Το κουκί και το ρεβύθι, Ο εχθρός λαός», *Θέματα Λογοτεχνίας* 30 (2000), σ. 58-101.

Πολενάκης Λ., «Ο Καραγκιόζης κι εμείς», εφημ. *Η Αυγή*, 29 Ιουλίου 1990, σ. 17.

Πολενάκης Λ., «Καραγκιόζης, Έλλην, Ελληνόφωνος», εφημ. *Η Αυγή*, 1 Μαρτίου 2009, <https://reviewtheatre.wordpress.com/category/%CE%B1%CE%B2%CE%B4%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CF%8E%CE%B4%CE%B7%CF%82-%CE%B4%CE%AE%CE%BC%CE%BF%CF%82/>, [19/12/2021].

[Πολενάκης Λ.], «Το φάντασμα του Αλή Πασά», εφημ. *Η Αυγή*, 21 Μαρτίου 2014, https://www.avgi.gr/politiki/90016_fantasma-toy-ali-pasa/, [19/12/2021].

Πολιτοπούλου Μ., «Εντυπωσιακές εκδηλώσεις στο Φεστιβάλ Ιθάκης», εφημ. *Η Αυγή*, 18 Αυγούστου 1977, σ. 4.

Φωτιάδης Ε., «Συμβολή εις την περί του Θανάση Βάγια έρευναν», *Ηπειρωτικά χρονικά* 1 (1926), σ. 304-312.

Χαρτουλάρη Μ., «Αλή Πασάς: στα όρια της ιδιοφυίας και της νεύρωσης», εφημ. *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 2010, <https://www.tanea.gr/2010/02/27/greece/ali-pasas-sta-oria-tis-idiofyias-kai-tis-neyrwsis/>, [20/12/2021].

Χοτζάκογλου Α.Γ., «Από τον Καραγκιόζη στο Μακρυγιάννη», εφημ. *Αμαρυσία*, 28 Απριλίου 2010, σ. 14-15.

Χοτζάκογλου Α.Γ., «Ο Καραγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός. Ηρώδειο, 1η Σεπτεμβρίου 2021», *Ο Καραγκιόζης μας* 158 (Σεπτέμβριος 2021), σ. 26-28.

[Χ.σ.], «Το θέατρο για το λαό. Ένας νέος εταιρικός θίασος», [Χ.σ.].

[Χ.σ.], «Απαγορεύονται οι θεατρικές παραστάσεις στη Δεσφίνα», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 11 Αυγούστου 1977, σ. 4.

[Χ.σ.], «Διαμαρτυρίες για παρέμβαση χωροφυλακής σε θεατρική παράσταση», εφημ. *Η Αυγή*, 25 Αυγούστου 1977, σ. 4.

[Χ.σ.], «Το Θέατρο της Άνοιξης», εφημ. *Η Αυγή*, 7 Σεπτεμβρίου 1977, σ. 4.

[Χ.σ.], «Λένα και Σίμος Οφλίδης. Δύο σε ένα», εφημ. *Μακεδονία*, 24 Δεκεμβρίου 2000, <https://digital.lib.auth.gr/record/4210/files/npa-2004-4100.pdf>, [4/12/2021].

[Χ.σ.], «Ο άλλος Πολενάκης», εφημ. *Η Αυγή*, 15 Νοεμβρίου 2014, https://www.avgi.gr/tehnas/119464_o-allos-polenakis, [30/11/2021].

[Χ.σ], «Παράσταση για φιλανθρωπικό σκοπό. Ο Καραγκιόζης ξεσηκώνει το Ηρώδειο», εφημ. *Η Αυγή*, 27 Αυγούστου 2021, https://www.avgi.gr/tehnas/394532_o-karagkiozis-xesikonei-irodeio, [18/12/2021].

[Χ.σ.], «Διεθνές Φεστιβάλ Αναλόγιο 2021-Το αναλυτικό πρόγραμμα», 14 Σεπτεμβρίου 2021, <https://www.athina984.gr/2021/09/14/diethnes-festival-analogio-2021-to-analytiko-programma/>, [20/12/2021].

Θεατρικά προγράμματα

Καμπανέλλης Ι., *Το μεγάλο μας τσίρκο*, θίασος Τζένης Καρέζη - Κώστα Καζάκου, [θέατρο Αθήναιον, Αθήνα 1973].

Μαργαρίτης Γ., 1821. *Η Επανάσταση, ο Καραγκιόζης και τα ημίψηλα*, Θέατρο της Άνοιξης, θερινή περίοδος 1977.

Ρόχας Ζ., *Ο Καραγκιόζης και ο μεγάλος ξεσηκωμός*, Το σπίτι του Ηθοποιού – ΣΕΗ – ΤΑΣΕΗ, Ηρώδειο, 1η Σεπτεμβρίου 2021.

Διαδικτυακοί τόποι και άλλες πηγές

ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας - Βιογραφικό Γιάννη Μαργαρίτη, https://dipethe.kalamatafa ris.gr/wp-content/uploads/2020/12/giannis_margaritis_cv.pdf, [16/11/2021].

Διεθνές Φεστιβάλ Αναλόγιο 2021, <https://el-gr.facebook.com/analogiofestival/>, [28/11/2021].

Κώνστας Τ. – Ευπόλυτο Τάγμα, *Καραγκιόζη όξω απ' την παράγκα*, Πετεινός, Αθήνα 2014, dvd της παράστασης.

«Mario Rinvolutri Tapes», The Whitman/Rinvolutri Greek Shadow Collection, αρ. 51-52, <https://sds.lib.harvard.edu/sds/audio/459544023>, <https://sds.lib.harvard.edu/sds/audio/459544026>, <https://sds.lib.harvard.edu/sds/audio/459543997>, [19/12/2021].

ΠΑΤΡΙΩΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΙΚΗ ΑΦΗΓΗΣΗ.
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΛΑΜΠΡΟΥ ΤΖΑΒΕΛΛΑ

Η θεματολογία των ηρωικών παραστάσεων του θεάτρου σκιών δεν συνιστά μια κλειστή αφήγηση αλλά την επικοινωνία των θεατών με σύγχρονες στη ζωή τους συνθήκες και με αξίες που οι ίδιοι προσλαμβάνουν ως κεκτημένο ή θέτουν ως προσδοκώμενο. Το θέαμα κομίζει ή υπενθυμίζει αναλογίες, τις οποίες εντοπίζει ευκολότερα σε ιστορικά φαινόμενα που, είτε μέσω άλλων θεαμάτων είτε μέσω δημοσιεύσεων, εκδόσεων και της προφορικής μετάδοσής τους, είναι γνώριμα στο ευρύ κοινό. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η πρόσληψη των συγκρούσεων του Λάμπρου Τζαβέλλα –στο διάστημα 1792-1795– με την Αυλή του Αλή Πασά στον μπερντέ του θεάτρου σκιών. Σχετικές παραστάσεις δίνονται στον Μεσοπόλεμο, μεταξύ 1930 και 1937, αλλά και στη δεκαετία του 1940. Στην Πάτρα, παίζονται οι παραστάσεις *Τζαβέλλας και Αλή πασάς* και *Ο ήρωας Τζαβέλλας* από τον Ντίνο Θεοδωρόπουλο, *Το ηρωικό Σούλι* και οι *Τζαβελαίοι* από τον Δημήτρη Μανωλόπουλο, *Οι Τζαβελαίοι και ο Αλή Πασάς* από τον Ανδρέα Βουτσινά και *Ο ήρωας Τζαβέλλας* από τον Ορέστη [Ανέστης Βακάλογλου]· στην Καλαμάτα, ακόμη, ο Γιώργος Κουτσούρης έχει ανεβάσει την παράσταση *Η Μεγάλη μάχη εις το τιμημένο Σούλι και ο θάνατος του Λάμπρου Τζαβέλλα*· ορισμένες ακόμη φέρεται ότι ανεβαίνουν και σε περιοχές της Αττικής, στα χρόνια της Κατοχής, από τον Σωτήρη Σπαθάρη.¹

¹ *Νεολόγος Πατρών*, έτος ΛΣΤ', αρ. 184 (12 Ιουλίου 1930) σ. 3· *Νεολόγος*, έτος ΛΗ', αρ. 251 (19 Σεπτεμβρίου 1931) σ. 3· *Νεολόγος*, έτος ΛΣΤ', αρ. 143 (30 Μαΐου 1930) σ. 3· *Νεολόγος*, έτος ΛΣΤ', αρ. 144 (31 Μαΐου 1930) σ. 3· *Νεολόγος*, έτος ΜΓ', αρ. 201 (18 Ιουλίου 1937) σ. 3· *Νεολόγος*, έτος ΜΔ', αρ. 249 (5 Σεπτεμβρίου 1937) σ. 3· *Νεολόγος*, έτος ΝΖ', αρ. 22329 (24 Σεπτεμβρίου 1950) σ. 5· *Σημαία Καλαμών*, έτος 19ον, αρ. 55 [88] (28 Ιουλίου 1932) σ. 4. Βλ. ακόμη, Σωτήρης Ε. Σπαθάρης, *Τα απομνημονεύματά μου· ανέκδοτα αυτοβιογραφικά κείμενα του λαϊκού καλλιτέχνη με εισαγωγή, επιμέλεια και επεξηγηματικά σχόλια του Πάννη Κόκκωνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 486, 607. Οι δημοσιευθέντες, μεταξύ 1930 και 1937, στον *Νεολόγο Πατρών* τίτλοι έχουν καταγραφεί από το ερευνητικό πρόγραμμα *Το δραματολόγιο του θεάτρου σκιών στην Πάτρα κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1922-1940)*, το οποίο εκπονήθηκε, κατά την περίοδο 2010-2013, στο πλαίσιο του

Για τη ζωή και τη δράση του Σουλιώτη οπλαρχηγού έχουν τυπωθεί, στα τέλη του 19ου αιώνα, χωρίς να έχουν γνωρίσει λαμπρή σκηνική παρουσία, τα δραματικά κείμενα *Ο Λάμπρος Τζαβέλλας* (1884) του Αντωνίου Αντωνιάδη και *Ο Αλής και το Σούλι ή Λάμπρος Τζαβέλλας* (1894) του Ανδρέα Δελλαπόρτα ενώ με το πέρασμα στον 20ό αιώνα θα τυπωθεί το παράλληλο δράμα *Αγώνες του Σουλίου: Για την πατρίδα* (1901) του Χρήστου Χρηστοβασίλη.² Πάντως, κοντά στην πρώτη από σκηνής παρουσίαση (19 Ιανουαρίου 1883) του *Λάμπρου...* του Αντωνιάδη απαντά ομώνυμη παράσταση Παντομίμας (*Τζαβέλλας*), θεατρικής παράδοσης στην οποία το θέατρο σκιών έχει σημαντικές οφειλές.³ Την караγκιοζική υπόθεση γνωρίζουμε σε δύο χειρόγραφες εκδοχές, καμιά από τις οποίες δεν ανήκει σε караγκιοζοπαίχτη των παραπάνω παραστάσεων. Πρώτη είναι η γραμμένη το 1930 εκδοχή με τον τίτλο *Οι Τζαβελλαίοι* του Απόστολου Καραστεργιόπουλου ή Τόλια⁴ ενώ δεύτερη έρχεται,

Προγράμματος Κ. Καραθεοδωρή της Επιτροπής Ερευνών του Πανεπιστημίου Πατρών· Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Το ελληνικό Θέατρο Σκιών στα χρόνια της Β' Ελληνικής Δημοκρατίας και της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά: Η περίπτωση της Πάτρας», Αλεξία Αλτουβά - Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο και Δημοκρατία. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ*. Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014, τ. Β', Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2018, 297-311.

² Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα: από το 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σ. 345-347, 396-397· Αικατερίνη Π. Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900): οι παραστάσεις, διδακτορική διατριβή*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2013, σ. 313-314, 325, 484, 676-677, 1340 κ.α.. Αποσπάσματα του δράματος του Α. Δελλαπόρτα έχουν δημοσιευθεί στην εφημ. *Ακρόπολις*, έτος ΙΓ', αρ. 4458 (19 Ιουλίου 1894), σ. 2.

³ Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 345-346. Η Αικ. Δεμέστιχα, *ό.π.*, σ. 313 και στο παράρτημα, σ. 85 αναφέρει παράσταση του έργου, με επιφύλαξη, στις 19 Νοεμβρίου 1883. Περαιτέρω, βλ. Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα 1984, σ. 79-80, σημ. 70, από όπου βλ. *Νέα Εφημερίς*, έτος Γ', αρ. 256 (12 Σεπτεμβρίου 1884) σ. 3: «Εν τω χειμερινώ θεάτρω Πειραιώς ενεκαθιδρύθη μιμητική τις εταιρία και παριστάνει διάφορα μέρη δραματικά, ων πολλά εκ σκηνών της ελληνικής επαναστάσεως. [...] Κοντά δε στο 'Μεσολόγγι' έξαφνα, στον 'Τζαβέλλα', τραγωδούν και γαλλικά και ενθουσιάζεται το κοινόν». Ο Γιάννης Σιδέρης, «Παντομίμα. Ένας άγνωστος αγωνιστής του θεάτρου μας», *Νέα Εστία*, τ. 40 (1946), σ. 864 καταχωρίζει μεταξύ άλλων, εντούτοις, χωρίς να δίνει την πρωτογενή πηγή, παράσταση Παντομίμας με τον τίτλο *Ο Λάμπρος και Φώτος Τζαβέλας*, δοσμένη το 1885. Για την πολιτογράφηση της Παντομίμας στον ελληνικό χώρο, βλ. ενδεικτικά, Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017, σ. 273-276.

⁴ Σύμφωνα με ληξιαρχικά τεκμήρια, ο κουκλοπαίχτης και, αργότερα, караγκιοζοπαίχτης Απόστολος Καραστεργιόπουλος γεννήθηκε στις 21 Μαΐου 1896, στην Αθήνα, και απεβίωσε

το 1974, η φερώνυμη *Οι Τζαβελλαίοι και Αλή Πασάς* του Βασίλαρου.⁵ Οι δύο εκδοχές παρά τη μεγάλη χρονική απόστασή τους και τις λογής δομικές και θεματικές διαφορές τους, σημεία των οποίων θα δούμε στη συνέχεια, ξεκινούν από μια κοινή βάση, του δόλου με τον οποίο ο Αλή Πασάς επιχειρεί να υποτάξει τους Σουλιώτες.

Οι *Τζαβελλαίοι* του Τόλια χωρίζονται σε δύο μέρη και παίζονται σε δύο βραδιές.⁶ Η πρώτη παράσταση περιλαμβάνει την παραπλάνηση του Τζαβέλλα από τον Αλή ώστε να μείνει άοπλος με το στράτευμά του και να διευκολυνθεί η επικράτηση εναντίον των Σουλιωτών, οι οποίοι όμως επιτυγχάνουν την εξολόθρευση των Οθωμανών· η δεύτερη αφορά στην εκ νέου εξαπάτηση και περικύκλωσή του με την ομηρία του γιου του, Φώτου Τζαβέλλα, και την ακόλουθη σύγκρουση Σουλιωτών και Οθωμανών με τον ηρωικό θάνατό του στο πεδίο της μάχης. Ο Καραγκιόζης εμφανίζεται σε έναν τυπικό ρόλο μεσίτη των Οθωμανών που κατορθώνει να μεταφέρει στον Λάμπρο τις μεθοδεύσεις του Αλή ώστε να προετοιμάζει την άμυνα και την αντίστασή του. Αποφασιστικής σημασίας αποδεικνύεται η θέση του, στο πρώτο μέρος, καθώς επιτυγχάνει να αφήσει ανολοκλήρωτη την προσπάθεια του Αλή, στις δυνάμεις του οποίου οι Σουλιώτες στήνουν καρτέρι. Στο πρώτο μέρος, εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η ενσωμάτωση επεισοδίων που αναλογούν σε ζητήματα γνώριμα στο θέατρο σκιών –ως θέμα ή ως μοτίβο–, επεισόδια που περιγράφουν το περιβάλλον αντιπαλότητας ανάμεσα στους Χριστιανούς και τους Οθωμανούς ή και υπονομεύουν την εικόνα των τελευταίων. Για παράδειγμα, ο Αλή Πασάς στέλνει προειδοποίηση-απειλή στον Τζαβέλλα για την υποστήριξη που παρέχει σε δύο χριστιανικά χωριά λόγω διένεξής τους με δύο οθωμανικά για την ύδρευση από μία βρύση· επίσης, δύο μπέηδες παρενοχλούν την κόρη ενός τσέλιγκα, Κρυ-

στις 24 Ιουνίου 1976, στη Σαλαμίνα· οι γονείς του λέγονταν Αθανάσιος και Αγγελική. Συνήψε δύο γάμους: από την πρώτη σύζυγό του, Αικατερίνη, απέκτησε τρία παιδιά, τον Αθανάσιο με τη δίδυμη αδελφή του και ακόμη έναν γιο· τον δεύτερο γάμο έκανε, σε προχωρημένη ηλικία, με την Κωνσταντίνα Κουτσούρη (1934-2018) από την Κέρκυρα. Ευχαριστώ θερμά την εγγονή του καραγκιοζοπαίχτη, Κατερίνα Αθ. Καραστεργιοπούλου, για την επικοινωνία μας και τα βιογραφικά στοιχεία που εισέφερε.

⁵ Τόλιας, *Οι Τζαβελλαίοι*, τετ. χρώματος γκρι, Συλλογή Δημητρίου Φανάρα (φωτ. χφ.) και Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών (Γρανάδα), 1930· Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι και Αλή Πασάς*, αρ. τετ. 31, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πάτρα 1974. Σελίδες από τα τετράδια καταχωρίζονται στο «Παράρτημα εικόνων». Για την άδεια δημοσίευσης σελίδων από το τετράδιο του Τόλια ευχαριστώ τον Δημήτριο Φανάρα· αναλόγως, για τις σελίδες από το τετράδιο του Βασίλαρου, ευχαριστώ το ΙΜΣ και, ιδιαιτέρως, την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ερευνήτρια Β' (Κύρια Ερευνήτρια).

⁶ Τόλιας, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. [169]: «Παράστασις 'Οι Τζαβελλαίοι'· δύο ημέραι».

στάλλω, για την αντίσταση της οποίας διατάσσεται να προσαχθεί στο σαράι ο πατέρας της. Μέσα σε όλα αυτά, ο Τζαβέλλας, παρότι, με την υπόσχεση προνομίων και αξιωμάτων, εξαπατάται και στριμώχνεται, διακηρύσσει τον πατριωτισμό του τουλάχιστον δύο φορές⁷ η εν λόγω ικανότητά του να αντιστέκεται παρά τις δυσχέρειες έρχεται να μεγεθύνει την εικόνα του φρονήματός του. Την πρώτη δήλωση πατριωτισμού του συναντάμε στην παράδοση του γιου του ως αιχμάλωτου στον Αλή με την ψευδή υπόσχεση, αφού του επιτραπεί να φύγει, να παραδώσει το Σούλι, ώστε ο ίδιος, καθώς έχει σχεδιάσει, ασφαλής πλέον με τους άνδρες του τον καλεί «στες ψηλές κορφές του Σουλίου»,⁸ προφανώς, σύμβολο της απάτητης πατρώας γης.⁹ Τη δεύτερη έκφραση πατριωτισμού του αντικρίζουμε στον θανάσιμο τραυματισμό του, κατά τον οποίο ενθαρρύνει να φανούν αξιόμαχοι, επιθυμώντας τη χαρά των δικών του μιας και πεθαίνει «μόνον για την πατρίδα».¹⁰ Ο πατριωτισμός του θυμίζει αυτόν των εκδοχών του *Κατσαντώνη*, όπου ο ομώνυμος ήρωας μένει ανυποχώρητος μπροστά στην απαγωγή της γυναίκας και του παιδιού του, αναγνωρίζοντας υπεράνω όλων την πατρίδα, ενώ και όταν οδηγείται στο αμόνι έχει το νου στην πρόοδο του αγώνα.¹¹ Η εκδοχή είναι σε κάποιο βαθμό παράλληλη αυτών του *Κατσαντώνη* και από άποψη δομής, καθώς εκατέρωθεν έχουμε διαδοχικές προσπάθειες προσεταιρισμού του ήρωα εκ μέρους του Αλή.

Η εκδοχή του Βασιλαρου *Οι Τζαβελλαίοι και Αλή Πασσάς* σχοινοβατεί με ταξύ ηρωικότητας και κωμικότητας. Φαινομενικά, οι *Τζαβελλαίοι* του Τόλια επιμένουν στη διάσταση του «ηρωικού», αν και οι καταγραφές του αποτελούν

⁷ Τον πατριωτισμό του Λάμπρου Τζαβέλλα διακρίνουμε και στην εκ μέρους του προάσπιση των κατοίκων των δύο χριστιανικών χωριών για το ζήτημα της βρύσης· Τόλιας, *ό.π.*, σ. 1 [171]. Στο εξής, ο αριθμός σε αγκύλες δηλώνει τη σελίδα βάσει των συνολικών φύλλων του σχετικού τετραδίου.

⁸ Τόλιας, *ό.π.*, σ. 11 [191].

⁹ Βλ. την ενδιαφέρουσα μελέτη της Ewa Róža Janion, *Imaging Suli: Interactions between Philhellenic Ideas and Greek Identity Discourse*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2015, σ. 109-118.

¹⁰ Τόλιας, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 14 [197].

¹¹ Κώστας Μάνος, *Ο ήρωας Κατσαντώνης*, παράστασις τρίτη [«Αστήρ» Αλ. και Ευ. Παπαδημητρίου], [Αθήναι, [ca. 1931], σ. 31: «[...] Γυναίκες και παιδιά κάνω, αλλά πατρίδα όχι. Εγώ να προσκυνήσω; Ε! Αλή Αλή, πόσο γελασμένος εβγήκες, για την Πατρίδα μου, χαλάλι η γυναίκα μου, χαλάλι και το παιδί μου.» Μάνος, *ό.π.*, σ. 39: «[...] Αυτά τα κότσα που θα σκορπίσης Αλή, μια μέρα θα φυτρώσουν, θα βλαστήσουν, θα κάνουν πολλούς Κατσαντωναίους να σου συντρίψουν την ξερή σου κεφαλή.» Ιωάννης Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο Κατσαντώνης*, «Άγκυρα» Απόλλωνος Παπαδημητρίου, Αθήναι, [1939-1940], σ. 17: «[...] Χαλάλι η γυναίκα και το παιδί μου για την πατρίδα. Γυναίκα και παιδιά κάνω μα πατρίδα δεν κάνω».

μη αντιπροσωπευτικό δείγμα λόγω της περιληπτικότητάς τους. Πάντως, ο Βασίλαρος δίνει μεγάλη σημασία στην κωμικότητα,¹² την οποία φέρνει σε ανάλογα επίπεδα των όψεων ηρωισμού. Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι ο Τόλιος δεν εντάσσει στην παράστασή του κωμικά στοιχεία –άλλωστε, ο ίδιος σε μεσοπολεμικές καταγραφές ηρωικών έργων κάνει κωμικά ανοίγματα ενώ, κάποιες φορές, απλώς σημειώνει ως υπόδειξη για την παράσταση τα σημεία όπου μπορούν να παρεμβληθούν. Ο Βασίλαρος όμως με χαρακτηριστική τη διάσταση αυτή στα έργα του, σε καταγραφές του πριν από τον πόλεμο έχει πολύ λιγότερα ανάλογα σχήματα. Η υπόθεση των *Τζαβελλαίων* του, μοιρασμένη σε τρία μέρη, περιλαμβάνει την προσπάθεια του Αλή, σταθερά με ιδέα του έμπιστού του, Ταχήρ Αμπάζη, πρώτον, με πρόσχημα έναν αθλητικό διαγωνισμό και, δεύτερον, με αντιστροφή-κάμψη του κλίματος εχθρότητας μέσω της αποφυλάκισης δύο γυναικών (Δέσποινα και Ασήμω), ώστε οι Τζαβελλαίοι να πάνε ανύποπτοι στα Γιάννενα και να εξαναγκαστούν σε συνθηκολόγηση. Η φυλάκιση των γυναικών με παρέμβαση του χριστιανού προδότη, Νάκου, και η περιγραφόμενη επίθεση Σουλιωτών σε Οθωμανούς στρατιώτες με βράχους και πέτρες δίνει εικόνα του κλίματος σύγκρουσης στο Πασαλίκι. Ο Καραγκιόζης, ο οποίος εξ αρχής εκφράζει υποψίες ότι ο Αλής βυσοδομεί, έχει εδώ τον ρόλο του μυστικού κατάσκοπου του Λάμπρου, ο οποίος με τη σειρά του, αν και δελεάζεται από τις λίρες, δεν αργεί να σκεφτεί ότι χρειάζεται οπισθοφυλακή για ενδεχόμενη επίθεση του Αλή· γι' αυτό προτείνει τη μεταμπίεση ορισμένων παλληκαριών ως κάλυψης κατά την άφιξη στα Γιάννενα. Ο Αλής, αφού επιτυγχάνει τη σύλληψη, δέχεται την πρόταση του Τζαβέλλα να κρατηθεί ο Φώτος και αυτός να επιστρέψει στο Σούλι ώστε, συνεννοούμενος με τα παλληκάρια του, υποστηρίζοντας δήθεν ότι έλαβαν θερμή περιποίηση του Αλή, να έρθουν σε ανακωχή. Ο Λάμπρος, όμως, από το Σούλι, πλέον, του στέλνει γράμμα, δηλώνοντας ότι οι άνδρες του δεν συναινούν και πως είναι στο χέρι του να σκοτώσει τον Φώτο, μιας και παιδιά μπορεί να κάνει, «αλλά πατρίδα δεν γίνεται», με την προειδοποίηση όμως ότι θα κάνει «κακό του κεφαλιού [του]», αν τον σκοτώσει.¹³ Τότε, ο Ταχήρ συνιστά στον Αλή να απειληθεί ο Φώτος για να υποδείξει τον τρόπο κατάληψης του Σουλίου. Ο Φώτος, εντούτοις, αφού δηλώνει ότι «οι Σουλιώτες το θάνατο, τον [έχουνε] παιγνίδι

¹² Ο Ζακυνθινός караγκиозοπαίχτης Νιόνιος Πάτρας αναγνωρίζει στον Βασίλαρο το ταλέντο του στα δραματικά έργα, σημειώνοντας ότι στα κωμικά είχε αδυναμίες. Βλ. Κώστας Στεφ. Τσίπρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη. Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού θεάτρου σκιών*, «Νέα Σύνορα» - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 2001, σ. 199-204.

¹³ Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 39.

[...]» και απαριθμεί οικογένειες που θα εκδικηθούν, καταφέρνει να διαφύγει.¹⁴ Το έργο ολοκληρώνεται με μάχη των κλεφτών υπό τον Λάμπρο μαζί με τον Φώτο –μεταξύ τους είναι οι Καραγκιόζης και Μπαρμπαγιώργος– με το ασκέρι του Αλή, το οποίο και εξολοθρεύεται. Στο τέλος, με όλους να επιστρέφουν στο Σούλι, ο Καραγκιόζης παραμένει στον ρόλο του κατάσκοπου «ως που να εξοντωθή το θηρίο αυτό, να αναπνεύσουν οι Χριστιανοί οι δυστυχισμένοι, τον καθαρών αέρα της ελευθερίας! [...]».¹⁵

Οι *Τζαβελλαίοι* του Τόλια είναι καταγεγραμμένοι σε μορφή αφηγηματική και, συγχρόνως, διαλογική, με την ιστορία αναπτυσσόμενη ευθύγραμμα, με όλες τις σκηνές διαδοχικές ως προς την *histoire*. Τα πρωτοβάθμια αφηγηματικά μέρη περιγράφουν τη δράση, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως σκηνικές οδηγίες. Στην περίπτωση αυτή, ως αναγνώστης –με την ακριβή σημασία του όρου– προβάλλει είτε ο ίδιος ο δημιουργός επανερχόμενος στην καταγραφή είτε ο εκάστοτε καραγκιοζοπαίχτης στα χέρια του οποίου έρχεται το κείμενο. Εδώ, όμως, μας ενδιαφέρει ο θεατής-«αναγνώστης», ρόλο από τον οποίο δεν αποκλείεται βέβαια και ο ίδιος ο δημιουργός της παράστασης· η διαφορά με ένα λογοτεχνικό έργο είναι ότι ο καραγκιοζοπαίχτης δεν προηγείται του θεατή στον ρόλο του προσλαμβάνοντος, όπως ωστόσο συμβαίνει με έναν συγγραφέα ως πρώτο καταναλωτή του έργου του· η πρόσληψη γίνεται από τον παίχτη και τους θεατές, ταυτόχρονα. Στην εν λόγω εκδοχή, συγκεντρώνει ενδιαφέρον η «αντιφατική» μετάβαση στη δεύτερη παράσταση, στην οποία ο Λάμπρος Τζαβέλλας φέρεται σε συνθηκολόγηση με τον Αλή, ενώ προηγουμένως, με την ολοκλήρωση της πρώτης, οι Σουλιώτες, νικητές της μάχης με τους Οθωμανούς, έχουν αναχωρήσει για τα βουνά. Ένα τέτοιο άλμα εύλογα μπορεί να εκπλήξει τον θεατή, μολονότι πρέπει να μην αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ελλειπτικότητας στην καταγραφή. Αρκεί βέβαια να σημειώσουμε ότι ως κενό της αφήγησης προσιδιάζει στα, σύμφωνα με τον θεωρητικό της λογοτεχνίας Wolfgang Iser (1926-2007), «κενά απροσδιοριστίας» (*leerstelle*). Τέτοιου είδους κενά στην καραγκιοζική παράσταση οφείλονται κατά κανόνα σε παραδρομή του παίχτη, ο οποίος συνηθίζει να συνθέτει επεισόδια της ζωής ενός προσώπου χωρίς να επιμένει στην ιστορική ακρίβεια. Εδώ, τίθενται περαιτέρω τα ζητήματα της αισθητικής της πρόσληψης (*Rezeptionsästhetik*) και της κριτικής της αναγνωστικής ανταπόκρισης.¹⁶ Υποκείμενο του ορίζοντα

¹⁴ *Ο.π.*, σ. 43-44.

¹⁵ Βασιλαρος, *ό.π.*, σ. 45.

¹⁶ Βλ. τις μελέτες των Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1978· Hans Robert Jauss, *Aesthetic*

προσδοκίας δεν είναι ο δημιουργός-καραγκιοζοπαίχτης, αλλά η ίδια η αφηγούμενη ιστορία, η οποία ενσωματώνει τα απαραίτητα σήματα αντίδρασης του θεατή. Ο караγκιοζοπαίχτης ενδιαφέρεται βέβαια για την αφήχηση της παράστασής του και για τη μετάδοση μηνυμάτων, για τα οποία επιμελείται το υλικό του, αλλά είναι μικρή η πιθανότητα στοχευμένων κενών απροσδιοριστίας της παράστασης. Στην περίπτωση των *Τζαβελλαίων*, το άλμα από την έξοδο στο βουνό στη συνθηκολόγηση σίγουρα αφήνει στον θεατή το ερώτημα της παράδοσης-υποχώρησης του ήρωα. Οι θεατές βέβαια, παρά τις επιμέρους τάσεις τους, δεν είναι ομοιογενές σύνολο· καθένας έχει ορισμένο κώδικα πρόσληψης της παράστασης. Ενδεικτικά, ας αναφερθούν το γνωστικό επίπεδο του θεατή, η ενδεχόμενη απόσπαση της προσοχής του αλλά και οι πιθανές αναμονές του. Στον βαθμό δε που το άλμα από το πρώτο στο δεύτερο μέρος συμβαίνει από μία βραδιά στην επόμενη, χρειάζεται να έχουμε κατά νου τη διαφορά στη σύνθεση του ακροατηρίου· ως εντονότερο κενό μπορεί να φτάσει σε εκείνον που έχει δει το πρώτο μέρος και, προφανώς, βάζει μια πιθανή εξέλιξη παρά σε αυτόν που προσέρχεται για πρώτη φορά και μπορεί να αγνωρίσει τη συνθηκολόγηση ως ένα ξεκίνημα *in medias res*. Με αυτή την έννοια, κάθε μέρος αποτελεί αυτοτελή παράσταση, προοπτική ίσως επιθυμητή από τον δημιουργό. Αναλόγως, στο σύστημα επικοινωνίας και ανταπόκρισης του θεατή μετέχουν οι παραποιήσεις της ιστορίας. Εξάλλου, ο δημιουργός δεν επιχειρεί να πάρει τη θέση ενός λόγιου συγγραφέα ή ενός ιστορικού· αντιθέτως, παράγει μια ιστορία στηριγμένη σε πραγματικά γεγονότα, αγνοώντας ή και παραβλέποντας το ενδεχόμενο της θραυσματικής μορφής της.

Οι *Τζαβελλαίοι...* του 1974 είναι σε διαλογική μορφή όπως κατά κανόνα τα έργα στα τετράδια του Βασίλαρου. Η ιστορία προχωράει ευθύγραμμα με μία περίπτωση σύντομης ανάδρομης αφήγησης αλλά και ορισμένες σκηνές, στο πρώτο μέρος, ταυτόχρονες και όχι διαδοχικές. Το ζήτημα των κενών απροσδιοριστίας φαίνεται πως είναι ανεξάντλητο, με τις προκλήσεις του θεατή να είναι αρκετά δαιδαλώδεις. Ο Βασίλαρος συνηθίζει να κομίζει πληροφορίες από ό,τι μελετά, τις οποίες τροποποιεί και συνδυάζει με άλλες ιστορικά ορθές ή φανταστικές. Πρόκειται όχι για παραποιήσεις αλλά για προσθήκες, ενδεικτικές της μυθοπλαστικής διάθεσής του. Η εμφάνιση του Μπιρμπίλη ως πρωτοπαλλήκαρου του Λάμπρου, στον βαθμό που δεν τεκμηριώνεται ιστορι-

Experience and Literary Hermeneutics, (μετ. Michael Shaw), University of Minnesota Press, Minneapolis 1982. Βλ. ακόμη, Κ. Μ. Newton (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα· ανθολόγιο κειμένων*, (μετ. Αθανάσιος Κατσικερός – Κώστας Σπαθαράκης), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 327-349.

κά ότι ομώνυμο πρόσωπο είχε ανάλογη σχέση μαζί του, είναι ενδεικτικό παράδειγμα. Αντίστοιχες σκέψεις μπορούν να γίνουν και για άλλα πρόσωπα που δεν ανταποκρίνονται στον κύκλο του Τζαβέλλα, καθεμιά από τις οποίες, χωρίς να δώσουμε εδώ το στίγμα της, μας επαναφέρει στην υπόθεση της ετερογένειας των θεατών και, επομένως, της διαβάθμισης της ανοικτότητας που διακρίνει τα λογής σημαίνοντα. Ενδιαφέροντα είναι και ορισμένα σημεία που για τον μέσο θεατή αποτελούν, πιθανώς, άγνωστους τόπους και απαιτούν τον προσδιορισμό του. Λόγου χάρη, ο Χατζηαβάτης ρωτάει τον Ταχήρ για το «Κάρλελι της Ηπείρου Θεσσαλίας και Αιτωλοακαρνανίας», ο Ταχήρ λέει πως έχουν ρητή διαταγή του «Πατεσάχ, των Πατεσάχ» να καταλάβουν το Σούλι μα και ο Σερίφ συστηνόμενος για να λάβει μέρος στον διαγωνισμό αναφέρει ότι κατοικεί «πέρα στο γυαλί καφφενέ, ποιο κάτω από τον νεομάρτυρα Άγιο Γεώργιο [...]!». ¹⁷

Η ισορροπία της ηρωικότητας με την κωμικότητα είναι τυπική μεν για τον Βασίλαρο όσο και, ενδεχομένως, εύλογη στην εποχή της καταγραφής ως μακρινή από το περιβάλλον του επικού ηρωισμού του 1930 με τους *Τζαβελλαίους* του Τόλια. ¹⁸ Για παράδειγμα, ο Καραγκιόζης συνηθίζει να γελοιοποιεί λεκτικά τον Αλή ενώ, εξίσου, στο πνεύμα της κωμικής παρέκβασης, αν και φέρεται ως μυστικός πράκτορας του Λάμπρου, όταν απαιτείται να εμφανιστεί επειδή αναζητείται από τον Μπιρμπίλη, καθυστερεί κάνοντας αστεία με τα παιδιά του· επίσης, ο ίδιος μιλάει στον Ταχήρ με υποκριτικό θαυμασμό και ανάλογες ευχές ενώ, συγχρόνως, τον σατιρίζει και ελπίζει στο κακό του. ¹⁹ Τη φιλοπαίγμονα διάθεση του караγκιόζοπαίχτη διακρίνουμε, ακόμη, στη φράση του Οθωμανού Σερίφ «Να είσαι καλά Καραγκιόζη, εσύ είσαι ο Καραγκιόζης,

¹⁷ Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 2, 4, 14.

¹⁸ Αναφέρθηκε και παραπάνω ότι σε πρώιμες καταγραφές ηρωικών παραστάσεων-έργων του Βασίλαρου το «κωμικό» έχει πολύ πιο περιορισμένο ρόλο.

¹⁹ Ας σημειωθεί για την περίπτωση του Ταχήρ, ότι τα λόγια του Καραγκιόζη που εκφράζουν σάτιρα υπονοείται ότι λέγονται χαμηλόφωνα, ώστε να μην ακουστούν από τον συνομιλητή, ή έστω ότι δεν γίνονται αντιληπτά παρά την ενδεχομένως αντίθετη πρόθεση του ομιλούντος προσώπου· Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 41: «Σε προσκυνώ, ένδοξε Ταχήρ Αμπάζη που κάθε μέρα κάνεις μπάζες, ο Αλλάχ να σέχη καλά, και να σε ιδώ με γουρνίσα μούτρα». Αναλογεί στη σατιρική τεχνική της καρικατούρας ως γελοιοποίησης και υποτίμησης του αντικείμενου αναφοράς. Βλ. τη μελέτη της Κατερίνας Κωστίου, *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής, Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα 2005 (12002), σ. 76-78 κ.α. Η εσωτερική, «μονολογική» σάτιρα που επιτρέπει στον θεατή να διαβάσει τη σκέψη του δραματικού προσώπου, με το «θύμα» να παραμένει ευχαριστημένο είναι συχνή στο θέατρο σκιών και συμπληρώνει τον ανοιχτό διάλογο με το ακροατήριο· την έχουμε δει σε αρκετές ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου.

που μας κάνεις και γελάμε. Αλλάχ κερήμ», η οποία, στον βαθμό που ο «γελωτοποιός» Καραγκιόζης παραπέμπει όχι μόνο στο πρόσωπο της υπόθεσης αλλά και στο θέατρο σκιών, μπορεί να αναγνωριστεί ως μεταδραματικό σχόλιο.²⁰

Η συζήτηση για τις αφηγηματικές όψεις των εκδοχών των *Τζαβελλαίων* είναι παράλληλη της αναδίφησης στον ορίζοντα του πατριωτισμού. Ο Τόλιας φαίνεται πως δεν χρειάζεται να διατηρήσει ανταπόκριση της παράστασης στο ιστορικό συγκείμενο για να εισαγάγει το κοινό στο κλίμα του πατριωτισμού, ο οποίος είναι μεν ίσως από άποψη τακτικής των προσώπων χαλαρός –ο Λάμπρος εν αντιθέσει, λόγου χάρη, προς τον караγκιόζικό Κατσαντώνη μπαίνει σε συζητήσεις με τον Αλή– αλλά στρατηγικά απaréγκλιτος. Ο Βασίλαρος, από την πλευρά του, εντάσσει στην παράστασή του στοιχεία μέσω των οποίων επιχειρεί να προσδώσει ιστορικότητα, αλλά παράλληλα, αν και κρατώντας υψηλά τον πατριωτισμό, επιτρέπει στην υπόθεση να ακκίζεται.

Η κοινή αφετηρία από τον σχεδιασμό του Αλή να παραπλανήσει τον Λάμπρο ταιριάζει στις συγκρούσεις του Σουλίου με την Αυλή του Αλή Πασά, εντούτοις προσλαμβάνει διαφορετικό κάθε φορά χαρακτήρα. Από τις παραποιήσεις των έργων, θα δούμε ακολούθως όσες είναι συναφείς με εκφράσεις πατριωτισμού. Ο Τόλιας παραποιεί το είδος της εξαπάτησης του Λάμπρου, θέτοντας τον Αλή να σχεδιάζει την απόσπαση της προσοχής των Σουλιωτών με διοργάνωση γλεντιού –μοτίβο παρόν και στη δεύτερη παράσταση-βραδιά– και όχι κατά τη στρατοπέδυσή τους στην πορεία προς το Αργυρόκαστρο.²¹

²⁰ Το συγκεκριμένο φαινόμενο ως σημείο του λεγόμενου από τον θεατρολόγο και κριτικό Hans-Thies Lehmann «μεταδραματικού θεάτρου» παραπέμπει στην «αφηγηματική μετάληψη» του Gerard Genette, *Σχήματα III*, (μετ. Μπάμπης Λυκούδης), επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος, Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 309-312. Βλ. ακόμη, Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Συμμετρία, Αθήνα 1997 (1994), σ. 161-165. Στον χώρο της συμπλοκής των αφηγηματικών επιπέδων μας έχει εισαγάγει δυναμικά λ.χ. ο Luigi Pirandello με τα έργα του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (1921) και *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* (1930). Στην περίπτωση μας, η προσφώνηση του Καραγκιόζη από τον Σερίφ, συγχρόνως, ως προσώπου της ιστορίας και ως θεάτρου, ενδεχομένως, έλκει κάτι και από τη μπρεχτική αποστασιοποίηση.

²¹ Ο Κάρολος Μένδελσων Βαρθόλδη, *Ιστορία της Ελλάδος*, (μετ. Άγγελος Βλάχος), μέρος πρώτον, Ανδρέας Κορομηλάς, Εν Αθήναις 1873, σ. 122 διατυπώνει λόγο για επίθεση του στρατεύματος του Αλή στους Σουλιώτες καθώς, αφού προηγουμένως ο Αλής πρότεινε να στρατοπεδεύσουν και αργότερα να συνεχίσουν προς το Αργυρόκαστρο, αυτοί άφησαν τα όπλα τους ώστε να επιδοθούν σε πολεμικές ασκήσεις «δρόμον και άλμα». Ο Άγγλος περιηγητής W[illiam] Eton, *A Survey of the Turkish Empire*, T. Cadell, London 1799 (1798), σ. 385 έχει αναφερθεί απλώς σε περικύκλωση των Σουλιωτών, κατά τη στρατοπέδευση, με ξαφνική επέμβαση σώματος 400 ανδρών υπό έναν μπουλούκμπαση [bölük başı]. Αναλόγως, ο [Χρι-

Τη διαμόρφωση του κλίματος αντίστασης των Σουλιωτών ευνοεί εξίσου ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας των επεισοδίων πριν από την ιστορικά γνωστή συμφωνία του Αλή με τον Λάμπρο να επιτεθούν στο Αργυρόκαστρο.²² Αναλόγως, κεφαλαιώδη σημασία έχει η εσφαλμένη τοποθέτηση του θανάτου του Λάμπρου στο πεδίο της μάχης, ενώ συνέβη τρία χρόνια μετά από τη σύρραξη του 1792 και την αιχμαλωσία του Φώτου.²³ Ο Τζαβέλλας, όσο όμως και αν πέφτει θύμα των μεθοδεύσεων του Αλή, δηλώνει με τον θάνατό του ότι ο αγώνας για την πατρίδα δεν μπορεί να παλινωδεί –τον έχουμε δει να συναινεί σε φερμάνι για απόδοση αξιωμάτων, μολονότι έχει υπόψη του το ενδεχόμενο δόλου. Δεν υπάρχει νύξη ότι η αποδοχή του είναι ψευδεπίγραφη, η δε προσχηματική συμφωνία του να προχωρήσει με τους άνδρες του στο δεύτερο γλέντι-παγίδα για

στόφορος Περραιβός], *Ιστορία Σουλίου και Πάργας*, τόμος πρώτος, Παρά Νικολάω Γλυκεί τω εξ Ιωαννίνων, Εν Βενετία 1815, σ. 40-41 δεν έχει συμπεριλάβει στη σχετική μνεία του αθλητικούς αγώνες.

²² Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του νέου ελληνισμού: Τουρκοκρατία (1669-1812). Η οικονομική άνοδος και ο φωτισμός του γένους*, τ. Δ', Ηρόδοτος, Αθήνα 2007 (1961), σ. 562-577.

²³ Ο [Περραιβός], *Ιστορία Σουλίου και Πάργας*, σ. 43-44 αναφέρει πως ο «Ιγκλέζος» –εννοεί τον προαναφερθέντα στη σ. 38 «Γκιλιάμ» [William Eton]– δίνει την εσφαλμένη πληροφορία ότι ο Λάμπρος σκοτώθηκε «εις τον ίδιον πόλεμον από εχθρούς», έχοντάς τον συγχύσει με τον ανιψιό του, Κίτσο [γιος του αδελφού του, Διαμαντή]: ο Περραιβός λοιπόν συμπληρώνει ότι ο Λάμπρος «τότε δεν απέθανεν, αλλ' ενίκησε τον εχθρόν, κι ελευθέρωσε τον υιόν του Φώτον, κι όλους του τους συμπολίτας ζωντανούς από τας χείρας του εχθρού. Αναμεταξύ δε εις τους τρεις χρόνους μετά την μάχην ασθενήσας, απέθανεν εις το σπήτι του». Ας σημειωθεί ακόμη ότι ο Eton, *A Survey of the Turkish Empire*, σ. 392 σφάλει εξίσου όταν αναφέρει ως δωδεκάχρονο τον Φώτο –κατά την απαγωγή του–, ενώ ήταν ήδη είκοσι δύο χρονών και πατέρας ενός δίχρονου αγοριού. Ο δε Francois Pouqueville, *Histoire de la Régénération de la Grèce*, τ. 1, Chez Firmin Didot père et fils, Paris 1824, σ. 100, τοποθετεί τον θάνατο του Λάμπρου περί το 1795, εντούτοις προσθέτει ότι επήλθε ως συνέπεια κακουχιών από τις μέχρι τότε συνεχιζόμενες μάχες και τα παράλληλα αντίποινα: την απελευθέρωση του Φώτου τοποθετεί μάλιστα λίγο νωρίτερα: «[...] Tzavellas et sa femme Moscho, prirent les armes; furieux comme des lions, ou tels que des Souliotes, leur valeur et leur audace obligèrent Ali pacha, après trois ans de repréailles et de combats, à rendre leur fils et les Souliotes qu'il avait pris en traître. Après avoir obtenu cette réparation éclatante, Tzavellas, épuisé par les fatigues de la guerre, mourut en légunt par testament à son fils Photos, le soin de sa mère et de sa vengeance.» («[...] Ο Τζαβέλλας και η γυναίκα του, Μόσχω, πήραν τα όπλα και ορμώντας σαν λιοντάρια, ως γνήσιοι Σουλιώτες, με ανδρεία και τόλμη, υποχρέωσαν τον Αλή Πασά, μετά από τρία χρόνια αντιποίνων και μαχών, σε επιστροφή του γιου τους και των Σουλιωτών τους οποίους είχε αυτός αιχμαλωτίσει με προδοσία. Κατόπιν αυτής της λαμπρής επανόρθωσης, ο Τζαβέλλας καταβεβλημένος από τις κακουχίες του πολέμου πέθανε, αφήνοντας ως θήλημά του στον γιο του, Φώτο, τη φροντίδα της μητέρας του και την εκδίκησή του [του θανάτου του]»). Βλ. ακόμη, Janion, *Imaging Suli*, σ. 32-35.

να προετοιμάσει επίθεση εναντίον του Αλή είναι εύλογη εφόσον έχει ήδη μία φορά εξαπατηθεί. Πάνω απ' όλα όμως έχουμε τον Καραγκιόζη σε έναν ρόλο απερίσπαστης αρωγής των Σουλιωτών, με την τυπική στα ηρωικά έργα εισχώρησή του στους Οθωμανούς ως «δούρειου ίππου». Ο Καραγκιόζης κομίζει τελλολογικά την εξέλιξη, προοικονομώντας τη σύγκρουση ως αναπόφευκτη και αποδεικνύοντας ότι οι υποχωρήσεις και οι συμβιβασμοί αποτελούν πλάνη. Στο τέλος, τον πατριωτισμό συνοδεύουν με το ανάλογο φορτίο συγκίνησης η εμφάνιση ενός αγγέλου, στεφάνων και της Ελλάδας με ένα ποίημα. Αντιθέτως, ο Βασίλαρος, αναφέρεται σε αθλητικούς αγώνες («αγώνισμα πηδήματος»), ερχόμενος πιο κοντά στην αναφορά του Karl Mendelssohn Bartholdy ότι ο Αλής κύκλωσε τους Σουλιώτες όταν απέβαλαν τον οπλισμό τους «ίνα αρχίσωσι τας πολεμικάς αυτών ασκήσεις, δρόμον και άλμα».²⁴ Εντούτοις, αναλόγως προς την εκδοχή του Τόλια, ο Λάμπρος παρουσιάζεται αμφίρροπος μεταξύ των προνομίων που υπόσχεται ο Αλής και των υποψιών για δολοπλοκία· έτσι, χωρίς να παραβλέπει το ενδεχόμενο σύγκρουσης, φτάνει στα Γιάννενα με οπισθοφυλακή, αν και τελικά συλλαμβάνεται μαζί με τους συντρόφους του. Ο Βασίλαρος βρίσκει μάλιστα ευκαιρία να δηλώσει τον πατριωτισμό μέσω του προδότη Νάκου. Το κλειδί είναι στις διαδοχικές συζητήσεις των Καραγκιόζη, Μπιρμπίλη και Τζαβέλλα στο πνεύμα της τιμωρίας-εκδίκης του. Η ομόφωνη καταδίκη της δράσης του παρουσιάζει την υφιστάμενη παράβαση ενός κώδικα, αυτού της ταυτότητας των Σουλιωτών ως εντόπιων και Χριστιανών. Το ρήγμα στη συλλογικότητα έρχεται κηρύσσοντας το περιεχόμενο του αγώνα τους.²⁵ Περαιτέρω, ανάμεσα στα έμμετρα ξεχωρίζει το τραγούδι του Τσιμπίδα, σκοπού στο καραούλι κατόπιν διαταγής του Μπιρμπίλη:

Ο Κατσαντώνης, τρώει ψωμί/σ' ενός παπά το σπίτι/παπαδοπούλα, τον κερνά/παπαδοπούλα τλέει/Αντώνη μου, τι σκέπτεσε/κείσαι συλλογισμένος/εχτές είδα στον ύπνο μου/είδα και στο νειρό μου/κάποιος αράπης μέπιασε/στα Γιάννενα με πήγε/και ξύπνησα, μεσάνυχτα/στο στρώμα μου, να κάτσω/και μέχρι, όπου έφαιξε/ήμουν συλλογισμένος!!/αχ! άτιμη σκλαβιά, αχ! άτιμη σκλαβιά/να ζήσουν οι λεβέντες μας/της Ηπείρου τα πιδιά.²⁶

Οι αναλογίες με τον Κατσαντώνη ευνοούν αφηγηματικά τον πατριωτισμό,

²⁴ Βαρθόλδη, *Ιστορία της Ελλάδος*, μέρος πρώτον, σ. 122.

²⁵ Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 19-23. Τις σχετικές συζητήσεις συνοδεύουν ανάλογα κατηγορήματα για τον Νάκο: «ραδιούργος», «παληόσκυλλο», «άτιμο[ς]».

²⁶ *Ο.π.*, σ. 27-28.

ειδικά εφόσον ο ομώνυμος ήρωας, καθώς είναι γνωστό στο κοινό, έχει δώσει τη ζωή του για την πατρίδα. Η χρήση του πρωθύστερου σχήματος, στον βαθμό που ο Κατσαντώνης θα πεθάνει περισσότερο από δεκαπέντε χρόνια μετά από τα περί τον Τζαβέλλα και τον Αλή γεγονότα, αποδεικνύει τη σημασία μετάδοσης ενός μηνύματος ανεξάρτητα από την τήρηση, λόγου χάρη, της ιστορικής διαδοχής.²⁷ Ας προστεθεί εδώ ότι, εντούτοις, ο Βασίλαρος δεν τραβάει όπως ο Τόλιας τον θάνατο του Τζαβέλλα ως ολοκλήρωση του έργου· αντιθέτως, ο Τζαβέλλας και οι άνδρες του, έχοντας νικήσει τους Οθωμανούς, αναχωρούν για το Σούλι αφήνοντας τον Καραγκιόζη ως κατάσκοπο έως ότου έρθει η στιγμή της ελευθερίας. Το ανοιχτό τέλος συνηθίζεται σε ηρωικές παραστάσεις· εδώ, οφείλεται ενδεχομένως σε γνώση του Βασίλαρου πως ο Λάμπρος Τζαβέλλας πέθανε αργότερα ή και στην παράλληλη επιθυμία του να μην κλείσει με δραματικό τρόπο. Ερώτημα παραμένει το πότε ο Βασίλαρος έχει δώσει παραστάσεις αντίστοιχες της καταγραφής ώστε να ανατρέξουμε σε συγκεκριμένα αιτήματα της εποχής που θα εξηγούσαν παραμέτρους του έργου. Το ηρωικό θέατρο σκίων στις δεκαετίες που ακολουθούν τον πόλεμο βρίσκεται στο πρόσωπο του Βασίλαρου την εκδοχή μετάδοσης λιγότερο οριστικών συνθηκών· άλλωστε, στους *Τζαβελλαίους* του, ο Καραγκιόζης αποχωρεί λέγοντας με κάποια μεμψιμοιρία «Και τώρα, ας πάω κι εγώ στο κονάκι μου τι είχες Γιάννη, τι είχα πάντα!». ²⁸

Οι παραποιήσεις και οι μυθοπλαστικές προσθήκες, καθεαυτές, δεν αποτελούν πρόβλημα. Στην περίπτωση όμως του Βασίλαρου, παρατηρείται μια αστάθεια στον χειρισμό τους. Ο Τζαβέλλας μόλις έχει καταφέρει να ξεφύγει από τα χέρια του Αλή αφήνοντας ως αιχμάλωτο τον Φώτο, αρχικά υποστηρίζει ότι λόγω φόβου για τη ζωή του γιου του δεν επιτίθεται στον Αλή, αλλά στο γράμμα που συντάσσει με μεσίτη τον Καραγκιόζη φαίνεται πως είναι αδιάφορος, λέγοντας τη γνωστή φράση «παιδιά κάνω κι άλλα, αλλά πατρίδα δεν γίνεται». Εκτός από μια πιθανή αμηχανία του δημιουργού, πρόκειται, ενδεχομένως, για έναν τρόπο απόδοσης της ανησυχίας του ήρωα, ο οποίος εύλογα δεν θα αποκάλυπτε στον Αλή τη διάθεσή του. Παρ' όλα αυτά, ο Τζαβέλλας στον ίδιο τον Καραγκιόζη επανέρχεται υποστηρίζοντας ότι «δεν [τον] νοιάζει αν σκοτώσει το παιδί [του], όσο [τον] νοιάζει που είναι χρήσιμος στη πατρίδα». ²⁹ Η αντιφατική στάση του ταιριάζει σε μια διλημματική κατάσταση, αλλά

²⁷ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Βασίλαρος, *ό.π.*, χ.α. [verso εξωφύλλου] έχει σημειώσει σε ζωγραφική αναπαράσταση του Λάμπρου «Λάμπρος Τζαβέλλας. 1820».

²⁸ Βασίλαρος, *ό.π.*, σ. 45.

²⁹ Πρβλ. την εικόνα που δίνει ο W. Eton αλλά και ο αναφερόμενος από τον ίδιο ανώνυμος

ας είμαστε βέβαιοι ότι σε κάποιο βαθμό ξεφεύγει από τη συνήθη πίστη του ήρωα σε μια συγκεκριμένη ιδέα η οποία κρίνεται και κηρύσσεται στα λόγια του ως απαραβίαστη. Επίσης, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι κερδίζει έδαφος μια ανακόλουθη εικόνα του Αλή, αφενός, ως οικτρού και θηριώδη, αφετέρου, ως αφελούς ή εύπιστου, καθώς απελευθερώνει μεν τις δύο χριστιανές για να θολώσει τον Τζαβέλλα ότι έχει ευνοϊκή διάθεση για τους Σουλιώτες, αλλά μόλις αυτές φεύγουν, πεπεισμένος από τις ίδιες ότι δεν έχουν ανάμιξη σε επαναστατικές ενέργειες, λογαριάζει να τιμωρήσει τον χριστιανό προδότη Νάκο. Η στάση του αντιβαίνει στο ότι ο ίδιος τους έχει υποδείξει τον Νάκο ως δήθεν υπεύθυνο συκοφαντίας τους, σχήμα υπό το οποίο μπορούμε να πούμε ότι παρουσιάζεται ως θύμα του επιχειρηματός του. Ο ίδιος, πέρα όμως από την εύλογη επιθυμία του να τιμωρήσει τον Νάκο για πιθανώς ψευδείς πληροφορίες, προσλαμβάνει την εικόνα του εύπιστου, είτε στον προδότη είτε στις γυναίκες.³⁰ Ο Βασίλαρος, «επιτρέποντάς» του να πιστέψει όσα αυτές του λένε, μετριάξει την κακότητά του, την οποία όμως σε όλο το έργο τονίζει επανειλημμένα μέσα από τη φωνή του Καραγκιόζη· ίσως πάλι βέβαια διαγράφεται η όψη του, όχι ως εύπιστου, αλλά ως κόλακα των γυναικών. Η ηρωικότητα, ωστόσο, δεν αποβάλλει τη δυναμική της, αλλά για παράδειγμα ο ηρωικός λόγος του Λάμπρου γίνεται ορισμένες φορές άνευρος· ο Τζαβέλλας λέει στον Αλή, ο οποίος έχει μόλις αφοπλίσει τους Σουλιώτες με τη βοήθεια των τσοχανταραίων,³¹ «[...] Γιατί τόκαμες αυτό μήπως ήρθαμε να σου κάνουμε κακό;», ενώ και όταν μιλάει στον Καραγκιόζη για τη δολιότητα του Αλή αναφέρει ότι του αποκρίθηκε «[...] Είσαι άτιμος και μπαμπέσης, γιατί μας τόκανες αυτό!».³²

Η συνήθης σε μεσοπολεμικά έργα απεικόνιση του Αλή ως πανούργου, υποδεικνύοντας ότι η ισχύς των Ελλήνων ανακόπτεται μόνο με πλάγια μέσα, με

διερμηνέας –ίσως, Έλληνας– για τους Σουλιώτες ως διατεθειμένων για κάθε θυσία προς χάρη της πατρίδας· Janion, *Imaging Suli*, σ. 28, 61-64.

³⁰ Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 18: «Φαίνεται ωρέ μπίρομ ότι οι τσούπες είναι αθώες, και ο Νάκος ήθελε να μας πουλήση εκδούλευση, ο Γκιαούρης, και θα τον συζητήσω.».

³¹ Η Ασπασία Μπέρμπερη, *Μορφολογική προσαρμογή και λεξικοσημασιολογικός δανεισμός των τουρκικών δανείων στα αρχεία του Αλή Πασά*, ΑΠΘ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας (διπλωματική εργασία), Θεσσαλονίκη 2017, σ. 314-315 κ.α. αναφέρει ως «τζιοχαντάρη» [czuhadar] τον ακόλουθο εξωτερικών υπηρεσιών του Σουλτάνου ή, ειδικότερα, αυτόν που επιμελείται την εξωτερική ενδυμασία του. Είναι, όμως, πιο γνωστή η σημασία-λειτουργία του ως «σωματοφύλακα» όπως καταγράφεται στα Στρατηγού Μακρυγιάννη, *Απομνημονεύματα*, τ. Β', κείμενον - εισαγωγή - σημειώσεις Γιάννης Βλαχογιάννης, Έκδοσις Βιβλιοπωλείου Ε. Γ. Βαγιονάκη, Αθήναι 2^η 1947, σ. 14, 261.

³² Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 37.

εξύφανση συνωμοσίας, ευνοεί τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική επιβίωση των ιδεών της εθνικής ενότητας. Και εδώ ανιχνεύουμε μια όψη αντίστιξης της παλληκαριάς-ευθύτητας και της δειλίας. Στην περίπτωση των *Τζαβελλαίων* του Βασίλαρου, η παραπλάνηση ως τυπικό γνώρισμα της στάσης του Αλή θα πούμε ότι μεταβάλλεται σε πηγή της κωμικότητας, αν σκεφτούμε ότι ο Καραγκιόζης υποψιάζεται ότι η στάση του είναι παραπειστική, καθώς τον θεωρεί ψοφοδεή.³³

Το ζήτημα πως οι χειρόγραφες εκδοχές δεν μπορούν να μεταδώσουν το κλίμα της παράστασης και συνδέονται με τη στιγμή της γραφής, πράγμα που σημαίνει ότι ο δημιουργός μπορεί να είναι λιγότερο αυθόρμητος ή και αρκετά περιληπτικός, μπορεί κάποιες φορές να μεταβληθεί σε σχολαστικό ζήτημα επιμονής να συλληφθεί απόλυτα η παράσταση. Οι μαγνητοφωνήσεις μας φέρνουν κάποια βήματα πιο κοντά στην ηρωική ατμόσφαιρα, δίχως κι αυτές όμως να είναι χρονομηχανές. Μένοντας λοιπόν ρεαλιστικά στις εκδοχές των *Τζαβελλαίων*, θα παρατηρήσουμε ότι ο Τόλιος και ο Βασίλαρος ξεκινούν από την ευρύτατα διαδεδομένη ιστορία της σύγκρουσης του Αλή Πασά με τον Λάμπρο Τζαβέλλα, με καίριο γεγονός την παραπλάνηση του Σουλιώτη από τις στρατιωτικές δυνάμεις του Αλή. Η σύγκριση των εκδοχών οδηγεί στην υπόθεση μιας μετατόπισης του ύψους του πατριωτισμού, μιας αλλαγής στον τρόπο εκδήλωσης της πατριωτικής δύναμης των Σουλιωτών-Ελλήνων, κυρίως μέσα από το πρόσωπο του αρχηγού τους, Καπετάν Λάμπρου Τζαβέλλα. Η παράμετρος αυτή δεν μπορεί να αναχθεί σε κανόνα των ηρωικών έργων μιας εποχής. Ακόμη κι έτσι όμως, δηλώνει την προσωπική στάση του δημιουργού στη σχέση του με νέες ιστορικές συνθήκες και την προβολή πεποιθήσεων και προσδοκιών του κοινού. Περαιτέρω, η μετατόπιση ανιχνεύεται στην απόσταση που χωρίζει τις εκδοχές –χωρίς να παραβλέπουμε το πόσο μη αντιπροσωπευτικές είναι ως δείγμα– ως προς τη θέση της κωμικότητας. Ο Τόλιος δεν καταγράφει στην εκδοχή του αστεία, μολονότι η αποσιώπηση με τη συντομογραφία «κ.λπ.» έρχεται σε σημεία όπου σε караγκιοζικά έργα συνηθίζονται κωμικοί διάλογοι (π.χ. όταν ο Καραγκιόζης προσλαμβάνεται στο σαράι ή όταν ο ίδιος εμφανίζεται στον θείο του μεταμφιεσμένος σε «Τούρκο» και αυτός νομίζει πως αλλαξοπίστησε).³⁴ Πάντως, ο ρόλος του Καραγκιόζη ως ανυποχώρητου υπερασπιστή των Σουλιωτών στενεύει τα περιθώρια κωμικότητας· στις τελευταίες μάλιστα

³³ Βασίλαρος, *ό.π.*, σ. 9: «Αυτό Χατζατζάρη μου, εμένα δεν μου αρέσει κάτι κακό σχεδιάζει να κάνει ο γέρω κατουρλής. [...]».

³⁴ Τόλιος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 2 [173], 4 [177].

σελίδες του έργου η φιγούρα του παραλείπεται.³⁵ Στον Βασίλαρο, όμως, αν και ο Καραγκιόζης λεκτικά παίρνει το μέρος τους, πρακτικά ολιγωρεί, κατά κανόνα αστειευόμενος· εξάλλου, πηγή εντονότερης κωμικότητας στο θέατρο σκιών είναι συνήθως το παιχνίδι στο οποίο αφήνεται ο Καραγκιόζης.

Για να τεκμηριωθεί, εντούτοις, μια ενίσχυση του κωμικού στοιχείου στις μεταπολεμικές ηρωικές παραστάσεις απαιτείται διερεύνηση περισσότερων έργων και τεκμηρίων. Ας μείνει όμως ανοιχτή η υπόθεση ότι ο ηρωικός Καραγκιόζης του Μεσοπολέμου είναι πιο κοντά στη συγκινησιακή φόρτιση παρά στην πρόσκληση του θεατή σε ένα θέαμα διασκέδασης· αναλόγως, ο Βασίλαρος αναγνωρίζει, στα μεταπολεμικά χρόνια, την ανάγκη του κοινού για ένα θέαμα που μπορεί να μοιράζεται στην εθνική έκφραση και στη διασκέδαση, με τα κωμικά στοιχεία δεμένα στην υπόθεση, ερχόμενα να εντείνουν την τέρψη του κοινού. Οι δύο εκδοχές ταιριάζουν στην αντίθεση ανάμεσα στους μεσοπολεμικούς τρόπους του μεγαλοϊδεατικού φαντάσματος και στη μεταπολεμική ανάγκη του λαϊκού γέλιου, το οποίο ας μη θεωρηθεί ότι έχει σταθεί λιγότερο επίκαιρο στην καρδιά του οικονομικά και κοινωνικά ταραγμένου Μεσοπολέμου.³⁶

Η μορφή του Λάμπρου Τζαβέλλα, αν και δεν είναι παραστασιακά ισχυρή στον 19ο αιώνα, προσλαμβάνεται στη δραματοουργία, στην ποίηση αλλά και σε ζωγραφικές αναπαραστάσεις, εντασσόμενη οργανικά στον εθνορομαντικό πυρήνα της εποχής. Οι συνδηλώσεις του ονόματος «Λάμπρος», ευνοημένες αποφασιστικά από τη βυρωνική ποίηση των χερντερικών καταβολών και των παράλληλων συγγενειών που έμελλε να δημιουργήσει, ατενίζουν τον ορίζοντα του «έθνους».³⁷ Στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, δημοσιεύονται παράλληλα ιστορικά κείμενα, όπου οι καραγκιοζοπαίχτες μπορούν να έχουν

³⁵ Η κωμικότητα του Τόλια, συνείροντάς τη από άλλα ηρωικά έργα του, δεν επηρεάζει τη σοβαρότητα του θέματος.

³⁶ Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία. Από την Απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*, (μετ. Κώστας Ιορδανίδης), Πατάκη, Αθήνα 2020 (¹1969), σ. 65-86· Mark Mozower, *Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου*, (μετ. Σπύρος Μαρκέτος), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002, σ. 159-236.

³⁷ Αθηνά Γεωργαντά, *Αιών βυρωνομανής. Ο κόσμος του Byron και η νέα ελληνική ποίηση*, Εξάντας, Αθήνα 1992, σ. 121-154. Ο Ιταλός ζωγράφος Donato Francesco de Vivo (1834-ca. 1890) φιλοτέχνησε τον πίνακα *Ο θάνατος του Λάμπρου Τζαβέλλα* (<1855), Λάδι σε μουσαμά, 107 × 132 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου - Παράρτημα Ναυπλίου, αρ. έργου: Π.6206, στον οποίο, με φόντο το πεδίο της μάχης, ο Σουλιώτης εμφανίζεται άπνους στα χέρια της γυναίκας του, Μόσχως.

πρόσβαση,³⁸ αν και είναι χρήσιμο να μην ξεχνάμε ότι η δημιουργία τους οφείλει περισσότερα στην προφορική παράδοση και στην επαφή με τα ομόλογα λαϊκά θεάματα.

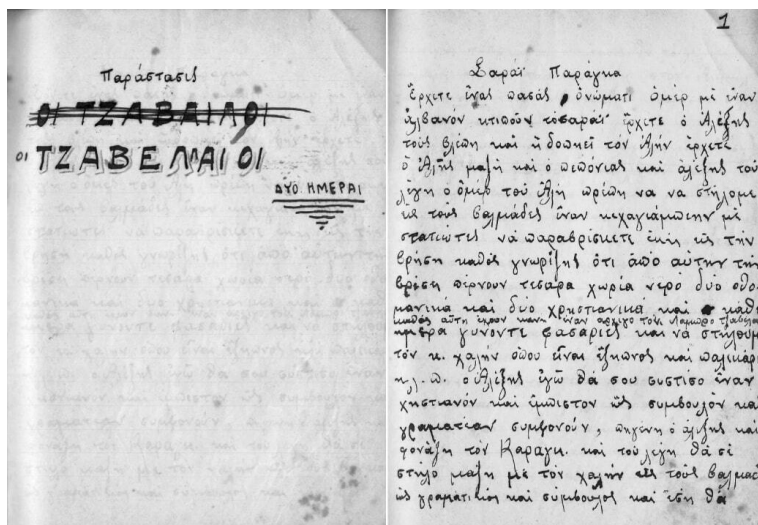
Παρά τη μεγάλη απόσταση των εκδοχών των *Τζαβελλαίων* και αντίστοιχων παραστάσεων στον 20ό αιώνα από τον αδρά ρομαντικό 19ο, στον οποίο ανδρώθηκαν οι λογής ποιητικοί και δραματικοί *Λάμπροι*, οι σφαίρες του εθνικισμού μπορούν ακόμη να δηλώνουν την παρουσία τους μέσα από ρομαντικούς δρόμους. Έτσι, οι *Τζαβελλαίοι* του θεάτρου σκιών διατηρούν ίχνη του λεγόμενου *genius loci*. Λόγου χάρη, οι «ψηλές κορφές του Σουλίου» όπου ο Λάμπρος προκαλεί τον Αλή να αναμετρηθούν, στην εκδοχή του Τόλια, και η περιγραφή του Φώτου πως «του κάθε Σουλιώτη το μάτι δεν δειλιάζει», σε αυτή του Βασίλαρου, απηχούν τη ρομαντική εικόνα της εθνικής ταυτότητας.³⁹ Τα κείμενα των *Τζαβελλαίων* και, πιθανώς, οι παραστάσεις τους δεν χαρακτηρίζονται από τη σκληρότητα ενός εθνικιστικού *Zeitgeist* (J. G. Herder), αλλά από την καλλιτεχνικά αυθόρμητη αναπαραγωγή της παράδοσης του πατριωτισμού, αν και πρέπει να μην αποκλειστεί ότι όψεις εθνικισμού στον 20ό αιώνα βρίσκουν σε αυτό το είδος πατριωτισμού ευκαιρίες έκφρασης και επιβολής τους.⁴⁰

³⁸ Βλ. ενδεικτικά, Γ. Μάρτιν, «Φώτος Τζαβέλλας» [ποίημα], *Μπουκέτο* 58 (31 Μαΐου 1925), σ. 363· «Από τη γιγαντομαχία των Σουλιωτών. Λάμπρος Τζαβέλλας», *Μπουκέτο* 322 (5 Ιουνίου 1930), σ. 564-565.

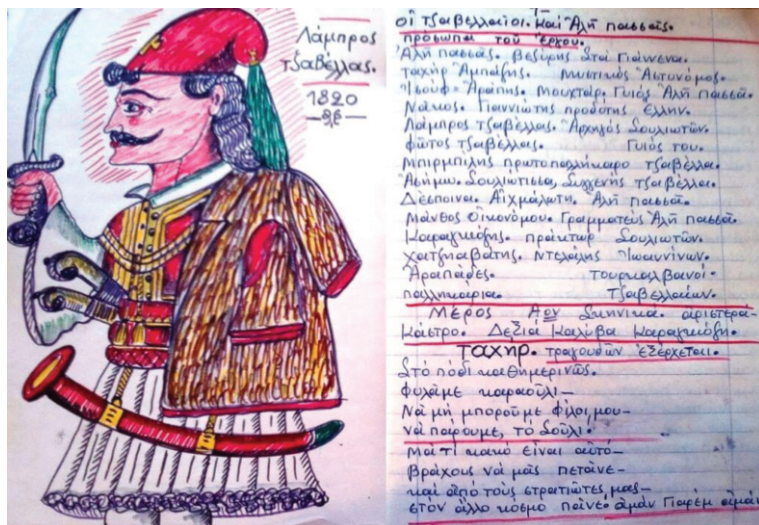
³⁹ Τόλιας, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 11 [191]· Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι*, σ. 43.

⁴⁰ Janion, *Imaging Suli*, σ. 109-118.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



Εικόνα 1: Τόλιας, *Οι Τζαβελλαίοι*, τετ. χρώματος γκρι,
Συλλογή Δημητρίου Φανάρα (φωτ. χφ.) και ΚΒΝΚΣ (Γρανάδα), 1930, σ. [169], 1 [171].



Εικόνα 2: Βασίλαρος, *Οι Τζαβελλαίοι και Αλή Πασσάς*,
τετ. 31, ΙΜΣ, χ.α. [verso εξωφύλλου], σ. 1.

Γιάννης Χατζής

ΑΝΙΧΝΕΥΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΕΘΝΙΣΜΟ ΣΤΟ ΗΡΩΙΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Εδώ και μερικά χρόνια, ο όρος «εθνισμός», ολοένα και περισσότερο, απαντάται σε διάφορες μελέτες, δοκίμια, ανακοινώσεις, σε αντιδιαστολή με τον «εθνικισμό» και τον «πατριωτισμό», αν και όχι λίγες φορές τα όρια του εθνισμού με τις δύο άλλες έννοιες είναι δυσδιάκριτα. Σύμφωνα με την έννοια του εθνισμού που έχει επικρατήσει, ενθαρρύνει τη διαμόρφωση και την έκφραση της εθνικής συνείδησης και ταυτότητας ενός έθνους, ενώ παράλληλα αναγνωρίζει και σέβεται τις εθνικές διαφορές, χωρίς να υποτιμά τα ιδεώδη άλλου έθνους, θέτοντας ζητήματα επιβολής και επιβουλής, σ' αντίθεση με τον εθνικισμό. Ο εθνισμός, ως θεωρία, από τη μια, επιδιώκει να μην εκπέσει σε πατριωτισμό και μάλιστα με τη λαϊκή μορφή του αλλά και να μην ταυτιστεί με τον εθνικισμό. Συχνά βέβαια, αρκείται να ακροβατεί, κατά το δοκούν, βολικά ανάμεσα στις δυο αυτές έννοιες. Το κίνημα του εθνισμού, ως αφομοίωση του ατομικού στο εθνικό, κορυφώνεται προς τα τέλη του 19ου αιώνα, οπότε άρχισε να χάνει το φιλελεύθερο και διεθνιστικό του χαρακτήρα και να γίνεται συντηρητικότερο, ως και αντιδραστικό, για να καταλήξει σαν ένα λάστιχο, που ο καθένας όσο κι όποτε θέλει το τεντώνει.

Όποιος παρακολουθεί την παρουσία του ζωντανού και μάχιμου Καραγκιόζη στα πολιτιστικά δρώμενα της χώρας θα διαπιστώσει ότι εδώ και λίγα χρόνια το ηρωικό ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών, αρχίζει να φωτίζεται πιο συχνά από τα φώτα των μπερντέδων. Δίνεται έτσι η δυνατότητα στους νέους караγκιόζοπαίχτες, να δοκιμαστούν σ' αυτό το είδος του δραματολογίου και να παρουσιάσουν νέες εκδοχές ηρωικών δραμάτων ή να επαναπροσδιορίσουν τις παλιότερες. Μέσα σ' όλη αυτήν την αναζωογονητική για το θέατρο σκιών κίνηση και μέσα από τις αντιθέσεις στην εξέλιξη του ηρωικού δράματος, είναι φυσιολογικό να γεννιούνται ερωτήματα και προβληματισμοί, που εκπορεύονται από τη νεότερη ιστοριογραφική και κοινωνιολογική έρευνα. Αυτές είναι θεμιτές αναζητήσεις κατά τη ζύμωση κι ανταλλαγή απόψεων για το προχώρημα της τέχνης μας στον 21ο αιώνα. Ταυτόχρονα, εμφανίζονται απόψεις που

αναρωτιούνται για αναθεωρητές της Ιστορίας μας. Εμφανίστηκαν και προσπάθειες αναστήλωσης του ηρωικού ρεπερτορίου του Καραγκιόζη, με επίκεντρο την υπεράσπιση των ιδανικών του 1821, συνδέοντάς τα με το αρχαιοελληνικό πνεύμα και τον χριστιανισμό, θεωρώντας ότι έτσι βεβαιώνουν την ιστορική συνέχεια του Έθνους.

Για μια ακόμα φορά τίθεται το θέμα της παλιγγενεσίας, που παίρνει ακόμα μεγαλύτερη διάσταση, αφού εφέτος τιμούμε τα διακόσια χρόνια από την επανάσταση του 1821. Η επέτειος αυτή επαναφέρει ακόμη στην επικαιρότητα το θέμα της συγκρότησης της εθνικής μας συνείδησης και του χαρακτήρα της επανάστασης του 1821. Στην περίπτωση του θεάτρου σκιών, επαναφέρει τις ηρωικές παραστάσεις.

Από τα τέλη του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα μετά τον ατυχή πόλεμο του 1897, το ηρωικό δράμα στο θέατρο σκιών σχηματοποιείται βασισμένο πάνω στη λόγια και λαϊκή παράδοση, ενώ άμεσα ήταν τα δάνεια από το θέατρο ανδρικών, την παντομίμα, το δραματικό ή πατριωτικό ειδύλλιο και τα λαϊκά αναγνώσματα. Το ρόλο τους μετεπαναστατικά θα παίξουν και τα ιστορικά δράματα (Ζαμπέλιος,¹ Γ. Παράσχος,² Π. Σούτσος³ κ.λπ.). Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει για τον *Κατσαντώνη* του Κ. Ράμφου του 1894, όπως και για το *Αθανάσιος Διάκος* του Λέοντος Μελά, που με τις προσιτές, σε τιμή και μέγεθος τεύχους, εκδόσεις τους, υπήρξαν εύχρηστες και ευκολοδιάβαστες για τους μορφωμένους караγκιοζοπαίχτες, όπως ήταν ο Μίμαρος. Φυσικά πολλοί μελετητές του θεάτρου σκιών δέχονται ότι ο Μίμαρος επηρεάστηκε από το παλιό Ηπειρωτικό ηρωικό δραματολόγιο και το επέκτεινε.

Δραματοποιημένα για το θέατρο σκιών θα γίνουν αγαπητά ως παραστάσεις η *Ορφανή της Χίου* του Ιάκωβου Πιτσιπίου (1839) και η *Ηρωίς της Ελληνικής Επανάστασης* του Στεφάνου Ξένου (1855). Τα ιστορικά μυθιστορήματα του Αριστείδη Κυριακού θα εμπνεύσουν караγκιοζοπαίχτες όπως τους Ι. Μπομποτίνο (*Ρήγας Φεραίος*) και Βασίλαρο (Βασίλειος Ανδρικόπουλος) (*Το λάβαρο του 21*). Ο Κυριακός θα μυθιστορηματοποιήσει και το θεατρικό έργο του Σπυρίδωνος Περεισιάδη *Εσμέ η Τουρκοπούλα* και θα το δημοσιεύσει στην εφημερίδα «Ακρόπολις» με τον τίτλο *Εσμέ η Τουρκοπούλα κι ο Καπετάν Λάμπρος* (α' δημοσίευση 18-10-1919). Τα έμμετρα έργα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη

¹ Βλ. σχετικά: Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 39, 271.

² Ο.π., σ. 41, 270.

³ Ο.π., σ. 270.

Θανάσης Διάκος, Αστραπόγιαννος, και Η κυρά Φροσύνη θα εμπνεύσουν με τη σειρά τους τους караγκιοζοπαίχτες.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, το κλασικό ηρωικό δραματολόγιο του ελληνικού θεάτρου σκιών, του Καραγκιόζη, όπως έχει πια καθιερωθεί στη λαϊκή συνείδηση και πρακτική, έχει σχηματοποιηθεί μ' έντονο το ηθογραφικό και ηρωικό στοιχείο, σύμφωνα με την επίσημη επικρατούσα αντίληψη και μ' ένα πολλά υποσχόμενο εθνικιστικής χροιάς νατουραλιστικό και ρομαντικό πνεύμα. Η ήττα του 1897 απαιτούσε τον Μπάρμπα Γιώργο αντίπαλο δέος του Δερβέναγα, είχε έρθει η στιγμή του ευζώνου-καραγκιοζοπαίχτη Γιάννη Ρούλια.

Κυρίαρχος πρωταγωνιστής αυτών των παραστάσεων, ο ιστορικά υπαρκτός ή φανταστικός καπετάνιος σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο ή σε απροσδιόριστο χρόνο μέσα στην Τουρκοκρατία. Η φιγούρα του εμφανίζεται στον μπερντέ υπερμεγέθης, αρματωμένος και ενδεδυμένος με έντονη διακοσμητική διάθεση. Είναι σοβαρός και λιγόλογος, με ηχόχρωμα φωνής κοφτό και συχνά απειλητικό. Πολλές φορές του προσάπτονται υπερφυσικές δυνάμεις, όπως στις παραστάσεις *Το πήδημα του θανάτου*, *Ο Καπετάν Γκιαούρης*, *Ο αόρατος καπετάνιος*, *Ο καπετάν Βρικόλακας* κι άλλες. Μια δωρική παρουσία που προσπαθεί να συγχρωτιστεί με την τρέχουσα ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής της. Δυστυχώς, η –επικρατούσα και τα πάντα πληρούσα– άποψη της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας με το σιγοντάρισμα της ανάλογης διανόησης, έχει αφήσει προ πολλού τα όποια εθνιστικά αναπεταρίσματα και εφορμά με όχημα την παλιγγενεσία, προς το Γουδί, τον Βενιζέλο και τους Βαλκανικούς πολέμους.

Από την άλλη μεριά, η λαϊκή κοψιά του Καραγκιόζη προσπαθεί να συνταιριάξει πρακτικά το εθνικο-απελευθερωτικό με το κοινωνικό περιεχόμενο του ξεσηκωμού, ενάντια στην καταπίεση των Οθωμανών, αλλά και των διαμεσολαβητών τους κοτζαμπάσηδων. Πρόκειται για μια συμβολική επικουρική παρουσία, που έχει μια διαφορετική πρόσληψη του αγώνα, αλλά και που συχνά εμφανίζεται μπερδεμένη. Ο Καραγκιόζης έχει κι αυτός εθνιστικές εξάρσεις, που ανάλογα με την ιδεολογία του κάθε караγκιοζοπαίχτη, μπορεί και να μεταλλαχτούν σε εθνικιστικές. Συνήθως, όμως, με γιαταγάνι σπασμένο και δεμένο με σπάγκο ή με τη Χαμομήλω στο χέρι, με μπαλωμένη φουστάνελα, θα βρεθεί στην Αλαμάνα, στο χάνι της Γραβιάς, στο νταϊφά του Καραϊσκάκη, γράφοντας ιστορία, ως ένας πατριώτης που αγαπά ανιδιοτελώς την πατρίδα του, περιμένοντας από αυτήν μόνο τα αυτονόητα της λευτεριάς και του δίκιου.

Θα θαυμάσει ο Χατζηαβάτης, σ' ένα κλασικό ευφυολόγημα του θεάτρου

σκιών, «Μπράβο Καραγκιόζη μου, τι δόξες είναι αυτές, δάφνες, δάφνες!» για να εισπράξει την απάντηση του Καραγκιόζη «Καλές οι δάφνες ρε Χατζατζάρη, να ήταν μέσα και σ' ένα πιάτο φακή, ακόμα καλύτερα». Στην παράσταση *Ο Αθανάσιος Διάκος στο μοναστήρι κι ο Καραγκιόζης καντηλανάφτης* (εκδοχή Ευγένιου Σπαθάρη), ο Διάκος ζώνεται τα άρματα του πατέρα του και δηλώνει μεγαλόστομα στη μητέρα του «Μάνα φεύγω πάω στην Αλαμάνα», για να τον προσγειώσει ο πεινασμένος εκπρόσωπος των απλών ανθρώπων Καραγκιόζης λέγοντας «Μάνα φεύγω πάω στην Αλαμάνα, για να φάω κουραμάνα». Πρόκειται για τις δύο όψεις του πατριωτικού δράματος, τον ηρωισμό και την αυτοθυσία για την ανεξαρτησία από τη μια και την κοινωνική διεκδίκηση από την άλλη.

Το πατριωτικό δράμα, σ' αντίθεση με τον εθνικισμό και τον εθνισμό που θέτουν στο κέντρο το Έθνος, σαν μια σειρά όλης γενεών, έχει σαν επίκεντρο τον άνθρωπο και τις ανάγκες του, σε συγκεκριμένη ιστορική στιγμή και τόπο. Όμως αν δεν έχει κοινωνικό πρόσημο, είναι κενό ρούχο και εκπίπτει στον εθνικισμό και σ' έναν βολικό εθνισμό. Βλέπουμε το ηρωικό δράμα πρώτα στη θεατρική σκηνή κι αργότερα στο θέατρο ανδρικήλων και την παντομίμα, να αναπτύσσεται πάνω στο αφήγημα της παλιγγενεσίας, μ' έναν κλασικισμό εθνικιστικής και ρομαντικής υφής. Αυτή η εθνοκεντρική εκδοχή της ιστορίας είναι που θα πλουτίσει ακόμη το δραματολόγιο του θεάτρου σκιών με παραστάσεις αρχαιοελληνικού και βυζαντινού περιεχομένου.

Η ανάπτυξη της αστικής τάξης θα την κάνει ν' αναζητήσει και να πλάσει, κατά το δοκούν, την εθνική της ταυτότητα, ερήμην του κύριου αιμοδότη της επανάστασης του 1821, της αγροτιάς και των πληρωμάτων των νησιών. Αν και στην αρχή ο εθνισμός, που ξεπήδησε από τον διαφωτισμό του 18ου αιώνα, κάλυπτε συμβατικά τις φιλοδοξίες των ταγών της αστικής διάνοησης της εποχής (Κοραής), γρήγορα μεταλλάσσεται σε εθνικισμό, για να ντυθεί κι αυτός με τη σειρά του τα ρούχα της Μεγάλης Ιδέας, μετά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Στην πορεία του χρόνου, ο πληθυσμός της χώρας αλλάζει. Μεταβάλλεται κοινωνικά, μετακινείται και «τακτοποιείται» χωροταξικά με βάση τις ιστορικές εξελίξεις. Το νεότευκτο ελληνικό κράτος επιβάλλει διοικητικά και αναγκαστικά την επίσημη κρατούσα άποψή του, υπερβαίνοντας τα ιστορικά γεγονότα· κάτι που παραδέχονται πια οι περισσότεροι σύγχρονοι μελετητές του θεάτρου σκιών. Σύμφωνα με στοιχεία που άντλησε από την εφημεριδογραφία της εποχής του Μεσοπολέμου, η Αρετή Μαθιουδάκη διαπίστωσε ότι από το 1919 υπήρχε προληπτική λογοκρισία και το 1920 διέκοψαν παράσταση του *Κατσαντώνη* στην Πάτρα και συνέλαβαν τον Καραγκιοζοπαίχτη και τους

βοηθούς του. Συμπεραίνει ότι «ο Καραγκιόζης είναι πολιτικό θέατρο».⁴

Σ' εκείνο που συγκλίνουν οι νεότερες απόψεις για το ηρωικό δράμα στο θέατρο σκιών είναι ότι αναπτύχθηκε κάτω από δύο συνιστώσες, την εθνοκεντρική συγκρότηση που εκπορεύονταν από τη Δύση και την παραδοσιακή-αγροτική συγκρότηση της ελληνικής κοινωνίας. Η εθνοκεντρική άποψη αναπτυσσόταν παράλληλα με την άνοδο της αστικής τάξης και την κατάληψη από αυτήν της εξουσίας στα αναδυόμενα έθνη-κράτη. Υπήρξε καταλυτική για το ηρωικό δράμα του Καραγκιόζη και επιλέχθηκε ως η επίσημη άποψη του επίσημου κράτους. Έβαλε στο τραπέζι των προβληματισμών της μετέπειτα ιστορικής έρευνας το θέμα της ανάπτυξης και καθιέρωσης της εθνικής συνείδησης και το πολυσυζητημένο θέμα του χαρακτήρα της επανάστασης του 1821, χαρακτηριστικά στοιχεία του ηρωικού δράματος. Εξάλλου, κάποιο ανάχωμα στη διαμόρφωση των εθνικιστικών και εθνιστικών τάσεων στο ηρωικό δράμα είναι η λαϊκή κι μ' αγροτικές καταβολές καταγωγή θεατών και καραγκιοζοπαίχτη. Φυσικά αυτό δεν σημαίνει ότι από τον μπερντέ λείπουν οι κοινωνικές αναφορές, αφού οι ηρωικές παραστάσεις παίζονταν στα πλαίσια ενός λαϊκού και ομαδικού θεάματος.

Οι Βαλκανικοί πόλεμοι απογείωσαν το επικό, σε βάρος του θρύλου, της λαϊκής παράδοσης και του λυρικού ύφους. Ο Β. Βαβανάτσος αντιλαμβάνεται στο θέατρο σκιών τη λειτουργία «μιας τέχνης στρατευμένης οπωσδήποτε, που κινήθηκε όμως περισσότερο στο χώρο της ποίησης και των αρχαϊκών προτύπων και που μόρφωσε μια δραματική λειτουργία ικανή να διαπαιδαγωγήσει τον Νεοέλληνα μέσα από θρύλους και σύμβολα».⁵ Αυτό απαιτούσε η συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας και η προσαρμογή στις διεργασίες της πολιτισμικής ενοποίησης των Ελλήνων. Από αυτή την άποψη, οι ηρωικές παραστάσεις, ο εθνισμός ακόμη κι ο εθνικισμός συνέβαλαν με τον τρόπο τους στη διάδοση κι αποδοχή του Καραγκιόζη.

Σε πολλές ηρωικές παραστάσεις, ο ρόλος των ντόπιων συνεργατών των Οθωμανών κατακτητών είναι εμφανής (Πήλιος Γούσης στο *Ο χορός του Ζα-*

⁴ Αρετή Μαθιουδάκη, «Θέατρο σκιών και πολιτική μεταβολή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών*, τ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014), σ. 115-126. https://www.researchgate.net/publication/271841524_Theatro_skion_kai_politike_metabole_sten_Athina_tou_Mesopolemou [23/9/2021].

⁵ Βαγγέλης Βαβανάτσος, «Ο κοινωνικοπολιτικός ρόλος του Καραγκιόζη», *Ενημερωτικό Δελτίο Ελληνοευρωπαϊκής Κίνησης. Νέων* 3 (1972), σ. 11.

λόγγου και στους Σουλιώτες, ο Θανάσης Βάγιας στον *Κατσαντώνη*, ο παιδοκτόνος παπάς στο έργο *Ο Παπαφλέσσας κι ο Βρικόλακας της Μάνης*). Σε παραστάσεις σαν κι αυτές, η τιμωρία των προδοτών είναι αμείλικτη. Μάλιστα τον Πήλιο Γούση τον αποκεφαλίζει η ίδια η γυναίκα του και δείχνοντας το κεφάλι στις γυναίκες στο Ζάλογγο τις λέει «να αυτός σας πρόδωσε» και πέφτει στον γκρεμό μαζί τους. Όμως σε κάποιες παραστάσεις, οι καπετάνιοι του κλεφτοαρματολικισμού συνυπάρχουν και ενίοτε έρχονται σε επαφή με τον εκπρόσωπο της Οθωμανικής εξουσίας. Και για να το προχωρήσουμε περισσότερο, στην παράσταση *Ο καπετάν Διαμαντής*, ο κλέφτης καπετάνιος είναι ο χαμένος γιος του Πασά κι η Βεζυροπούλα η αδερφή του, που τον σώζει. Φυσικά η συνύπαρξη και τα καπάκια δεν ήταν έξω από τη λογική της εποχής. Ο Κατσαντώνης εκτελέστηκε στα Γιάννενα του Αλή Πασά, που υπηρετήθηκε από τους Καραϊσκάκη, Ανδρούτσο, Διάκο και άλλους. Η λαϊκή παράδοση του κλεφταρματολισμού και οι θρύλοι συντηρούν τη λαϊκή εκδοχή για το προεπαναστατικό και επαναστατικό παρελθόν, η διοικητική όμως επιβολή της κυρίαρχης άποψης θα σπρώχνει τον πατριωτισμό και τον Εθνισμό να συναντήσουν τον Εθνικισμό.

Σε ηρωικές παραστάσεις που ο μύθος εκτυλίσσεται στο προεπαναστατικά χρόνια, ο θρύλος καλύπτει τα δρώμενα. Σε έργα όπως *Ο καπετάν Λυκογιάννης* που έπαιζε ο Μάνθος Αθηναίος τη δεκαετία του 1970, το *Βάσος ο Λεβεντογιάννης*, *Η αναγνώριση των δύο αδερφών ή Φλώρος ο καρδιοκλέφτης* έργα που έπαιζε ο Κ. Μάνος, *Ο Καπετάν Διαμαντής*, *Η μαύρη μούμια ή Λάμπρος ο λεβέντης και το πήδημα του θανάτου* και το *Ο καπετάν Νικοτσάρας και το τελώνιο της Κολάσεως* έργα που έπαιζε ο Σπύρος Κούζαρος και άλλα όπως *Ο Καπετάν Καραφωτιάς* που έπαιζε ο Γιάνναρος το ηρωικό στοιχείο συμβαδίζει με τους θρύλους και τις παραδόσεις, σε μια ρομαντικο-μυθιστορηματική πλοκή. Από κει και πέρα στο ηρωικό δράμα, η ολοκλήρωση και οι επιδιώξεις της κυρίαρχης ιδεολογίας θα κόβουν και θα ράβουν τη θωριά του παρελθόντος, σύμφωνα με τις εθνικιστικές επιλογές. Αυτό θα συνεχίζεται μέχρι και σήμερα και θα παίρνει τα τελευταία χρόνια τη μορφή του «τετραπλασιασμού της επικράτειάς μας» από τη μια και της «Γαλάζιας πατρίδας» από την άλλη, επικίνδυνες διαστάσεις, ένθεν κακείθεν του Αιγαίου.

Στον Μεσοπόλεμο δραματοποιούνται πολλά λαϊκά αναγνώσματα, που αντλούν την έμπνευσή τους από το πρόσφατο σχετικά παρελθόν των επαναστατικών χρόνων σμίγοντας το σε μια εθνικιστική συνέχεια με το απώτερο βυζαντινό παρελθόν. Πολλά από αυτά μάλιστα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, δραματοποιούνται για το θέατρο σκιών. Σ' αυτό το εγχείρημα, τίποτα

δεν εμποδίζει τον καπετάν Απέθαντο, το γιο της Νεράιδας, την Άννα Φρατζή ή Άννα Κομνηνή, τον Αόρατο Καπετάνιο, τον Μαρμαρωμένο Βασιλιά κι άλλους να λοξοκοιτούν προς την Πόλη, που «έτσι κι αλλιώς, πάλι δικιά μας θα 'ναι» αφού κάποτε:

Θα πάρουμε την Πόλη
και την Αγιά Σοφιά,
θα διώξουμε τους Τούρκους
στην Κόκκινη Μηλιά.⁶

Μόνο που σ' αυτά τα εθνικιστικά αναπεταρίσματα του ηρωικού δράματος, τα δέκα Ευζωνάκια που κίνησαν στον πόλεμο να παν, χάθηκαν στην παραλία της Σμύρνης και στις όχθες του Σαγγάριου και για χρόνια αναζητιούνταν ραδιοφωνικά μέσω του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού. Η παρουσία της ορθοδοξίας και της εκκλησίας συμβάλλει στην εδραίωση του εθνικισμού και παίζει ένα ρόλο της γέφυρας με το Βυζάντιο, αναζητώντας κι αυτή τη συνέχεια του ελληνισμού στο απώτερο παρελθόν. Ο κατώτερος κλήρος που βρίσκεται όμως πιο κοντά στη λαϊκή καθημερινότητα, αντιμετωπίζεται ιδιαίτερα από τον Καραγκιόζη με μια αγαθή αλλά και συχνά περιπαιχτική διάθεση.

Ο Καραγκιόζης, καντηλανάφτης σε κάποια έργα, φιλά το χέρι του ηγούμενου πατέρα Σάμιου, πατέρα «Σουσάμι» όπως τον αποκαλεί:

Ηγούμενος: Γιατί βρε μου γλύφεις το χέρι;
Καραγκιόζης: Γιατί είναι νόστιμο.
Τι στο καλό, λειτουργιές ζύμωνες πρωί-πρωί;

Ηγούμενοι διαθέτουν τις μονές τους για να κρύψουν ή να νοσηλεύσουν κλεφταρματωλούς και συχνά ζώνονται τα άρματα. Δεν λείπουν όμως και οι παραστάσεις, όπου προδότες, εξωμότες κι αργυρώνητοι κληρικοί, αντιμετωπίζουν τη λαϊκή απέχθεια και υφίστανται τη δίκαιη τιμωρία των εθνικά παραβατικών πράξεών τους. Βρίσκουμε πατριώτες κληρικούς, αλλά και αιματοβαμμένους προδότες. Για παράδειγμα ο προδότης παπάς, που ξεσκεπάζεται από το φάντασμα του δολοφονημένου γιου του, που τον καταγγέλλει λέγοντας «Είμαι ο υπό σου δολοφονηθείς υιός σου», στην παράσταση *Ο Παπαφλέσσας κι ο βρικόλακας της Μάνης*, στην εκδοχή του Νιόνιου Αλεξόπουλου. Στην παράσταση *Ο ματωμένος καλόγηρος*, Τούρκοι μεταμφιέζονται σε καλόγη-

⁶ Εμβατήριο που τραγουδιόταν στους κόλπους του λαού την περίοδο των Βαλκανικών πολέμων, όταν οι νίκες «επέβαλλαν» νέους πολέμους, νέο αίμα.

ρους, στη *Ματωμένη καλόγρια* (εκδοχή Γιάνναρου) μια νέα κοπέλα ντύνεται καλόγρια και κατατάσσεται στον νταϊφά του Παπαφλέσσα, για να εκδικηθεί την ατίμωση της αδερφής της. Στην παράσταση του *Γερο-Δήμου*, ο Πασάς κι ο γέρο Δήμος θα κρυφτούν σε μοναστήρι. Η Εσμέ η τουρκοπούλα κι η Βεζιροπούλα, της παράστασης *Ο βασιλεύς των Ορέων*, θα ασπασθούν την ορθοδοξία. Αλλά εκτός από τη Νίκη και την Ελλάδα, ενίοτε την ψυχή του σκοτωμένου ήρωα παίρνει Άγγελος Κυρίου, ενώ των Τούρκων ο Διάβολος. Στο ηρωικό δράμα το επικό πάει δίπλα-δίπλα με το θρησκευτικό.⁷ Μια ιδιαίτερα υπερτονισμένη επική και θρησκευτική στιγμή του ηρωικού δράματος, είναι η φαντασμαγορική αποθέωση στο τέλος της παράστασης, όπου η Ελευθερία δηλώνει ποιητικά ότι «Η Ελλάς προώριστεί να ζήσει και θα ζήσει» ενώ ο ήρωας στεφανώνεται από άγγελο.⁸

Σ' αυτό το εθνικιστικό ανακάτεμα της αστικής, θρησκευτικής και λόγιας κουλτούρας από τη μια και της λαϊκής παράδοσης από την άλλη, η περίοδος της φασιστικής Κατοχής της πατρίδας μας, θα χαρίσει ένα ελπιδοφόρο δίδαγμα, που θα φέρει τα πάνω κάτω στην πρόσληψη του ηρωικού δράματος. Πρωταγωνιστής αυτής της μετάλλαξης δεν είναι τόσο ο μπερντές, όσο η λειτουργία της ομαδικής δημιουργίας στον Καραγκιόζη και ο θεατής-λαός, που σχετικά ομογενοποιημένος κάτω από τη μπότα του κατοχικού δυνάστη –υπήρχαν και οι δωσίλογοι– βλέπει μια νέα συμβολική λειτουργία στα ηρωικά δράματα. Τα κλέφτικα λημέρια στη λαϊκή συνείδηση γίνονται αντάρτικα, όπου η λερή φουστανέλα παλεύει όχι μόνο για τη λευτεριά, αλλά και για το δίκιο και το καρνοφύλλι ξανακούγεται γιατί «ξαναζωντάνεψε το αρματολίκι». Τα φώτα του μπερντέ φωτίζουν έναν άλλου είδους ηρωισμό, χωρίς εθνικιστικές ή εθνιστικές άκρες, αφού όπως τραγουδούσαν τότε «αντάρτης, κλέφτης, παλικάρι, πάντα είναι ο ίδιος ο λαός». Γράφονται νέα έργα, όπως *Τσαρουχοναυμαχία μια κωμωδία για κούκλες και για Καραγκιόζη* του Γεράσιμου Σταύρου και τα *Ο Μουσολίνι υπνοβάτης* κι *Ο Μουσολίνι μάγισσας* του Χάρη Σακελαρίου, κωμωδίες για κούκλες κι αυτές, αλλά που μπορούν να παίζονται και στον μπερντέ. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην Κατοχή το θέατρο σκιών λειτουργούσε με τσιλιαδόρους. Ακόμη το «μάτι του Καραγκιοζοπαίχτη», μια οπή στο μπερντέ τεχνικά κατασκευασμένη, ώστε το φως της σκηνής να μη διαχέεται στην πλατεία, έδινε το στίγμα του κοινού και προφύλασσε τον καραγκιοζοπαίχτη

⁷ Παράδειγμα αποτελεί το έργο *Η κάρα του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου* στην εκδοχή του Βάγγου.

⁸ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αποθέωση που χρησιμοποίησε ο Ευγένιος Σπαθάρης στο έργο *Αθανάσιος Διάκος*.

από τις κακοτοπιές. Την εποχή αυτή, μπορούμε να μιλάμε για ένα πατριωτικό δράμα στο θέατρο σκιών, μια ανάσα που γρήγορα πέρασε, για να δώσει τη θέση της στο καθιερωμένο ηρωικό δράμα, που με την πορεία του χρόνου, άρχισε γι' αρκετούς να φαντάζει σαν επετειακό και μουσειακό είδος.

Τα ηρωικά δράματα παίζονταν κυρίως τα Σαββατοκύριακα και επετειακά. Μετά το 1980 η παρουσίαση τους άρχισε σιγά σιγά να φθίνει, για να αναζωπυρωθεί τα τελευταία χρόνια. Ένας από τους λόγους της φθίνουσας εμφάνισης ηρωικών έργων είναι ότι επικράτησαν νέες συνθήκες παρουσίασης του θεάματος. Οι μόνιμοι, σταθεροί και μεγάλοι μπερντέδες, που ήταν ιδανικοί στο ανέβασμα των πολυπρόσωπων ηρωικών παραστάσεων, που χρειαζόνταν πολλές αλλαγές σκηνικών, ολοένα και λιγότευαν, με τους λυόμενους, φορητούς και κινητούς μπερντέδες, μήκους κάτω των τριών μέτρων, να τους αντικαθιστούν. Όμως δεν υπήρχαν μόνο οι τεχνικοί ή αισθητικοί λόγοι, αλλά και οι οικονομικοί, αφού μια ηρωική πολυπρόσωπη παράσταση θέλει πολλά χέρια πίσω από το μπερντέ. Σήμερα η συχνότερη επανεμφάνιση των ηρωικών δραμάτων, οφείλεται στην εντύπωση των νέων караγκιόζοπαϊχτών, ότι η αξία τους θα κριθεί στις ηρωικές παραστάσεις, αλλά και σε κάποιες νέες δυνατότητες αξιοπρεπούς παρουσίασης των παραστάσεων. Η αναζωπύρωση, της παλαιάς κοπής και προέλευσης, εθνικιστική αντίληψη καλλιεργείται και ευνοείται από την κυρίαρχη ιδεολογία, προκειμένου να καλύψει τα πάθη του λαού μας με το κλέος των εθνικών ιδεωδών.

Μετά το 1950 το κοινό του Караγκιόζη διαφοροποιείται χαρακτηριστικά. Με την αύξηση και την εκλαΐκευση των κινηματογραφικών προβολών και την εκδοτική πληθώρα των παιδικών λαϊκών τευχών, κινηματογραφικοί και οι χάρτινοι ήρωες των λαϊκών τευχών μπαίνουν στη ζωή και τα παιχνίδια των πιτσιρίκων. Ο Караγκιόζης για να επιβιώσει μεταφέρει στο μπερντέ τον Ταρζάν σαν Καπετάν Πρασινάδα ή Γκρέκο Ταρζάν (Βασίλαρος) και τον Τιραμόλα (Γιάνναρος) για να προσελκύσει τον παιδόκοσμο. Που καιρός για ηρωικές παραστάσεις! Είναι η εποχή των κατηχητικών. Ο Караγκιόζης προέτρεπε τους μικρούς θεατές, να πηγαίνουν στην εκκλησία, να αγαπούν τους γονείς τους, να είναι καλοί μαθητές, να είναι καθαροί και να πλένουν τα δόντια τους και βάλε. Ποντίκια δαγκάνουν τον κοιμισμένο Караγκιόζη για να τα διώξουν με ένα «ξουτ» τα παιδάκια, μια σκηνή που όλοι οι караγκιόζοπαϊκτες που άλλος λίγο, άλλος πολύ χρησιμοποιήσαμε. Η διαφοροποίηση του κοινού υπαγόρευσε κατά κάποιον τρόπο και το ρεπερτόριο του κάθε караγκιόζοπαϊχτη.

Πάντως κάποια στοιχεία, που θα παρατεθούν ενδεικτικά, δείχνουν ότι το ηρωικό δράμα δεν υπήρξε από τις πρώτες επιλογές των караγκιόζοπαϊχτών,

τα τελευταία τριάντα χρόνια. Στο Δήμο Ζωγράφου από το 1994 έως το 2005 δόθηκαν 115 παραστάσεις, μόνο 23 ήταν ηρωικές. Στους αγώνες Ελληνικού θεάτρου σκιών στην Πάτρα, από την πρώτη διοργάνωση το 2002 έως την έκτη, σε σύνολο 92 παραστάσεων οι 9. Στα τρία πρώτα φεστιβάλ του Σπαθάρειου Μουσείου (2000-2003), επί 28 παραστάσεων οι 3 ήταν ηρωικές. Στο 15ο Φεστιβάλ του Σωματείου του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών στο Στρέφη, από τις 10 παραστάσεις, η μία ήταν ηρωική. Στις παραστάσεις στη ΧΑΝΘ στη Θεσσαλονίκη, από το 1998 έως το 2012, από τις 119 παραστάσεις που δόθηκαν, ηρωικές ήταν οι 13. Εφέτος, 200 χρόνια από την επανάσταση του 1821, στο 9ο Φεστιβάλ Ν. Ιωνίας παίχτηκαν 6 κωμωδίες και καμία ηρωική, στο Σπαθάρειο Μουσείο και οι 6 παραστάσεις ήταν ηρωικές, στο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης και οι 3 παραστάσεις ήταν επίσης ηρωικές. Για να πάω παλιότερα, το δραματολόγιο του Χαρίλαου στη Θεσσαλονίκη αποτελούταν από περίπου 100 έργα, από τα οποία τα 12 ήταν ηρωικά. Από το 1962 έως το 1969, ο Κώστας Μεταλίδης στη ΧΑΝΘ της Θεσσαλονίκης, σε 86 παραστάσεις έπαιξε μόνο 7 ηρωικά.⁹ Φυσικά υπάρχει και η εξαίρεση της Πάτρας, όπου οι σχετικά μορφωμένοι Βασίλαρος και Ντίνος Θεοδωρόπουλος εμπνευσμένοι από τα λαϊκά αναγνώσματα της εποχής πλούτισαν το δραματολόγιο του Θεάτρου Σκιών με αρκετά ηρωικά δράματα. Επίσης πρέπει να αναφερθεί κι ο συμβολή στην ανάπτυξη του ηρωικού δράματος του καθηγητή και καραγκιοζοπαίχτη Γιάννη Μπομποτινίου.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για τις παραστάσεις που είναι εμπνευσμένες από τον Μακεδονικό Αγώνα, τις οποίες θεωρώ σαν ένα δείγμα νεότερου ηρωικού δράματος. Έχουν τα ίδια κίνητρα με τα ηρωικά έργα φουστανέλας, τις ίδιες επιδιώξεις, τυγχάνουν της ίδιας πρόσληψης από το κοινό και δανείστηκαν ακόμη και ολόκληρες σκηνές από το κλασικό ηρωικό δράμα (*Καπετάν Βλαχάβας*). Στον τύπο του 1906 αναφέρεται ότι η παράσταση του *Παύλου Μελά* παιζόταν ήδη.¹⁰ Έκτοτε τα έργα *Παύλος Μελάς* μαζί με το *Καπετάν Βλαχάβας* θεωρούνται κλασικές παραστάσεις του είδους. Τα έργα αυτά βασίστηκαν πάνω στη γνωστή ιστορική αντίληψη του ηρωικού δράματος, σε συνδυασμό με τους θρύλους, όπως αυτοί έφταναν στην Αθήνα, ντυμένοι με τα χαρακτηριστικά του αρματολικισμού. Η ιστορική πραγματικότητα δύσκολα μπορούσε να ανιχνευτεί στο Θέατρο Σκιών, μέσα στο ηρωικό και ενθουσιώδες κλίμα του ανερχόμε-

⁹ Οι πληροφορίες για τον αριθμό των ηρωικών παραστάσεων που δόθηκαν στους αναφερθέντες φορείς και διοργανώσεις αντλήθηκαν από τις εφημερίδες *Μακεδονία* και *Νέα Αλήθεια* και τα προγράμματα των αντίστοιχων εκδηλώσεων.

¹⁰ Βλ. εφημ. *Αθήναι*, 11 Ιουλίου 1906.

νου μεγαλοϊδεατισμού, πριν και μετά τους Βαλκανικούς πολέμους. Ακόμη και στα δικά μας χρόνια, μπορεί να απαντήσει κανείς μια εκκολαπτόμενη διάθεση που εμφανίζεται από άλλους σαν εθνισμός κι από άλλους σαν πατριωτισμός, αλλά στην ουσία πρόκειται για τον «παλιό καλό μας» εθνικισμό.

Οι παραστάσεις αυτές μέσα στις γνωστές φορτισμένες συγκυρίες, ακόμα και με την ενδυμασία του εθνισμού ή του πατριωτισμού, ενδέχεται να ξεπεράσουν εαυτόν και να ντυθούν με έναν άκρως εθνικιστικό μανδύα, εξυπηρετώντας επικίνδυνους κι αλλότριους με την ειρήνη σκοπούς κι αυτό πρέπει να το λάβουν σοβαρά υπόψη, όλοι οι μάστοροι της τέχνης των σκιών.

Κοινός τόπος πια είναι ότι η εθνικοαπελευθερωτική επανάσταση του 1821 εντάσσεται στο μεγάλο κύκλο των αστικοδημοκρατικών επαναστάσεων και της συγκρότησης των εθνών-κρατών, που επήλθε από τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής και την ανάληψη της κρατικής εξουσίας από την αστική τάξη. Αυτή που συνέχεια έπαιρνε τη σκιά της για μπόι και ποτέ δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει την αστικοδημοκρατική επανάσταση του 1821. Το ελληνικό κράτος που ιδρύθηκε ήταν εξαρτημένο, οικονομικά υποθηκευμένο στους Άγγλους και στρατιωτικά ελεγχόμενο από τους Γάλλους και τους Βαυαρούς. Ακόμα και τα κόμματα που ξεφύτρωσαν στο νεότευκτο κράτος ονομάζονταν χαρακτηριστικά Αγγλικό, Ρωσικό, Γαλλικό. Μέσα σ' αυτό το κλίμα κινήθηκαν οι πρωταγωνιστές του ηρωικού δράματος, ενώ η άρχουσα κρατική αντίληψη μεθόδευσε την ιστορία με το όραμα της παλιγγενεσίας, ανάλογα με το μπόι που θα ήθελε να είχε, μ' άμεσες επιπτώσεις στο ηρωικό δράμα. Στον *Κατσαντώνη* του ο Βασίλαρος βάζει την Ελλάδα να προσφωνεί τους νεκρούς του αγώνα «παιδιά του Λεωνίδα».¹¹

Όλα τα ιστορικά η φανταστικά πρόσωπα του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα, από τον Αθανάσιο Διάκο μέχρι τον Καπετάν Γκρη, αλλά κι όλα αυτά που εμφάνισε ο Φώτης Ράμος στο έργο του *Η συνέλευση της Τροιζήνας*,¹² κινούνται μέσα σ' αυτές τις ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις. Οι προθέσεις και φιλοδοξίες τους συχνά αλλοιώνονται. Πρόκειται για μια τροποποιητική λειτουργία στο ηρωικό δράμα, με δυσδιάκριτο και διαχρονικό ιστορικό πρόσωπο, που στο καλάθι του εθνικισμού, χωρούνε χίλια καλούδια, που τελικά στην υπηρεσία της παλιγγενεσίας και της διεξόδου της στο προσκήνιο, η ιστορία, ακόμη και ο θρύλος επαναπροσδιορίζονται, χρησιμοποιώντας επιλεκτικά,

¹¹ Χειρόγραφο έργο του Βασίλαρου *Η έξοδος του Μεσολογγίου*, προσωπικό αρχείο Γιάννη Χατζή.

¹² Ηχογραφημένη παράσταση *Η Συνέλευση της Τροιζήνας* του Φώτη Ράμου, προσωπικό αρχείο Γιάννη Χατζή.

ακόμη και τις έννοιες Έλληνας, Γραικός, Ρωμιός. Όμως οι καπετάνιοι με τα παλικάρια τους δεν αγωνίζονταν για την ιστορία, δημιουργούσαν ιστορία. Και δεν είναι μόνο το πως το ηρωικό δράμα στον Καραγκιόζη αντιμετωπίζει και μεταχειρίζεται την ιστορία, αλλά και το πως η ιστορία αντιμετωπίζει και μεταχειρίζεται το ηρωικό δράμα.

Από το 1909 έως το 1935 έγιναν 10 στρατιωτικά κινήματα. Δύο από αυτά εξελίχθηκαν σε δικτατορίες και 3 από αυτά είχαν εκβιαστικό χαρακτήρα. Ακολούθησαν η δικτατορία του Μεταξά, η Κατοχή, ο Εμφύλιος κι η δικτατορία της 21ης Απριλίου. Η Μικρασιατική Καταστροφή δεν τερμάτισε μόνο μια δεκαετία συνεχών πολέμων αλλά έβαλε, στα λόγια, τέλος σε μια πολιτική αλυτρωτισμού και επεκτατισμού, που από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και για έναν σχεδόν αιώνα, κατεύθυνε τις επιδιώξεις και την πολιτική του. Η συνθήκη της Λωζάνης και η ανταλλαγή των πληθυσμών, μπορεί να έβαλαν ένα τέλος στη Μεγάλη Ιδέα, όχι όμως και στον εθνικισμό. Οι δεκαετίες του 1920 και του 1930 υπήρξαν καθοριστικές για το ηρωικό ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών σε ύφος, ήθος, λόγο και εικόνα. Στον Καραγκιόζη εισβάλουν νέοι άνθρωποι (πολλοί είναι πρόσφυγες), νέα έργα, νέοι τύποι, την ώρα που ο κόσμος συνεχίζει να διχάζεται, τώρα σε δημοκρατικούς και βασιλικούς. Από το 1922 και για πολλά χρόνια του Μεσοπολέμου, μπαίνει πολιτειακό πρόβλημα. Οι Καραγκιοζοπαίκτες αναγκάζονται να ελιχθούν μ' ανάλογο ρεπερτόριο, ατάκες και καλαμπούρια, ανάμεσα σε Βενιζελικά και Κωνσταντινικά καφεενεία. Στα πρώτα «Οι βουλευτικές εκλογές» και στα δεύτερα «Η χάρη του Βασιλιά» δίνουν και παίρνουν.

Κανείς δεν μπορεί να τα παραβλέψει όλα αυτά μελετώντας το ιστορικό θεατρικό δράμα και το ηρωικό ρεπερτόριο του Καραγκιόζη, αναζητώντας το στίγμα ενός νέου οράματος, που μπορεί να αντικαταστήσει το παλιό. Εξάλλου, το θέατρο σκιών και το ιστορικό του δράμα, μετά την κατοχή, έχουν υποδεχτεί παραστάσεις από την εποποιία του λαού μας στην Αλβανία και τον αγώνα του ενάντια στους κατοχικούς κατακτητές και τους συνεργάτες τους, με έργα όπως *Η μονομαχία του θρυλικού Παπαγιώργη*, *Η επιστροφή του αντάρτη*, *Ο προδότης της Γκεστάπο* και τόσα άλλα μέχρι την πρόσφατη δημιουργία, τον Οκτώβριο του 2019, *Η ανατίναξη της προδοτικής ΕΣΠΟ και οι ήρωες της ΠΕΑΝ Κώστας Περρίκος και Ιουλία Μπίμπα* (Κ. Τσίπρας - Σωκ. Κοτσορές).

Βρισκόμαστε σ' ένα κομβικό σημείο. Με δεδομένο ότι το ηρωικό δράμα καταλαμβάνει και αποτελεί σημαντικό κομμάτι του ρεπερτορίου, καλούμαστε ν' απαντήσουμε σε κύρια ερωτήματα. Ποια θα είναι η εξέλιξη του ηρωικού δράματος; Πώς θα γίνει αυτή; Από ποιους; Και για ποιους; Ποια είναι τα εφόδια

με τα οποία το θέατρο σκιών καλείται σήμερα να αντιμετωπίσει τις προκλήσεις του μέλλοντος;

Το θέατρο σκιών μακροημέρευσε και μεγαλούργησε για πολλούς λόγους. Η προσαρμοστικότητα του και η δυνατότητα αφομοίωσης αλλά και ο συμβολισμός και η παραλλαγή ως ασφαλιστικές δικλείδες αποτελούν κυρίαρχα χαρακτηριστικά του. Παράλληλα, το δραματολόγιό του, τηρουμένων των αναλογιών, προσπαθεί να ανταποκριθεί στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες ενώ η λαϊκότητα του θεάματος εκφράζει διαχρονικά τις αγωνίες των πολλών.

Στην εξελικτική του πορεία κλήθηκε να αντιμετωπίσει αντίξοες συνθήκες, παλιά και νέα προβλήματα, με τα μάτια στο μέλλον και τα κατάφερε, όχι πάντα χωρίς απώλειες. Σε πολλούς караγκιοζοπαίχτες υπάρχει η εντύπωση ότι η αντιπαράθεση παραδοσιακού και κλασικού με το νεωτερικό δεν τέλειωσε ακόμη, γιατί στην ουσία πρόκειται για την αντιπαράθεση της συντήρησης με την πρόοδο και την εξέλιξη, και αυτό για το ηρωικό δράμα έχει μια ιδιαίτερη βαρύτητα. Ίσως την πορεία του θεάτρου σκιών από το σήμερα στο αύριο, πρέπει να την αναζητήσουμε στην πορεία του από το χτες προς το σήμερα.

Στο θέατρο σκιών, το έντεχνο αντικαθιστά σταδιακά το παραδοσιακό. Όσο, όμως, κι αν φαίνεται παράξενο, πολλές ηρωικές παραδοσιακές παραστάσεις έχουν έντονο το έντεχνο στοιχείο και οι δημιουργοί τους συχνά είναι γνωστοί. Ο Γιάννης Μπομποτίνος, παραδείγματος χάριν, θεωρείται ο συγγραφέας των ιστορικών δραμάτων *Ρήγας Φεραίος*, *Βελισάριος* ενώ η παράσταση *Η έξοδος του Μεσολογγίου* σύμφωνα με μαρτυρία του Βασίλαρου, πρωτογράφηκε από τον Πάνο Κικάζο, στο Αιτωλικό το 1934, και ξαναφτιάχθηκε καλύτερα από τον Βασίλαρο, στην Πεντάλοφο του Ξηρόμερου το 1957. Ανάλογα με τους караγκιοζοπαίχτες, απαντώνται πολλές διασκευές και προσωπικές παρεμβάσεις σε διάφορες ηρωικές παραστάσεις,

Όσο κι αν φαίνεται ότι η ομαδική λειτουργία εκλείπει από τις διεργασίες του θεάτρου σκιών, διαπιστώνουμε ότι στις παραστάσεις, συχνά υπάρχουν εναύσματα που παραπέμπουν σ' αυτή. Συνεχίζει να υπάρχει ώσμωση караγκιοζοπαίχτη-κοινού. Η δεξιότητα, η οξυδέρκεια κι η αξιοσύνη του μάστορα στρέφουν τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις στις ανάγκες και διαθέσεις του κοινού και τα βιώματα της καθημερινότητας του. Για να καθιερωθεί όμως μια σκηνή ή μια φιγούρα με επώνυμο δημιουργό απαιτείται η αποδοχή ή η τροποποιητική παρέμβαση του κοινού. Στη Μεταπολίτευση ο Γιώργος Χαρίδημος παρουσίασε τον δικτάτορα Γ. Παπαδόπουλο σαν λαγό. Η εμφάνιση αυτή στο μπερντέ έγινε δεκτή με ενθουσιασμό και με εύστοχες παρεμβάσεις. Στην περίοδο των σεισμών του 1978 στην Θεσσαλονίκη, διασκεύασα την παράσταση

Τα αρραβωνιάσματα του Καραγκιόζη και έδιναν στους καταυλισμούς της πόλης μια παράσταση κάθε βράδυ, όλο το καλοκαίρι, για να ξεσκάσουν κάπως οι σεισμόπληκτοι. Στην πορεία των παραστάσεων οι παρεμβάσεις των θεατών και η καθημερινότητα των καταυλισμών, τροποποίησαν και εμπλούτισαν το αρχικό μοτίβο του έργου. Η παράσταση είχε ξεφύγει από τα χέρια του δημιουργού της. Τότε ο λαός έγραφε θέατρο. Η ομαδική δημιουργία ξαναζούσε κι αυτό ήταν μια ανεπανάληπτη και πολύ χρήσιμη εμπειρία.

Είναι δεδομένο ότι το κοινό του Καραγκιόζη δεν είναι αυτό των περασμένων εποχών που ανήκε κοινωνικά στον κόσμο των εργατών, αγροτών και μικρομεσαίων. Στην εποχή μας, διαπιστώνεται ότι υπάρχει μια προς τα κάτω οικονομική και κοινωνική συμπίεση των λαϊκών στρωμάτων και φτωχοποίηση με τάσεις εξάλειψης των μεσαίων στρωμάτων. Η ανεργία, η μετανάστευση κι ο αποκλεισμός απασχολούν σοβαρά τη νεολαία μας. Το κοινό του Καραγκιόζη γίνεται ξανά κοινωνικά και οικονομικά περισσότερο ομοιογενές. Αυτό το νέο κοινό θα έχει τις δικές του ανάγκες, απαιτήσεις και προδιαγραφές, ακολουθώντας τη νέα ταξική διαστρωμάτωση της χώρας, όπως αυτή θα προκύψει από τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες του 21ου αιώνα.

Το θέατρο σκιών και στις πιο ακραίες έντεχνες εκδοχές του ποτέ δεν υπήρξε εγκεφαλικό δημιούργημα. Οι δημιουργοί του δεν ακολουθούν έναν μοναχικό δρόμο. Κάθε караγκιοζοπαίκτης κάνει πάντοτε μια αυστηρή αυτοκριτική σ' όλα τα έντεχνα αναπεταρίσματά του, αλλά δεν παύει κιόλας να φέρεται με σεβασμό και σύνεση στις καθιερωμένες αξίες της τέχνης του. Το ηρωικό δράμα οφείλει να τα λάβει σοβαρά αυτά υπόψη του, στη μελλοντική του πορεία, αν θέλει να ξεφύγει από το επετειακό του παρόν. Πώς όμως μπορεί να υπάρξει μια κινητικότητα προσαρμογής του ηρωικού δράματος, ένα τολμηρό άνοιγμα προς το αύριο;

Η ιστορία δεν κινείται από τους ήρωες, αλλά από την ανάγκη και τους συσχετισμούς δυνάμεων. Ίσως ο όρος «ηρωικό δράμα» να μην ανταποκρίνεται πια στις προδιαγραφές που απαιτούνται για να καλύψει την πορεία της εξέλιξης του, όπως και τους αγώνες που θα έρθουν. Ίσως ο όρος «ιστορικό δράμα» να είναι πιο πρόσφορος. Μέχρι τότε, όμως, ας χρησιμοποιούμε τον κατοχυρωμένο όρο «ηρωικό δράμα» με σκεπτικισμό. Τα όρια δράσης των μοτίβων του ηρωικού δράματος δεν μπορούν να οροθετούνται από τη φουστάνελα.

Το ιστορικό ρεπερτόριο του ηρωικού δράματος ήδη έχει εμπνευστεί από τα ιστορικά γεγονότα του 20ού αιώνα. Από τους βαλκανικούς πολέμους (*Η ανατίναξη του Φετχί Μπουλέντ, Η απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης* που έπαιζε ο Δώριζας) έως ακόμη και τους απελευθερωτικούς αγώνες της Κύπρου

(*Ο απαγχονισμός του Καραολή και του Δημητρίου που έπαιζε ο Τάκης Μελίδης* κι ο *Βασίλαρος, Ο θάνατος του στρατάρχη Χάρτινγκ*, που έπαιζε ο Φρίξος). Ακόμη υπάρχουν έργα από την εισβολή των Τούρκων στην Κύπρο το 1974 (*Ο Ετσεβίτ Πασάς στην Κύπρο* του Ευγένιου Σπαθάρη και το *Ο Πασάς και η Κύπρος*, που έπαιζε ο Παύλος Επτανήσιος στο θέατρό του «Τιτάνια»). Όμως όλα αυτά τα έργα κι άλλα πολλά, οι περισσότεροι δεν τα ταυτίζουν με τα ηρωικά, χρησιμοποιώντας δυο μέτρα και σταθμά. Καιρός να ενταχθούν κι αυτά μαζί με τις ηρωικές παραστάσεις και να θεωρηθούν σαν συνέχεια κι εξέλιξη του ηρωικού (ιστορικού) δραματολογίου.

Ένας ελεύθερος λόγος, ήθος και ύφος πρέπει να πλαισιώσει τη ρεαλιστική και συχνά σουρεαλιστική προσέγγιση των γεγονότων. Η λαϊκή αντίληψη, πάντοτε σοφά, είχε λόγο στην εξέλιξη της προσωπικότητας και της συμπεριφοράς των κύριων πρωταγωνιστών του θεάτρου σκιών, που είναι αναγνωρίσιμοι από τους θεατές. Να μη διστάσουμε να δώσουμε ένα νέο περιεχόμενο στους συμβολικούς αυτούς τύπους, αν αυτό απαιτούν οι συνθήκες της εξελισσόμενης στο μέλλον κοινωνίας. Στην πορεία της ιστορίας του, το θέατρο σκιών δεν δίστασε να εμπλακεί σε τέτοιες λειτουργίες (π.χ. Διονύσιος, Σταύρακας, Μορφονιός, Μπάρμπα-Γιώργος).

Στη δόκιμη ερώτηση σχετικά με τη σχέση του παιδικού κοινού, που αυξάνονται τα διαπολιτισμικά χαρακτηριστικά του, με το ηρωικό δράμα και την πρόσληψή του, θα μπορούσε κανείς να αναφέρει, ότι από την πείρα των καραγκιοζοπαιχτών διαπιστώνεται ότι μπορεί ο Καραγκιόζης να θεωρείται ακόμη παιδικό θέαμα, αλλά παρακολουθείται ολοένα και περισσότερο από όλες τις ηλικίες. Έχει κερδίσει τον σεβασμό των πνευματικών ανθρώπων, ενώ η έρευνα και η μελέτη του θεάτρου σκιών δεν είναι μόνο ιδιωτικού αλλά και πανεπιστημιακού επιπέδου. Η σχέση της πολυπολιτισμικότητας του κοινού, ιδιαίτερα του παιδικού με τη λειτουργικότητα του ηρωικού δράματος, είναι μια από τις μελλοντικές προκλήσεις του θεάματος για μια νέα προοπτική, που δεν θα στηρίζεται στην εθνοκεντρική άποψη, αλλά στην ανθρωποκεντρική και λαοκεντρική, απόψεις που δεν έχουν εθνιστικές ανησυχίες. Αντιμετωπίζουμε καταστάσεις που αποκτούν διάρκεια στον χρόνο, όπου όλοι καθημερινά δοκιμαζόμαστε. Το ηρωικό δράμα πρέπει να επαναδιαπραγματευτεί τη θέση του απευθυνόμενο στον κόσμο, με τον κόσμο και για τον κόσμο. Και γι' αυτό χρειάζεται τόλμη, αποφασιστικότητα υπομονή, επιμονή και προπάντων σύνεση. Νομοτελειακά λάθη θα γίνουν, όμως αυτός είναι ο μόνος δρόμος για την ανανέωση και την προσαρμογή του ηρωικού δράματος στις νέες συνθήκες.

Οι μετασχηματισμοί και οι όροι της δημόσιας κοινωνικής ζωής προσδιορί-

ζουν και μεταπλάθουν διαρκώς τα δεδομένα του θεάτρου σκιών. Το πολιτιστικό εποικοδόμημα των αντιθέσεων, στη διάρκεια του περάσματος από την παραδοσιακή ελληνική κοινωνία, σε μια άλλη με αστικά πρότυπα, αντανάκλαται στις κωμωδίες του θεάτρου σκιών, ως μια κίνηση προσαρμογής σε νέες συνθήκες. Αυτό δεν συνέβη στις ηρωικές παραστάσεις, που στην εξελικτική τους πορεία παρέμειναν στατικές, που λες και πάγωσαν στο χρόνο. Στο δραματολόγιο του Θεάτρου Σκιών υπάρχει μια ειδοποιός αντίφαση. Ενώ οι κωμωδίες έχουν μια ανθρωποκεντρική κατεύθυνση με σοβαρά κοινωνικά ερείσματα, το ηρωικό δράμα παραδέρνει μεταξύ εθνικισμού και εθνισμού, δέσμιο μιας περιπετειώδους δράσης, κληρονομιά από τα λαϊκά αναγνώσματα. Για το ηρωικό δράμα εγκυμονούν οι κίνδυνοι της μουσειοποίησης, της αποκλειστικά επετειακής χρήσης, του φολκλορισμού και του εθνικισμού.

Το θέατρο σκιών και το ηρωικό δράμα μπορούν να εκφράσουν, θεατρικά και με λαϊκό τρόπο, μια διεργασία διαρκούς ζύμωσης κι ανάλυσης τη νεοελληνική πραγματικότητα και να αναδειχτούν σαν θεατρικές σκηνές μάχιμης επικαιρότητας. Ο Καραγκιόζης με τεράστιο πολιτιστικό ανάστημα και καταξίωση στη συνείδηση του λαού μας, με λόγο αμφισβήτησης, εναντίωσης, έως και ρήξης, δεν μπορεί στην Ελλάδα των Βαλκανίων να παίξει έναν ρόλο ανούσιο, ως ένα θέαμα μόνο για μικρά παιδιά και αλλοτριωμένους. Στα δύσκολα, μίζερα και σακάτικα χρόνια, τα μπαλώματα του Καραγκιόζη θ' αποκτούν ολοένα μεγαλύτερο ρόλο, επικαιρότητα και βήμα, σαν ένας καθρέφτης που μέσα του η κοινωνία θα βλέπει τις ρυτίδες της και θα τις διορθώνει. Σήμερα τα νέα παιδιά του θεάτρου σκιών, σχεδόν στο σύνολο τους, με τις ανησυχίες και τους προβληματισμούς τους, προσπαθούν να αποποιηθούν τα λάθη του παρελθόντος, την εμπορευματοποίηση της τέχνης τους και τον πολιτισμό της κονσέρβας και να αποδώσουν το θέατρο σκιών εκεί που πάντα ανήκε, στον λαό και το δικαίωμα του στο όνειρο!

Γνωρίζω ότι στην τοποθέτησή μου, ούτε κατά διάνοια δεν εξάντλησα το θέμα του εθνισμού σε σχέση με τον εθνικισμό και τον πατριωτισμό στο ηρωικό δραματολόγιο του θεάτρου σκιών. Το μόνο που επιζήτησα ήταν να προκαλέσω ερωτήσεις, που απαιτούν μια απάντηση κι απαντήσεις που εκκολάπτουν νέες ερωτήσεις. Μήπως αντί ενός εθνισμού, που μπορεί να αξιοποιηθεί από και προς πάσα κατεύθυνση, να ανιχνεύσουμε τις δυνατότητες του ηρωικού δράματος να φορτιστεί με την κοινωνική του διάσταση;

Ο Καραγκιόζης ως θέαμα λαϊκό, που ακουμπά στο χθες, αφουγκράζεται το σήμερα κι ονειρεύεται το αύριο, ως ένα θέαμα που στην πορεία του επέδειξε μια αξιοθαύμαστη προσαρμοστικότητα και αφομοιοματικότητα, ιδιότητες που

το επέτρεψαν να λειτουργήσει, να μεγαλουργήσει και να μακροημερεύσει, σίγουρα δικαιούται μια νέα ανάγνωση, μια νέα πρόσληψη, μια νέα απόδοση, και μια νέα ερμηνεία της ηρωικής δραματουργίας του, που θα τις αποδίδει στο λαό και να συμβάλει στις προσπάθειες του Καραγκιόζη ν' αγγίξει τον ήλιο.

Γεροί να είμαστε να το δούμε! Ποιος ξέρει;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βαβανάτσος Βαγγέλης, «Ο κοινωνικοπολιτικός ρόλος του Καραγκιόζη», *Ενημερωτικό Δελτίο Ελληνοευρωπαϊκής Κίνησης Νέων*, τχ. 3, 1972.
- Δούρβαρης Απόστολος, *Ο Αριστείδης Κυριακός και το λαϊκό ανάγνωσμα*, Στιγμή, Αθήνα 1992.
- Κουρής Γιάννης, «Ο ένοπλος στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Δοκίμες 3* (Ανοιξη 1995).
- Μαθιουδάκη Αρετή, «Θέατρο σκιών και πολιτική μεταβολή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου», στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία, Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών*, τ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014), σ. 115-126. https://www.researchgate.net/publication/271841524_Theatro_skion_kai_politike_metabole_sten_Athina_tou_Mesopoleμου [23/9/2021].
- Μάνος Δημήτρης, «Για τα διακόσια χρόνια από την επανάσταση του 1821», *Περιοδική Επιθεώρηση λόγου και δραστηριότητας*, *Αντίθεση* 18 (Φεβρουάριος 2021), σ. 9-18.
- Μπίρης Δημήτρης, *Ο Καραγκιόζης, Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Ιδιωτική, Αθήνα 1952.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Βαλκανική Θεατρολογία, Δέκα Μελετήματα για το Θέατρο στην Ελλάδα και τις Γειτονικές Χώρες*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σ. 253-288.
- Σακελλαρίου Χάρης, *Το Θέατρο της Αντίστασης*, Θέατρο, Αθήνα 1989.
- Σαχίνης Απόστολος, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Γαλαξίας, Αθήνα 1971.
- Τερζάκης Άγγελος, «Το Νεοελληνικό Μυθιστόρημα», *Ελληνική Δημιουργία* 138, (Σεπτέμβριος 1953).
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Το ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.
- Από το προσωπικό αρχείο του Γιάννη Χατζή αντλήθηκαν πληροφορίες από το χειρόγραφο έργο του Βασίλαρου *Η έξοδος του Μεσολογγίου*, από τον χειρόγραφο πίνακα έργων του Βασίλαρου, την ηχογραφημένη παράσταση του Φώτη Ράμου *Η Συνέλευση της Τροιζήνας* καθώς και ανακοινώσεις παραστάσεων από την αποδελτίωση αποκομμάτων αρχείου από τις εφημερίδες *Αθήναι*, *Μακεδονία* και *Νέα Αλήθεια*.

ΛΑΪΚΟΙ ΘΙΑΣΟΙ ΚΑΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ:
ΑΠΟ ΤΗΝ *ΕΣΜΕ ΤΗΝ ΤΟΥΡΚΟΠΟΥΛΑ* ΣΤΟΝ *ΑΘΑΝΑΣΙΟ ΔΙΑΚΟ*

Νικούρδας:[...] Τώρα είμαστε καταστηματάρχαι και από σήμερα αρχίζει ο караγκιόζης, ο Καραμπριζόλας. Στήσαμε και τον μπερντέ στο μαγαζί.

Όλοι: Αλήθεια;

Χαμπλήχουρας. Δεν βλέπετε και τον μπερντέ;

Όλοι: Μπράβο.

Χαμπλ. Αμ, τι νομίζατε, το κρυφωχώρι θα το κάνουμε Παρίσι. [...]

Απόσπασμα από το χειρόγραφο του δημοσίευτου λιμπρέτου
της *Απάχισσας*, (α' σκηνή, α' πράξη).¹

Το απόσπασμα απηχεί τη θετική εικόνα που άρχισε να έχει, ακόμα και σε μια τόσο πρώιμη εποχή, ο караγκιόζης στον κόσμο του μουσικού θεάτρου αλά και την προσδοκία του Γιάννη Πρινέα να εξαργυρώσει την επιτυχία των *Απάχηδων*, όταν το λαϊκό αποκτά θετικό πρόσημο έναντι του λόγιου.² Είναι

¹ Το παραπάνω απόσπασμα, όπου το καφενείο των δύο συνεταίρων με τα ενδεικτικά για τη λαϊκή καταγωγή ονόματα γίνεται «Παρίσι» ακριβώς λόγω και της παρουσίας του караγκιόζη, προέρχεται από την *Απάχισσα*, λαϊκή οπερέτα του Μεσοπολέμου σε λιμπρέτο του Γιάννη Πρινέα και μουσική του Άγγελου Μαρτίνο, που παρουσιάστηκε στο θέατρο «Πανόραμα» τον Μάιο του 1922 από τον θίασο των αδερφών Κόκκου, (βλ. Μώμος, «Η *Απάχισσα των Αθηνών*», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Μαΐου 1922· Ανυπόγραφο, «Γύρω από το θέατρον, εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Μαΐου 1922).

² Οι *Απάχηδες* των Γιάννη Πρινέα - Νίκου Χατζηποστόλου παίχτηκαν στις 17 Αυγούστου 1921 στο θέατρο Αλάμπρα. Είχαν ήδη προηγηθεί το άρθρο του Γεώργιου Τσοκόπουλου, «Το ελληνικόν λαϊκόν θέατρον: Ο Καραγκιόζης», δημοσιευμένο σε τρεις συνέχειες στην *Εικονογραφημένη της Ελλάδος* (τχ. 159, Ιανουάριος 1918, σ. 27· τχ. 160, Φεβρουάριος 1918, σ. 43· τχ. 161-162, Μάρτιος-Απρίλιος 1918, σ. 55), η δημοσίευση σε συνέχειες των κωμωδιών του θεάτρου σκιών από τον Μόλλα στην εφημ. *Ακρόπολις* και κυρίως η μελέτη του Louis Russel, η οποία έχει απήχηση στην ελληνική διανόηση. Μια δεκαπενταετία αργότερα στο *Τζιτζίκι* του Τίμου Μωραϊτίνη που ανέβηκε στο θέατρο Αλίκης στις 2 Αυγούστου 1934, εντοπίζεται ένα ανάλογο απόσπασμα (α' εικόνα, α' πράξη), όπου οι δύο πρωταγωνιστές, Φάνης και Λάμπης, τύποι σαν τον Καρκαλέτσο και τον Καρούμπα των *Απάχηδων* των Πρινέα - Χατζηποστόλου, συζητώντας τρόπους για να πλουτίσουν γράφοντας για το θέατρο, καταλήγουν

ενδεικτικό, επίσης, της τάσης που ο Γιάννης Σιδέρης χαρακτηρίζει «κοινό τόπο» στο θέατρο του Μεσοπολέμου, ο караγκιόζης να χρησιμοποιείται, είτε ως πηγή έμπνευσης για ηθοποιούς είτε ως θέμα για συγγραφείς.³

Η υπάρχουσα βιβλιογραφία, τα τελευταία χρόνια, ασχολείται με τις πηγές του караγκιόζη και τις επιδράσεις που δέχτηκε από το θέατρο πρόζας και μουσικό. Έχει μελετηθεί η διασκευή θεατρικών και κινηματογραφικών πηγών καθώς και μυθιστορημάτων για τον караγκιόζη,⁴ η συγγένεια των μπουλουκιών

στον караγκιόζη λέγοντας ότι πρόκειται για «το σοβαρότερο θέατρο με την ανώτερη αποστολή».

³ Γιάννης Σιδέρης, «Θέατρο και караγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους», *Θέατρο* 10, Ιούλιος-Αύγουστος 1963, 35-39. Στο άρθρο αυτό ο Σιδέρης δεν περιορίζεται στην αναφορά μόνων των θεατρικών έργων πρόζας που εμπνεύστηκαν από τον караγκιόζη (Θόδωρος Συναδινός, *Καραγκιόζης* και Φώτος Πολίτης, *Καραγκιόζης ο Μέγας*), αλλά επισημαίνει και τις επιφυλλίδες του δεύτερου και την αξιοποίηση του караγκιόζη από τις επιθεωρήσεις της εποχής. Απαριθμεί περιπτώσεις, όπου περιλαμβάνονται νούμερα με πρωταγωνιστές ήρωες του караγκιόζη: *Πρωτευουσιάννα* των Αντώνη Βώττη και Αιμίλιου Δραγάτη, μουσική Γρηγόρη Κωνσταντινίδη (θέατρο Κεντρικό, 25 Ιουνίου 1924), *Καρναβάλια του Καραγκιόζη* του Βλάμη, μουσική Νίκου Χατζηαποστόλου (θίασος Χριστόφορου Νέζερ, θέατρο Κυβέλης, 10 Φεβρουαρίου 1927), *Η Παριζιάνα* του Αιμίλιου Δραγάτη και των Σύλβιου (=Ανδρέας Παπαδόπουλος) και Λαίλιου Καρακάση (5 Μαΐου 1929) και δεν παραλείπει να τονίσει τις πιθανές επιδράσεις στον τρόπο ερμηνείας και τις επιλογές ηθοποιών του μουσικού θεάτρου, όπως των Ζάχου Θάνου, Πέτρου Κυριακού και Βασίλη Αυλωνίτη. Σε αυτά τα παραδείγματα θα μπορούσε να προσθέσει κανείς κι άλλα, χωρίς βέβαια να καταλήγει σε διαφορετικά συμπεράσματα σε σχέση με την επίδραση του караγκιόζη στο θέατρο και, ιδίως, στο μουσικό θέατρο: λ.χ. στη *Χαλιμά* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη υπάρχει ένας τύπος που θυμίζει έντονα τύπους του караγκιόζη, ο Αλή Μουσάκας. Βλ. Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα, 2009, σ. 248.

⁴ Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Ο караγκιόζοπαίκτης Βασιλαρος και η 'συγγραφική' δραστηριότητά του», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 17, 39, 46, 57-105. Η Παπαγεωργίου αναφέρεται στα έργα *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, *Η άγνωστος*, *Βελισσάριος και Αυτοκράτωρ Ιουστινιανός 554 μετά Χριστόν*, *Οι Βενετσιάνοι στην Επτάνησο*, *Η Γενοβέφα / Ο Καραγκιόζης δεσμοφύλακας*, *Γκόλφω*, *Δάνεισέ μου τη γυναίκα σου*, *Οι δύο λοχίες*, *Αι δύο ορφανά*, *Ερωτόκριτος και Αρετούσα*, *Θυμιούλα η Γαλαξιδιώτισσα*, *Ο Καραγκιόζης διά της βίας γιατρός*, *Η Κασσιανή*, *Κόλασις και Παράδεισος*, *Ο λήσταρχος Καλπούζος και η ωραία Ελένη*, *Ο λήσταρχος Νταβέλης*, *Ο λήσταρχος Κρικέλας και η ψυχοκόρη Θεανώ*, *Ο Μάρκος Μπότσαρης*, *Το ναυάγιον της πτωχής Μαρίας*, *Η νεκρά ζώσα*, *Ο Οιδίπους τύραννος*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Οι Τζαβελλαίοι*, *Η τραγωδία του Διάκου / Η τραγωδία του θρυλικού ήρωα Αθανασίου Διάκου*, *Το Χάνι της Γραβιάς και η εκδίκησις του Οδυσσέως Ανδρούτσου διά το σούβλισμα του Αθανασίου Διάκου*, *Το ψέμμα*, που εντάχθηκαν στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη με πηγή από το θέατρο (και το κουκλοθέατρο ή την παντομίμα). Πιθανές επιδράσεις από το θέατρο σημειώνει και στο έργο *Χάιδω η λυγερή* ενώ για το δράμα *Η ωραία του Πέραν* δεν

και του Καραγκιόζη τόσο σε επίπεδο συνθηκών περιοδειών, «κοινωνικής αντιμετώπισης», όσο και δραματολογίου, (βλ. νούτικες κωμωδίες *Νύμφη και φοράδα*, *Μια κλίνη διά τρεις*, *Το κατσαβίδι* στο караγκιοζικό ρεπερτόριο).⁵ Επίσης, έχει ερευνηθεί ο τρόπος που δημοφιλή έργα όπως ο *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* και η *Γκόλφω* πέρασαν στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη,⁶ ενώ έχει προταθεί, προκειμένου να μελετηθούν καλύτερα οι ιστορικές εξελίξεις και στον Καραγκιόζη, μια παράλληλη εξέταση του θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα λαϊκά θεάματα,⁷ κυρίως με τα είδη του ελαφρού μουσικού θεάτρου, επιθεώρηση, βαριετέ, μιούζικαλ, μουσική κωμωδία, με τα οποία ο Καραγκιόζης μοιράζεται αρκετά κοινά χαρακτηριστικά, όσον αφορά την κωμική τυπολογία, την ιστορική εξέλιξη, το κοινό, τη χρήση της μουσικής.⁸

Η παρούσα ανακοίνωση συνοψίζει τα σχετικά συμπεράσματα της βιβλιογραφίας σε σχέση με τη σχέση «λαϊκών» θιάσων και Καραγκιόζη την περίοδο του Μεσοπολέμου, στοχεύοντας, κυρίως, στο να ανιχνεύσει τον τρόπο και τον χρό-

προσδιορίζει πιθανή θεατρική πηγή (και τα δύο έργα συναντώνται στο ρεπερτόριο λαϊκών θιάσων, βλ. ΕΒΕ 3698 Δημήτρη Γιαννουκάκη, *Η ωραία του Πέραν*).

⁵ Ανθή Χοτζάκογλου, «Θέατρο και Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης). Επιβιώσεις της αυτοσχέδιας/νούτικης κωμωδίας ηθοποιών στο Θέατρο Σκιών: μια πρώτη προσέγγιση», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2016, σ. 231-256.

⁶ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Το μπόλιασμα του λόγιου δημοτικοφανούς θεάτρου στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη: τα παραδείγματα του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* και της *Γκόλφως*», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 155-184.

⁷ Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Ο Καραγκιόζης στην τρίτη διάσταση. Απόπειρες μεταφοράς του θεάτρου σκιών από τον μπερντέ στο πάλκο του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 275-291.

⁸ Μανώλης Σειραγάκης, «Προβλήματα ένταξης του θεάτρου σκιών στον κορμό του νεοελληνικού θεάτρου», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 259-274. Στην ίδια κατεύθυνση είναι και η ανακοίνωση του Μανώλη Σειραγάκη για το *Βαγγελάκι* του Δημήτρη Γιαννουκάκη στη διημερίδα με τίτλο «Ελληνική οπερέτα, αναβίωση, συμβίωση, επιβίωση», που πραγματοποιήθηκε στη Λυρική Σκηνή στις 9 και 10 Ιουνίου 2019. Στο *Βαγγελάκι*, που έκανε πρεμιέρα στο θέατρο «Κοσμικό» στις 28 Οκτωβρίου 1927, περιλαμβάνεται μια ολόκληρη σκηνή Καραγκιόζη, «θέατρο εν θεάτρω», όπου συνενώνεται επιθεώρηση, οπερέτα, Καραγκιόζης και θέατρο πρόζας. Ευχαριστώ τον επίκουρο καθηγητή Θεατρολογίας στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας στην Κρήτη, Μανώλη Σειραγάκη, που μου εμπιστεύτηκε την αδημοσίευτη επιστημονική του ανακοίνωση.

νο σύγκλισης Καραγκιόζη και θεάτρου. Στόχος είναι, μέσω της αναζήτησης πληροφοριών στον Τύπο της εποχής και της μελέτης τετραδίων καραγκιοζοπαϊχτών, να συνδράμει στην έρευνα για τη διαδικασία του εμπλουτισμού του ρεπερτορίου του Καραγκιόζη με ένα δραματολόγιο πέρα από το πατριωτικό και να επισύρει την προσοχή όχι τόσο στην απορρόφηση της παντομίμας ή του Φασουλή από τον Καραγκιόζη που αναδεικνύεται όπως λέγεται τότε «ο βασιλιάς των λαϊκών θεαμάτων», αλλά στη σχέση λαϊκών θιάσων και Καραγκιόζη.⁹

Αφορμή για την ενασχόληση με το συγκεκριμένο θέμα στάθηκε η μεταδιδακτορική μου έρευνα που αφορά τη συλλογή χειρόγραφων και δακτυλόγραφων θεατρικών έργων με το όνομα «Βιβλιοθήκη-Αρχείο Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου», που απόκειται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας.¹⁰ Πρόκειται για μια συλλογή από 442 χειρόγραφα και δακτυλόγραφα καθώς και μουσικά χειρόγραφα θεατρικών έργων. Η συλλογή περιλαμβάνει έργα και από το ρεπερτόριο «λαϊκών» θιάσων, όπως επιβεβαιώνει η υπογραφή ή η σφραγίδα που φέρουν χειρόγραφα και ανήκει σε «λαϊκούς» ηθοποιούς, όπως οι Ζάχος

⁹ Το υλικό μου αντλείται από τον ημερήσιο αθηναϊκό τύπο της περιόδου 1918-1940, κυρίως τις εφημερίδες *Αθηναϊκά Νέα* και *Ελεύθερον Βήμα* και από το Ερευνητικό Πρόγραμμα για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Ευχαριστώ την επίκουρη καθηγήτρια Θεατρολογίας Ιωάννα Παπαγεωργίου, η οποία μου παραχώρησε στοιχεία από το εν λόγω ερευνητικό πρόγραμμα. Επίσης, έλεγχος έγινε στα τετράδια των καραγκιοζοπαϊχτών που υπάρχουν στο Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ και περιλαμβάνουν έργα που συναντώνται και στο ρεπερτόριο των λαϊκών θιάσων καθώς και επιθεωρησιακά σκετς και αστεία, συγκεκριμένα στα τετράδια των Βασιλαρου, *Αι δύο ορφανά, Χάιδω η λυγερή και η κατάληψη της Καλαμάτας υπό των Ενετών* Μόλλα, *Ο Καραγκιόζης γιατρός* Σπυρόπουλου, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* Ντίνου Μουρελάτου, *Τραγούδια και νούμερα από επιθεωρήσεις, Τέσσερις γαμπροί και μια νύφη* Τόλια, *Η αρχόντισσα του κάστρου και η μάνα του γορίλα, Οι αιχμάλωτοι των πειρατών, Ο Ζητιάνος της Σταμπούλ, Σουλιώτης και Πασάς, Να γαμπρός, να μάλαμα, Το παιδί ήταν του κουμπάρου, Ο θάνατος του Οδυσσέως Ανδρούτσου*. Επιλέχθηκαν τετράδια κυρίως με χρονολογική ένδειξη στο α' μισό του 20ου αιώνα. Στη μελέτη προστέθηκαν και δύο χειρόγραφα τετράδια του καραγκιοζοπαϊχτή Τόλια με τα έργα *Εσμέ η τουρκοπούλα και Γενοβέφα*, τα οποία προέρχονται από τη συλλογή τετραδίων που έχει στην κατοχή του ο Δημήτρης Φανάρας, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για την ευγενική παραχώρηση αντιγράφων των τετραδίων. Για τον κατάλογο των τετραδίων του Τόλια βλ. Δημήτρης Φανάρας, «Απόστολος (Τόλιας) Καραστεργιόπουλος: κουκλοπαίκτης, καραγκιοζοπαϊκτής αλλά και θεατρικός συγγραφέας», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.) *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 107-114.

¹⁰ Για μια πρώτη καταγραφή της συλλογής βλ. Κατερίνα Καρρά, «Το “Αρχείο-Θεατρική Βιβλιοθήκη Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου” στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», περ. *Σκηνή* 10 (2018), σ. 1-67, προσβάσιμο στη διεύθυνση <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/7603/7632> [17/09/22].

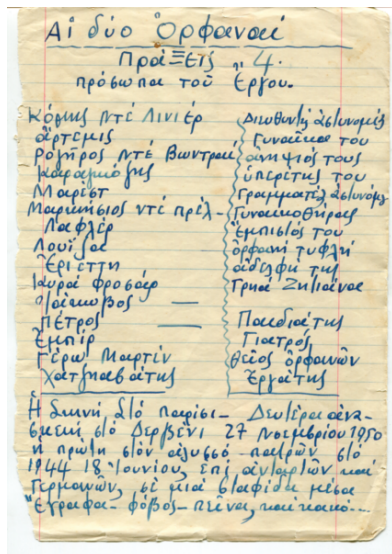
Θάνος, Γιάννης Πρινέας, Τάκης Βουδούρης, Δημήτρης Ζαφειρίου, Βάσος Μύλλερ, Χρήστος Δαζέας, Σωτήρης Μπίνης.

Μελετώντας, λοιπόν, αυτή τη συλλογή, το ρεπερτόριο των θιάσων πρόζας και μουσικού θεάτρου στην εποχή του Μεσοπολέμου και συγκρίνοντάς το με το караγκιοζικό ρεπερτόριο, συνειδητοποιεί κανείς ότι πολλά από τα έργα του δραματολογίου του Καραγκιόζη συμπίπτουν με το ρεπερτόριο των λεγόμενων «λαϊκών θιάσων».¹¹

Παρατηρεί, επίσης, την ομοιότητα στον τρόπο παράδοσης των χειρόγραφων τετραδίων των караγκιοζοπαιχτών και των χειρόγραφων τετραδίων των λαϊκών θιάσων.¹² Και στις δύο περιπτώσεις χρησιμοποιούνται μικρού μεγέθους τετράδια, τα έργα γράφονται με μολύβι ή μπλε μελάνη, στην πρώτη σελίδα αναφέρονται σε κατάλογο τα πρόσωπα του έργου [εικόνα 1], είναι χωρισμένα σε πράξεις και οι σκηνικές οδηγίες είναι υπογραμμισμένες με διαφορετικό χρώμα μελάνης, συνήθως κόκκινο, ενώ στο τέλος υπάρχει η υπογραφή του αντιγραφέα ή χρήστη του χειρόγραφου με αναφορά στον τόπο και τον

¹¹ Ενδεικτικά στη συλλογή Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου υπάρχουν χειρόγραφα ή δακτυλόγραφα από τα εξής έργα που συναντώνται και στο караγκιοζικό ρεπερτόριο: *Η άγνωστος* του Alexandre Bisson (EBE 3584 και EBE 3585), *Ο Μάρκος Μπότσαρης* του Θεόδωρου Αλκαίου (EBE 3610), *Ο κόμης Μοντεχρήστος* του Dumas Alexandre père (EBE 3614), *Ο Ερωτόκριτος* του Σωτήρη Μπίνη (EBE 3642), *Η ωραία του πέραν* του Δημήτρη Γιαννουκάκη (EBE 3698), *Η απαγχόνιση του Πατριάρχου Γρηγορίου του Ε΄* της Αθηνάς Καρδοβίλη (EBE 3709), *Κυρά Φροσύνη* του Γιώργου Ασπρέα (EBE 3714), *Κασσιανή η υμνωδός* (EBE 3755), *Μία κλίνη διά τρεις* (EBE 3775), *Γαμπρός με το ζόρι* (EBE 3781), *Νύμφη και φοράδα* (EBE 3792), *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας / Η Βοσκοπούλα* (EBE 4238 και νέα συλλογή με προσωρινό αρ. φ. 8, υποφ. 8.7.), *Η ψυχοκόρη και ο Λήσταρχος Κρικέλας* του Ιωάννη Βοτσάρη (EBE 4240), *Η Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, διασκευη Ορέστη Λάσκου/μουσική Γιώργου Βιτάλη (νέα συλλογή με προσωρινό αρ. φ. 9, υποφ. 9.3).

¹² Ο τρόπος παράδοσης των χειρόγραφων θεατρικών έργων δίνει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τις μετακινήσεις των θιάσων και την πολιτιστική αξία του χειρόγραφου ανά εποχές και μπορεί να συμβάλει ακόμα και στην ταύτιση της πηγής ενός χειρόγραφου. Τα χειρόγραφα τετράδια του ρεπερτορίου του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη είναι συνήθως μεγάλου μεγέθους 300x205, με μαύρο εξώφυλλο και υφασμάτινη ράχη και με χειρόγραφο τον τίτλο του έργου και την ειδολογική κατάταξη του έργου σε ετικέτα στο εξώφυλλο. Τα χειρόγραφα του θιάσου της Κυβέλης είναι συνήθως λυτά φύλλα ίδιων διαστάσεων με εκείνα του θιάσου της Κοτοπούλη, συσταχμένα πρόχειρα ανά πράξη. Τα χειρόγραφα τετράδια λαϊκών θιάσων είναι συνήθως μικρού μεγέθους 189x133, και αρκετές φορές δεν έχουν καν εξώφυλλα. Όλος αυτός ο κύκλος παραγωγής και χρήσης του χειρόγραφου υποβολείου ενός θιάσου, φύλαξης, πώλησης και δανεισμού του σε άλλους θιάσους ή ηθοποιούς, αποτελεί μία ενδιαφέρουσα πολιτιστική παράμετρος και θεατρική πρακτική που αξίζει να μελετηθεί και για την οποία κάποιες πρώτες διαπιστώσεις έχουν γίνει στο Καρρά, «Το “Αρχείο-Θεατρική Βιβλιοθήκη Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου” στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», ό.π. σ. 16-17.



Εικόνα 1 και εικόνα 2: ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Συλλογή Θεάτρου

Σκιών. Από το τετράδιο του καραγκιοζοπαιχτή Βασίλαρου, *Αἱ δύο Ὀρφαναί*.

χρόνο της αντιγραφής/χρήσης.¹³ Επίσης, υπάρχει και στις δύο περιπτώσεις ει-
κονογράφηση. Στην περίπτωση των τετραδίων των καραγκιοζοπαιχτών υπάρ-
χουν επικολλημένες φιγούρες Καραγκιόζη, στα χειρόγραφα των έργων των
θιάσων υπάρχουν επικολλημένα προγράμματα παράστασης ή φωτογραφίες
από ξένα έντυπα, στα οποία το έργο έχει δημοσιευτεί στην πρωτότυπη γλώσσα
του. Σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει σε τετράδια καραγκιοζοπαιχτών επικολ-
λημένο πρόγραμμα θιάσου, ένδειξη βέβαια της σχέσης του καραγκιοζοπαιχτή
με τον εν λόγω θιάσο [εικόνα 2]. Υπάρχουν, επίσης, διαφόρων ειδών σχέδια
από τους κάτοχους των τετραδίων, ημερολογιακές καταγραφές, ρητά και γνω-
μικά για τη ζωή, τον έρωτα και το θέατρο. Στην περίπτωση των χειρόγραφων
έργων των θιάσων δεν υπάρχουν κρίσεις από τον αντιγραφέα/χρήστη για το
κοινό, αριθμός εισιτηρίων, κρίσεις για τους συνεργάτες της παράστασης, κάτι
που γίνεται εκτεταμένα στα τετράδια των καραγκιοζοπαιχτών, και οι απόψεις
του κατόχου του χειρόγραφου για άσχετα με την παράσταση θέματα είναι, είτε

¹³ Χαρακτηριστικό είναι ότι στο χειρόγραφο της Γκόλφως από τα τετράδια του Βασίλαρου (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), υπάρχουν οι σκηνικές οδηγίες «μετά συγκινήσεως» ή «τον ραίνει με τριαντά-
φυλλα» (βλ. εικόνα της αντίστοιχης σελίδας στο Γεωργιάδη, *Το μπόλιασμα του λόγιου δημο-
τικοφανούς θεάτρου*, ό.π., σ. 172), που, βέβαια, ταυτίζονται με τις αντίστοιχες ενός θεατρικού
έργου.

σποραδικές είτε καταγράφονται έμμεσα (λ.χ. οι απόψεις για την πολιτική καταγράφονται μέσω των αυτολογοκριτικών διορθώσεων). Αντίθετα, στα τετράδια του Βασίλαρου λ.χ. υπάρχουν εκτεταμένα σχόλια για την καλή ή όχι διάθεσή του, για την καθημερινότητά του, σημειώσεις που ο στόχος τους μοιάζει να είναι να καταστήσουν το τετράδιο «ένα είδος Καραγκιόζη εικονογραφημένου, στο πρότυπο των Κλασικών Εικονογραφημένων».¹⁴

Τι εννοούμε όμως όταν λέμε «λαϊκοί θιάσοι»; Προβληματισμό για τη χρήση του όρου «λαϊκός» όσον αφορά τους θιάσους, διατυπώνουν πολλοί μελετητές, υποστηρίζοντας ότι στην αρχή του Μεσοπολέμου η διάκριση ήταν σαφής αλλά με το πέρασμα στη δεύτερη δεκαετία, ο όρος χαρακτηρίζεται από ασάφεια.¹⁵ Εδώ ο όρος θα χρησιμοποιηθεί ώστε να διακρίνει τους θιάσους ως προς το κοινό στο οποίο απευθύνονταν,¹⁶ το θέατρο που επιλεγόταν για μόνιμη ή

¹⁴ Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Η συλλογή των χειρόγραφων τετραδίων του Βασίλαρου», *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 8. Για μια εκτενή περιγραφή των χειρόγραφων τετραδίων του Βασίλαρου, βλ. Άννα Σταυρακοπούλου, «Τα τετράδια του Βασίλαρου: Μια πολύτιμη γραπτή πηγή μιας σεμνής προφορικής τέχνης», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 131-147.

¹⁵ Αρετή Βασιλείου, «Η πορεία των λαϊκών αθηναϊκών θιάσων του Μεσοπολέμου: η σχέση τους με τους αστικούς θιάσους και την αστική ιδεολογία της εποχής», «*Επί ξυρού ακμής*». *Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 82-83. Τις ίδιες μεθοδολογικές αδυναμίες όσον αφορά τη χρήση του όρου «λαϊκός» διατυπώνει και ο Αντώνης Γλυτζουρής αλλά και ο Αλέξανδρος Ευκλείδης, οι οποίοι μιλούν για συχνή χρήση του όρου για να αποτυπώσει, όπως στην περίπτωση του «Άρματος Θέσπιδος» τις περιπτώσεις «ενός επινοημένου, από αστικούς και δη κρατικούς μηχανισμούς, λαϊκού πλανόδιου θεάτρου», βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου: Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», περ. *Ο Πολίτης* 105 (2002), σ. 29· Αλέξανδρος Ευκλείδης, «Το πρότυπο του πλανόδιου θεάτρου ως μέσο ανανέωσης της θεατρικής εμπειρίας: η περίπτωση των εγχειρημάτων της ομάδας Χώρος του Σίμου Κακάλα», Αντρέας Δημητριάδης - Ιουλία Πιπινιά - Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου*, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 383-384.

¹⁶ Η εργασία του Νίκου Ποταμιάνου, που αντλώντας παραδείγματα από την έρευνα για το μικροαστικό κοινό των λαϊκών μυθιστορημάτων οδηγείται σε συμπεράσματα και για το κοινό του Καραγκιόζη, μπορεί να αποτελέσει έναν οδηγό και για το κοινό των λαϊκών θεαμάτων. Βλ. Νίκος Ποταμιάνος, «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20ου αιώνα», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 151-170. Παρατηρήσεις για το «πολύχρωμο και πολυποίκιλο κοινό των συνοικιακών θεάτρων», και τη σύστασή του, που προς τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου αλλάζει, κάνει και η Βασιλείου, «Η πορεία των λαϊκών αθηναϊκών θιάσων», ό.π., σ. 75-76.

προσωρινή έδρα τους,¹⁷ τη θεατρική μόρφωση των ηθοποιών που απαρτίζανε τον εκάστοτε θιάσο, την ικανότητά τους για προσαρμογή στις εκάστοτε νέες κοινωνικές και καλλιτεχνικές συνθήκες,¹⁸ το ρεπερτόριό τους. Αν για κάποιους «λαϊκούς» θιάσους ο χαρακτηρισμός «λαϊκός» είναι υπό αίρεση, για τον Καραγκιόζη η χρήση του όρου είναι σταθερή από όλους τους μελετητές και δεν επιδέχεται αμφισβήτηση.¹⁹

Πρώτο κοινό σημείο μεταξύ Καραγκιόζη και των λεγόμενων «λαϊκών» θιάσων είναι ο χώρος παράστασής τους. Οι λεγόμενοι «λαϊκοί» θιάσοι δρούσαν σε συνοικιακά θέατρα και όταν περιόδευαν χρησιμοποιούσαν τους ίδιους χώρους με τους καραγκιοζοπαίχτες, ακόμα και καφεζυθεςτιατόρια που βαφτίζονταν θέατρα για τις ανάγκες της παράστασης. Μπορεί, για παράδειγμα, ο Μόλλας να έπαιζε στους στύλους του Ολυμπίου Διός ή τέρμα Ιπποκράτους, ή στη Δεξαμενή²⁰ ή στο «παρά το Στάδιον θεατράκι»²¹ και ο Παντελής Μελίδης στην ταρατσα Κυψέλης, δηλαδή σε κάποιους χώρους συγκεκριμένους μόνο για Καραγκιόζη, αλλά, όταν αναφερόμαστε σε παραστάσεις στην περιφέρεια, στις συνοικίες της Αθήνας, στον Πειραιά ή ακόμα και τον χειμώνα πρέπει να έχουμε στον νου μας ότι οι καραγκιοζοπαίχτες παίζανε κυρίως σε καφενεία, όπως συχνά και οι «λαϊκοί» θιάσοι. Η αδυναμία να ενοικιάσουν τα μεγάλα, αλλά ακόμα και τα λίγο μικρότερα θέατρα, «λόγω της υπερβολικής ακρίβειας των ενοικίων»²² οδηγεί όχι μόνο τον Καραγκιόζη αλλά και τους μικρότερους θιάσους στην επιλογή τέτοιων χώρων. Το γεγονός ότι μοιράζονται τους ίδιους χώρους το αντιλαμβάνονται και οι απεσταλμένοι των αθηναϊκών εφημερίδων

¹⁷ Συνήθως, όσον αφορά την Αθήνα, ως «λαϊκά» ονομάζονται τα συνοικιακά θέατρα που βρίσκονταν στο Μεταξουργείο, Θησείο, Παγκράτι, Καλλιθέα. Στη στήλη θεαμάτων αυτά τα θέατρα συγκατοικούν με τον Καραγκιόζη κάτω από τον τίτλο «Συνοικιακά», βλ. <Στήλη Θεαμάτων>, εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Ιουνίου 1922· Σώτος Πετράς, «Η ελευθέρα οθωμανική σκηνή», εφημ. *Βραδυνή*, 2 Ιουλίου 1930, όπου υπάρχει και εκτενής, γλαφυρή περιγραφή του κοινού αυτών των θεάτρων.

¹⁸ Για τη Βασιλείου το γεγονός ότι κάποιοι από τους ηθοποιούς που τα επάνδρωναν, όντας «παλαίμαχοι ηθοποιοί» δεν προσαρμόστηκαν στις νέες κοινωνικές και καλλιτεχνικές συνθήκες και περιορίστηκαν στα θέατρα των συνοικιών αποτελεί ένα τέτοιο σαφές κριτήριο διάκρισης. Βλ. Βασιλείου, «Η πορεία των λαϊκών αθηναϊκών θιάσων του Μεσοπολέμου, ό.π., σ. 74.

¹⁹ Βλ. Τσοκόπουλος Γιώργος, «Το ελληνικόν λαϊκόν θέατρον: Ο Καραγκιόζης», περ. *Εικονογραφημένη της Ελλάδος* 159, (Ιανουάριος 1918), σ. 27· Μ.[ιχάλης] Ρ.[οδάς], «Το θέατρον εις τας επαρχίας», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Σεπτεμβρίου 1925.

²⁰ Σ., «Η Δεξαμενή εν παρακμή. Ούτε γέλια, ούτε φωνές», εφημ. *Εμπρός*, 8 Αυγούστου 1928.

²¹ Ερνάνης, «Από την ζωήν. Καραγκιόζης», εφημ. *Εμπρός*, 25 Μαΐου 1929.

²² Παρασκηνιακός, «Θεατρικόν ρεπορτάζ», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Μαρτίου 1922.

στην επαρχία που συμβουλεύουν τους συνοικιακούς θιάσους της Αθήνας να έρθουν περιοδεία, γιατί εκεί μόνο τον Καραγκιόζη θα ανταγωνίζονται:

Μόνον εις τας μικράς πόλεις της γραμμής Κορίνθου-Αιγίου παίζουν από καιρού εις καιρόν μερικοί θίασοι ερασιτεχνών τα δραματικά ειδύλλια του Περεσιάδου και του Κορομηλά και τας εισπράξεις, τας διαθέτουν υπέρ των σχολείων και των συλλόγων των. Αλλ' εις όλα τα άλλα σημεία της διαδρομής μου δεν συνήντησα τίποτε άλλο παρά μόνον τον Καραγκιόζη. Καραγκιόζης εις την δροσεράν πλατείαν του Αιγίου, Καραγκιόζης εις τα Υψηλά Αλώνια των Πατρών, Καραγκιόζης εις την πλατείαν του Επαρχείου του Πύργου, Καραγκιόζης και εδώ εις τον παραλιακόν δρόμον με τας μεγάλας λεύκας. Και όπως μανθάνω ο Καραγκιόζης έχει στήσει την λαϊκὴν σημαίαν του εις την Τρίπολιν, την Σπάρτην και το Ναύπλιον.²³

Μελετώντας κανείς το θέατρο σε μια επαρχιακή πόλη, σε ένα από τα λιμάνια που «γεννιέται και ανθεί» το «λαϊκό» θέατρο,²⁴ την Πάτρα, την εποχή του Μεσοπολέμου, παρατηρεί ότι το θέατρο εκπροσωπείται σχεδόν αποκλειστικά από τους περιοδεύοντες θιάσους. Από τον Σεπτέμβρη του 1923 ως τον Αύγουστο του 1924 επισκέπτονται την πόλη έξι θίασοι: ο θίασος του Νικόλαου Κυριακίδη, η Οπερέτα Φώτη Σαμαρτζή - Νίκου Μηλιάδη, ο μουσικοδραματικός θίασος των αδερφών Νέξερ, ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη, ο θίασος Εδμόνδου Φυρστ - Χριστίνα Παλαιολόγου με τη σύμπραξη του Χριστόφορου Νέξερ και ο θίασος Κούλας Δημητριάδου. Οι τρεις πρώτοι παίζουν στο Δημοτικό Θέατρο «Απόλλων», οι θίασοι Μαρίκας Κοτοπούλη και Φυρστ - Παλαιολόγου στο θέατρο «Λουξ», και ο θίασος Δημητριάδου παίζει στο καφεζυθεστιατόριο του Γιώργου Λάλα στην περιοχή «Σύνορα» της Πάτρας.²⁵

Ο κάθε θίασος έχει έναν συγκεκριμένο αριθμό έργων στο δραματολόγιό του. Έργα λόγιων Ελλήνων συγγραφέων και έργα μεταφρασμένα από το σύγχρονο γαλλικό μπουλμπάρ ανήκουν αποκλειστικά στο ρεπερτόριο του θιάσου Κοτοπούλη. Η οπερέτα Φώτη Σαμαρτζή - Νίκου Μηλιάδη ανεβάζει μόνο οπερέτες, ο μουσικοδραματικός θίασος των δεσποινίδων Νέξερ κυρίως οπερέτες,

²³ Μ.[ιχάλης] Ρ.[οδός], «Το θέατρον εις τας επαρχίας», ό.π.

²⁴ Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Παντομίμα και αυτοσχέδια κωμωδία», *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 186.

²⁵ <Στήλη θεαμάτων>, εφημ. *Νεολόγος Πατρών*, 30 Μαΐου 1924 και 1 Ιουνίου 1924. Στην αρχή στη γλήη θεαμάτων ο χώρος ταυτίζεται με το όνομα του ιδιοκτήτη του ως «Καφεζυθεστιατόριον Γ. Λάλα». Στη συνέχεια ο χώρος αναγράφεται ως «Θέατρον Συνόρων».

οι υπόλοιποι, όμως, τρεις θίασοι (Νικόλαου Κυριακίδη, Κούλας Δημητριάδου και Εδμόνδου Φυρστ - Χριστίνας Παλαιολόγου) έχουν ένα μικτό ρεπερτόριο, το οποίο αποτελείται από κωμωδίες, δραματικά ειδύλλια, μελοδράματα, δράματα, οπερέτες και επιθεωρήσεις. Πολλοί από αυτούς τους τίτλους συναντώνται και στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη. Το ρεπερτόριο του θιάσου Νικολάου Κυριακίδη, για παράδειγμα, έχει δεκαπέντε έργα που συναντώνται και στον Καραγκιόζη:²⁶

1. *Αι δυο ορφαναί* του Adolphe d' Ennery (12 Δεκεμβρίου 1923),
2. *Η άγνωστος* του Alexandre Bisson (βραδ.) (13 Δεκεμβρίου 1923),
3. *Η Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (15 Δεκεμβρίου 1923 και 7 Ιανουαρίου 1924),
4. *Η Κασσιανή* του Αριστείδη Κυριακού (17 Δεκεμβρίου 1923 και 1 Ιανουαρίου 1924),
5. *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Δημητρίου Κορομηλά (20 Δεκεμβρίου 1923 και 8 Ιανουαρίου 1924),
6. *Πίστις ελπίς και έλεος* του Joseph-Bernard Rosier (22 Δεκεμβρίου 1923),
7. *Μαρία Πενταγιώτισσα* του Αριστείδη Κυριακού (24 και 30 Δεκεμβρίου 1923),
8. *Η θεία του Καρόλου* του Thoman Brandon (25 Δεκεμβρίου 1923 και 4 Ιανουαρίου 1924),
9. *Η σκλάβα* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (27 Δεκεμβρίου 1923),
10. *Οι άθλιοι* του Victor Hugo (29 Δεκεμβρίου 1923),
11. *Εσμέ* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη (31 Δεκεμβρίου 1923),
12. *Δύο λοχίαι* (5 Ιανουαρίου 1924),
13. *Ο Κολοκοτρώνης εις θάνατον* (6 και 13 Ιανουαρίου 1924),
14. *Ο λήσταρχος Νταβέλης και η βασίλισσα Αμαλία* (7 Ιανουαρίου 1924),
15. *Ο Κολοκοτρώνης εις θάνατον* (13 Ιανουαρίου 1924).²⁷

²⁶ Σε παρένθεση η ημερομηνία παράστασης σύμφωνα με την εφημ. *Νεολόγος* Πατρών. Ο θίασος ήταν στην Πάτρα από 7 Δεκεμβρίου 1923 έως 14 Ιανουαρίου 1924 και παρουσίασε 33 έργα.

²⁷ Αντίστοιχο περιεχόμενο και ταύτιση με το δραματολόγιο του Καραγκιόζη έχουμε και στους εξής θιάσους που επισκέφθηκαν την Πάτρα κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου: Κούλας Λουκιανού, Ειρήνης Καρολίδου, Ζάχου Θάνου, Κύρου - Περικλή Χριστοφορίδη, Νέων Καλλιτεχνών, Βάσσου Μύλλερ - Ορέστη Ράλλη. Σε αυτούς τους θιάσους το ρεπερτόριο περιλαμβάνει μεταξύ άλλων και τα παρακάτω, κοινά με το Καραγκιοζικό ρεπερτόριο, έργα: *Η μάρτυς Γενοβέφα*, *Η ωραία του πέραν*, *Η καρατόμησις του Αθανασοπούλου*, *υπό της γυναικός και πενθεράς του και Το τραγικόν τέλος του Αθανασόπουλου*, *Τα μαλλιά κουβάρια*, *Μια*

Η σύμπτωση στο ρεπερτόριο μάς οδηγεί σε κάποιες υποθέσεις ως προς τον εμπλουτισμό του δραματολογίου του Καραγκιόζη με έργα από το ρεπερτόριο των «λαϊκών» θιάσων. Τα έργα που επιλέχτηκαν είναι ελεύθερα δικαιωμάτων, είχαν ήδη δημοσιευτεί ή εκδοθεί, ή κυκλοφορούσαν ήδη σε λαϊκές φυλλάδες.²⁸ Κάποια από αυτά τα γνωρίζανε όλοι απ' έξω, ακόμα και αγράμματοι άνθρωποι απαγγέλλανε μεγάλα τμήματά τους από μνήμης, άρα ήταν εύκολη η υιοθέτησή τους από τους караγκιοζοπαίχτες.²⁹ Επίσης, είχαν σίγουρη εμπορική επιτυχία, ήταν δοκιμασμένα έργα, και ο Καραγκιόζης έσπευσε να εξαργυρώσει την επιτυχία τους, διασκευάζοντάς τα. Αυτό συνέβη ήδη στο τέλος του 19ου αιώνα με την υιοθέτηση του ρεπερτορίου της παντομίμας και των νούτικων κωμωδιών από τον Καραγκιόζη,³⁰ η τάση συνεχίστηκε κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου και επεκτάθηκε και σε άλλα έργα.

Στον ύστερο Μεσοπόλεμο οι επαφές μεταξύ караγκιοζοπαιχτών και «λαϊκών» ηθοποιών πληθαίνουν, άρα η ανταλλαγή του ρεπερτορίου είναι ευκολότερη. Σίγουρα τους ένωσε ο κοινός εχθρός, ο κινηματογράφος,³¹ που απειλούσε ακόμα και την ύπαρξή τους και διεκδικούσε τον χώρο τους.³²

κλίνη διά τρεις, Η σκλάβα του πασά, Δάνεισέ μου τη γυναίκα σου. Ευχαριστώ την Ιωάννα Παπαγεωργίου που έθεσε υπόψιν μου τις σχετικές πληροφορίες από το Ερευνητικό Πρόγραμμα Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

²⁸ Βλ. ενδεικτικά διαφημιστική καταχώριση για την έκδοση σε φυλλάδια του λαϊκού μυθιστορήματος *Η ψυχοκόρη και ο λήσταρχος Κρικέλας* από τις εκδόσεις Σαραβάνου, εφημ. *Πατρίς*, 11 Αυγούστου 1911. Για το φαινόμενο της παραλογοτεχνίας βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το παραδοσιακό δραματολόγιο του Καραγκιόζη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2021, σ. 91-93 και 97-100.

²⁹ Η Γεωργιάδη αναφέρει ως πηγές του Βασίλαρου στην *Γκόλφω* τις εκδόσεις του θεατρικού έργου και τα διασκευασμένα λαϊκά μυθιστορήματα που κυκλοφορούσαν σε φυλλάδες. Ωστόσο, πρέπει να αναφερθεί και η ευρέως διαδεδομένη γνώση αυτών των έργων απ' έξω από μεγάλη μερίδα του κοινού, αντίστοιχα με τη γνώση από μνήμης αποσπασμάτων του *Ερωτόκριτου* από τους κατοίκους της Κρήτης. Εφόσον το κείμενο ήταν τόσο γνωστό σε όλους, ώστε να το απαγγέλλουν με άνεση, ο Βασίλαρος δεν θα ήταν καν υποχρεωμένος να ζητήσει τη βοήθεια ενός ηθοποιού, όπως έκανε με το έργο *Οι δύο λοχία*. Βλ. Γεωργιάδη, *Το μπόλιασμα του λόγιου δημοτικοφανούς θεάτρου*, ό.π., σ. 179.

³⁰ Χατζηπανταζής, *Το παραδοσιακό δραματολόγιο του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 160.

³¹ Βλ. Φορτούνιο [Σπύρος Μελάς], «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο. Νυχτερινά θεάματα», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19 Απριλίου 1937· Ι. Ν. Μaráκης, «Η θεατρική κίνησης. Στον Πειραιά», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 12 Ιουλίου 1937.

³² Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα και ο πιο δημοφιλής караγκιοζοπαίχτης της Θεσσαλονίκης, ο Χαρίλαος, χάνει τον χώρο του, που μετατρέπεται σε κινηματογράφο. Βλ. Θανάσης Κουτσογιάννης, «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη*

Η πρόζα του Καραγκιόζη και οι αμανέδες του μπάρμπα-Γιώργου ήσαν η επίδρασις της Ανατολής. Αυτός ο λαός έπρεπε τέλος πάντων ν' ανοίξει τα μάτια του και να τεντώσει τ' αυτιά του και προς άλλα σημεία του ορίζοντος. Λαμπρή, λαμπρά, λαμπρότατα, θα έλεγεν ο ήρωας του Μόλλα. Αλλ' όσοι πρεσβεύουν αυτά λησμονούν ότι μαζί με τον Καραγκιόζη εχρεωκόπησε και το άλλο θέατρον. Ο κινηματογράφος, που εξετόπισε το θέατρον δεν εξετάζει αν είναι ανατολικόν, αναταλοκομεσημβρινόν ή δυτικόν. Εγκαθίσταται, χωρίς να ερωτά παντού όπου ήταν το θέατρον, από τας κεντρικάς πλατείας έως τις μάντρες που ήταν ο Καραγκιόζης. Γιατί αυτός ήταν το θέατρον του λαού.³³

Πρώτη αντίδραση ήταν η οργάνωση των караγκιόζοπαιχτών και η προσπάθεια να ταυτιστούν με τις νέες εξελίξεις, ό,τι έκανε και το υπόλοιπο θέατρο, την ίδια εποχή. Το περιγράφει αμφίθυμος ένας άνθρωπος του θεάτρου, ο Σπύρος Μελάς:

Το σύστημα των «ταμπλώ» άρχισε να επιβάλλεται και στο θέατρο των σκιών. Κάθε πράξις έχει δυο και τρία ταμπλώ: Σαράι, θάλασσα, δρόμος... Και τι καλαισθησία! Πολλοί ντεκορατέρ θα μπορούσαν να πάρουν μαθήματα. Είδα μια θάλασσα με βράχους, που τη σοφή τους αφέλεια και το ύφος τους θα το ζήλευε κι αυτός ο Σαγκάλ. Αλλά το σύγχρονο πνεύμα έχει μπει παντού. Προπάντων στους τύπους. Ποιος δε θυμάται τα κορίτσια του Καραγκιόζη και του Κονιτσιώτη; Εγώ ψοφούσα για τις εμφανίσεις τους. Ήταν η αθωότης, όπως την αντιλαμβάνεται ο λαός, κομμένη με το μπαλτά.[...] Πού να βλέπατε όμως χθες το βράδυ στη Βάρκιζα. Στο φωτεινό τελάρο του Καραγκιόζη πέρασε, πάει όλο το πνεύμα των μπαιν-μιζτ. Η κόρη βγήκε πεταχτή, κουνιστή, με τα μαλλιά κομμένα α-λα-γκαρσόν, με το «κου ντε βαν» της καλώς σχεδιασμένο, με γαμπάκι χυτό, με γραμμή άψογη, όπου μάντευες –ακόμη και στη σκιώδη σιλουέτα!– και τη μεταξωτή κάλτσα, με τακουνάκι καπριτσιόζικο, για να συζητήσει, με τον εραστή, πώς θα βάλουν μαζί τον πατέρα της στο μπαούλο να το πετάξουν στη θάλασσα.³⁴

Αυτοκίνητα, αεροπλάνα, πυροτεχνήματα χρησιμοποιούνται στις παραστάσεις για να ελκύσουν το κοινό.

πολιτιστική κληρονομιά (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 86-87.

³³ Άχρηστος, «Παράξενες σκέψεις. Καραγκιόζης», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 12 Ιουλίου 1931.

³⁴ Φορτούνιο [Σπύρος Μελάς], «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο. Θεάματα παραθερισμού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Αυγούστου 1932.

Τα σκηνικά μέσα του κ. Μόλλα ήσαν ωραιότατα. Τα αυτοκίνητα, το αεροπλάνο του οποίου επιβαίνουν ο Καραγκιόζης πετά πάνω από τη διαδήλωση των αντιπάλων του και ρίχνει προκηρύξεις, υποσχόμενος ότι ο κόσμος ψηφίζων Καραγκιόζη εξασφαλίζει το ψωμί του, οι κωμικοί στίχοι με τους οποίους ο κόσμος υποδέχεται τον Καραγκιόζη, τα πυροτεχνήματα που όλως αιφνιδίως άρχισαν ν' ανάβουν στη στέγη του θεάτρου μόλις ο Καραγκιόζης ενίκησε, ο τρόπος της στιγμιαίας αλλαγής της σκηνής, κατά την οποίαν κατεβαίνει ο μπερντές και ανεβαίνει ταυτοχρόνως άλλος, τα τραγουδάκια όλα ήσαν χαριτωμένα, έξυπνα, δροσερά.³⁵

Ακόμα και οι φιγούρες εκσυγχρονίζονται, βάφονται σε πολύχρωμα χρώματα, φτιάχνονται από «δέρμα ταύρου και καρτόνι».³⁶ Η συμπόρευση, βέβαια, δεν είναι εύκολη και η επιθυμητή ταύτισή τους με τον χώρο του υπόλοιπου θεάτρου αντιμετωπίζεται σκωπτικά [εικόνα 3].³⁷ «Οι ηθοποιοί των άλλων θεάτρων μας παγαίνανε κόντρα» λέει ο Μόλλας.³⁸ Με αφορμή την ένταξη δέκα караγκιοζοπαιχτών στο Ταμείο Συντάξεως Ηθοποιών και Συγγραφέων, το ερώτημα «είναι ο караγκιοζής θέατρο;» επανέρχεται.³⁹ Στην έρευνα με το παραπάνω ερώτημα, ενώ προεξαγγέλλεται ότι θα απαντήσουν δέκα συγγραφείς, τελικά, απάντησαν μόνο πέντε (Γρηγόριος Ξενόπουλος, Παντελής Χορν, Κ. Χ. Δαραλέξης, Κωστής Βελμύρας, Νικόλαος Λάσκαρης), ο Γιάννης Τσαρούχης, και ένας караγκιοζοπαίχτης, ο Παντελής Μελίδης. Κανείς τους, εκτός από τον Τσαρούχη και τον Μελίδη δεν δέχτηκε τη σχέση του караγκιοζή με το θέατρο. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος συνέκρινε τον караγκιοζή μόνο με την επιθεώρηση και τις «χονδρές φάρσες», ο Παντελής

³⁵ Δ., «Πώς έκανε χθες το βράδυ βουλευτικές εκλογές ...ο Μόλλας!», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1932.

³⁶ Δ.[ημήτρης] Ψαθάς, «Ο караγκιοζής δεν διέρχεται κρίσιν. Ζητεί μόνον σύνταξιν», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Σεπτεμβρίου 1937.

³⁷ Βλ. γελοιογραφία του Κώστα Μπέζου, περ. *Παρασκήνια* 3, 28 Μαΐου 1938, σ. 8.

³⁸ Ψαθάς, «Ο караγκιοζής δεν διέρχεται κρίσιν. Ζητεί μόνον σύνταξιν», ό.π.

³⁹ «Είναι ο караγκιοζής θέατρο» περ. *Παρασκήνια* 73, σ. 7 Οκτωβρίου 1939, σ. 1 και 3. Πρόκειται για έρευνα που δημοσιεύτηκε σε τρία διαδοχικά τεύχη του περιοδικού. Οι караγκιοζοπαίχτες αρχικά θέλησαν να δημιουργήσουν ένα ξεχωριστό ταμείο πρόνοιας. Το 1931 το αίτημά τους απαντήθηκε αρνητικά από το αρμόδιο υπουργείο (Μ. Κυρ., «Όπου ο Καραγκιόζης ζητεί ταμείον πρόνοιας. Όλος ο θιάσος ...στο Υπουργείον», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22 Ιουλίου 1931), αλλά λίγο αργότερα έγινε πραγματικότητα (Βασ.[ίλης] Ηλ.[ιάδης], «Καραγκιοζοπαίχταιν», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 8 Σεπτεμβρίου 1933). Το αίτημα επίσης για σύνταξη αποτέλεσε θέμα για συζήτηση για μεγάλο χρονικό διάστημα (Γ.[ιώργος] Ρούσσος, «Οι караγκιοζοπαίχταιν ζητούν κι αυτοί σύνταξιν», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 12 Ιανουαρίου 1937).

Χορν, ο Κ. Χ. Δαραλέξης, ο Κ. Βελμύρας αρνούνται άλλοτε κατηγορηματικά, άλλοτε περισσότερο ήπια ότι είναι θέατρο,⁴⁰ ο Λάσκαρης θεωρεί ότι ακόμα και τα αστεία του Καραγκιόζη είναι κακής ποιότητας, ενώ για τις τραγωδίες ή τα δράματα όπως τον *Μέγα Αλέξανδρο* και τον *Αθανάσιο Διάκο* λέει ότι «ήσαν αφόρητοι».⁴¹

Ιδιαίτερη σημασία έχει η δήλωση του Μελίδη που παραδέχεται μεν ότι οι караγκιοζοπαίχτες δεν είναι συγγραφείς αλλά αποδίδει σε αυτούς τον χαρακτηρισμό «διασκευαστές ξένων και ελληνικών έργων και ιδιαίτερα έργων που έχουν σχέση με την ελληνική επανάσταση και τα χρόνια της σκλαβιάς».⁴² Υποστηρίζει με λίγα λόγια, ότι ο καμβάς της υπόθεσης είναι βασισμένος σε θεατρικά έργα και ότι ο караγκιοζοπαίχτης τα διασκεύαζε και έπαιζε σε αδρές γραμμές σαν να είναι «ένας τυπίστας, ένας Μαυρέας». Μια τέτοια βέβαια διαδικασία προϋποθέτει ότι οι караγκιοζοπαίχτες είχαν χειρόγραφα πάνω στα οποία στηρίζονταν για την παράστασή τους, χειρόγραφα που όμως ήταν αδιανόητα στις αρχές του Μεσοπολέμου. Ο Μιχαήλ Ροδάς, μαρτυρεί ότι την εποχή που ήταν στην επιτροπή της λογοκρισίας στην υπηρεσία στρατού στη Σμύρνη κατά τη διάρκεια της Μικρασιατικής εκστρατείας, όταν ζητήθηκαν χειρόγραφα από τον Μόλλα, γέλασαν τρανταχτά και οι δύο.⁴³ Αν σταθούμε στις δηλώσεις του Μελίδη και το αρχειακό υλικό από τετράδια караγκιοζοπαιχτών, πρέπει να θεωρήσουμε ότι αυτή η εξέλιξη πρέπει να έγινε προς το τέλος της δεύτερης δεκαετίας του Μεσοπολέμου,⁴⁴ αρκετά μετά την πρώτη δημοσίευση σε φυλλάδια έργων τους, τον συγχρωτισμό τους με λαϊκούς ηθοποιούς και θιάσους⁴⁵ και κυρίως τη συνένωσή τους σε ένα κοινό μέτωπο μετά την έλευση του κινηματογράφου που απειλούσε κάθε μορφή θεάματος.⁴⁶

⁴⁰ «Είναι ο Καραγκιόζης θέατρο». Έρευνα, περ. *Παρασκήνια* 73, 7 Οκτωβρίου 1939, σ. 1, 3.

⁴¹ «Είναι ο Καραγκιόζης θέατρο». Έρευνα, περ. *Παρασκήνια* 74, 14 Οκτωβρίου 1939, σ. 3.

⁴² «Είναι ο Καραγκιόζης θέατρο». Έρευνα, περ. *Παρασκήνια* 75, 21 Οκτωβρίου 1939, σ. 6.

⁴³ μ. ρ. [Μιχαήλ Ροδάς], «Ο φασουλής κλαίει», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Φεβρουαρίου 1930.

⁴⁴ Ο Βασίλαρος χρησιμοποιούσε χειρόγραφα τετράδια από την εποχή του Μεσοπολέμου, όπου κατέγραφε υλικό δάνειο από περιοδεύοντες θιάσους, ή από ψυχαγωγικές σελίδες λαϊκών περιοδικών, βλ Χατζηπανταζής, *Το παραδοσιακό δραματολόγιο του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 135-137.

⁴⁵ Δημοφιλείς ηθοποιοί της οπερέτας και της επιθεώρησης όπως ο Πέτρος Κυριακός είχαν μαθητεύσει ως βοηθοί караγκιοζοπαιχτών. Βλ. Μανώλης Σειραγάκης, «Ο ηθοποιός Πέτρος Κυριακός πάνω στην οθόνη και μπροστά απ' αυτήν», Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008, σ. 242.

⁴⁶ Ν. Ι. Μαράκης, «Τα καλοκαιρινά θεάματα εις τον Πειραιά», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 10 Αυγούστου 1938.

Ακόμα, όμως, και αυτή η ύπαρξη ενός γραπτού κειμένου, ενός χειρόγραφου, που θεωρείται η ειδοποιός διαφορά μεταξύ θεάτρου και Καραγκιόζη, την εποχή του Μεσοπολέμου, φαίνεται να μην διαχωρίζει την προφορική από τη γραπτή παράδοση. Σε αρκετές περιπτώσεις, το γραπτό κείμενο όχι μόνο δε δεσμεύει τους ηθοποιούς που στηρίζονται πολύ στους αυτοσχεδιασμούς τους, σε σημείο που να έρχονται σε αντιπαράθεση με τους συγγραφείς, αλλά είναι και ανύπαρκτο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Γιάννη Πρινέα, που αποφεύγει να γράψει ακόμα και τους διαλόγους του μέρους του, όταν είναι ο ίδιος ο συγγραφέας ενός έργου που πρόκειται να παρουσιαστεί σε θίασο που συμμετέχει. Έτσι, ο Συναδινός επαινεί τον Πρινέα για αυτό το φυσικό ταλέντο του να χρησιμοποιεί στοιχεία της *commedia dell'arte*, για τον αυθεντικό τρόπο υπόκρισης που τον κάνει αγαπητό τόσο στο «λαό» όσο και στο «πνευματικά καλλιεργημένο κοινό» και καταγράφει επαινετικά τον τρόπο δουλειάς του:

Έτυχε κάποτε να ιδώ το χειρόγραφο ενός θεατρικού έργου του Πρινέα, που έναν από τους ήρωές του θα ζωντάνευε αυτός ο ίδιος απάνω στη σκηνή. Όλοι οι ρόλοι είχαν γραφεί, εκτός από εκείνον που θα έπαιζε ο ίδιος. Αυτός θ' αυτοσχεδίαζε απάνω στη σκηνή. Δηλαδή την ίδια ώρα ο Πρινέας θα συνέγραφε και θα εκτελούσε απάνω στη σκηνή. Και ποτέ του δεν εκόμπιασε, ποτέ του δεν επροχειρολόγησε, αλλά και ποτέ του δεν ασχημόνησε. Έβγαζε το ρόλο του παλληκαρίσια από την αρχή ίσαμε το τέλος, αφήνοντας άλλοτε να σπιθίζει, άλλοτε ν' αστράφτει κι άλλοτε να βροντάει το πληθωρικό του ταλέντο. Θυμάμαι τον αλησμόνητο Φώτο Πολίτη. Πόσες φορές δεν μου είχε πει: «Άμα θέλω να κάνω κέφι πηγαίνω και παρακολουθώ τον Πρινέα την ώρα που παίζει. Είναι μεγάλο ταλέντο».⁴⁷

Με λίγα λόγια αποδίδει στον ηθοποιό και την προσωπικότητά του την επιτυχία της παράστασης και τη συσχετίζει με την ικανότητά του να αφουγκράζεται το κοινό του και να αυτοσχεδιάζει, να έχει την αίσθηση του χιούμορ και αυθορμητισμό, στοιχεία που προσιδιάζουν και σε έναν πετυχημένο καραγκιοζοπαίκτη.

Ο ανταγωνισμός άλλωστε, των καραγκιοζοπαιχτών απέναντι στους επιθεωρησιογράφους φαίνεται και σε άλλα στοιχεία της παράστασής τους. Η χρήση επιθεωρησιακών τίτλων στα έργα τους, η χρήση των ίδιων τεχνικών και όρων

⁴⁷ «Τα τριάντα χρόνια του Γιάννη Πρινέα, Ο λόγος του κ. Θ. Συναδινού», ομιλία του Θόδωρου Συναδινού με αφορμή τα 30 χρόνια του ηθοποιού και συγγραφέα στο θέατρο Ιντεάλ, περ. *Τα Παρασκήνια*, 50, 29.4.1939, σ. 5, 7, ειδικά σ. 7.



Εικόνα 3: Γελοιογραφία
του Κώστα Μπέζου δημοσιευμένη στο
περ. *Παρασκήνια* 3, 28 Μαΐου 1938, σ. 8.

όπως λ.χ. του όρου της «αποθέωσης» για το ζωντάνεμα των χάρτινων φιγούρων στο κρισιμότερο τμήμα του έργου του καραγκιοζοπαίχτη, συνήθως στο φινάλε του έργου, που θυμίζει το φινάλε της α' πράξης της επιθεώρησης δηλώνει τη σύγκλισή τους.⁴⁸

Μπορεί βέβαια οι καραγκιοζοπαίχτες να χρησιμοποιούσαν επιθεωρησιακά νούμερα και αστεία στις παραστάσεις τους, αλλά στον δημόσιο λόγο διαφοροποιούσαν την τέχνη τους από την επιθεώρηση. Στην αρχή του Μεσοπολέμου, ο Μόλλας γράφει: «Ο Καραγκιόζης αρέσει σ' όλους επειδή έχει κάτι από τον καθένα, επειδή είναι παρμένος από τη ζωή μας. Η επιθεώ-

ρησις δεν αρέσει γιατί δεν έχει τίποτε το ελληνικό. Είναι καφέ σαντάν, είναι ταραντέλα, όχι θέατρο με Ρωμιούς».⁴⁹ Ακόμα και το 1923, όποιος ήθελε να γελάσει έπρεπε να πάει στον Καραγκιόζη: «Πάμε στον καραγκιόζη να γελάσουμε;» ήταν σύμφωνα με τα δημοσιεύματα η κλασική πρόταση όποιου δεν ικανοποιούνταν από το υπόλοιπο θέατρο.⁵⁰ Προς τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου, όμως, παρατηρείται μια αλλαγή στη σύνθεση του κοινού του Καραγκιόζη και οι ενήλικες θεατές λιγοστεύουν. Σε ένα άρθρο του ο Γιοκαρίνης περιγράφει μία παράσταση Καραγκιόζη που ήταν ακόμα «πολύ της μόδας», αλλά την παρουσιάζει περισσότερο ως τουριστική ατραξιόν, μαζί με το τάβλι και την ταβέρνα.⁵¹

⁴⁸ Μανώλης Σειραγάκης, «Σχέσεις του θεάτρου σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου», Ιωσήφ Βιβλάκης (επιμ.), *Στέφανος, Τιμητικός τόμος για τα 60χρονα του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ*, [Παράβασις-Μελετήματα 5], Ergo, Αθήνα 2008, σ. 1002.

⁴⁹ Ο Μερακλής, «Ο Μόλλας για το έργο του. Γίνεται συγγραφέας», εφημ. *Ακρόπολις*, 28 Ιουλίου 1919.

⁵⁰ Τσαμό, «Μια βραδιά στον Καραγκιόζη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Ιουνίου 1923.

⁵¹ Ν.[ίκος] Γιοκαρίνης, «Ντόπιο πράμα. Τα καρπαζόλουτρα», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13 Αυγούστου 1933. Για τη μεταβολή του κοινού τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό», *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2015, σ. 428.

Στο πρώτο σκίτσο του 1919 απεικονίζεται ένα κοινό που περιλαμβάνει καλοντυμένες αστές κυρίες και κυρίους [εικόνα 4], ενώ στο επόμενο σκίτσο που είναι περίπου 10 χρόνια μετά, το παιδικό κοινό (παιδιά μικρής ηλικίας και έφηβοι) αποτελεί την πλειοψηφία [εικόνα 5]. Μπορεί λοιπόν να υποστηρίξει κανείς ό-



Εικόνα 4: Σκίτσο του Φωκίωνος Δημητριάδη δημοσιευμένο στο Τσαμό, «Μια βραδιά στον Καραγκιόζη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 21 Ιουνίου 1923.

τι οι караγκιοζοπαίχτες, προκειμένου να ξανακερδίσουν το κοινό που έχασαν, τους ενήλικους θεατές, στραφήκαν σε ένα ρεπερτόριο διαφορετικό. Προσαρμόζουν το ύφος και το πνεύμα των παραστάσεων για να απευθυνθούν στα παιδιά που είναι πλέον το βασικό κοινό τους,⁵² αλλά διεκδικούν και τους ενήλικες που έχουν στραφεί στον κινηματογράφο και τους περιοδεύοντες θιάσους. Στο πλαίσιο αυτό εμπλουτίζουν το δραματολόγιό τους με έργα από πρόσφατα γεγονότα και δεν περιορίζονται μόνο στα πατριωτικά έργα ή στα έργα όπου ο Καραγκιόζης, από ανάγκη, μεταμφιέζεται για να κερδίσει τα προς το ζην.⁵³ Στη δεκαετία του 1930 υπάρχουν ακόμα και παράπονα για την υιοθέτηση τέτοιων έργων όπως *Το δράμα του Χαροκόπου: ο Αθανασόπουλος* από τον Καραγκιόζη, έργα που προέκυπταν από τη σύγχρονη ειδησεογραφία: «Ευπρεπέστερος, ευφυέστερος, ελληνικότερος [ο Καραγκιόζης από την επιθεώρηση] απέφευγε τις ασχημίες, και το αλάτι του, αν ήταν χοντρό, είχε την αγνότητα της λαϊκής κουζίνας»,⁵⁴

⁵² Ο Ροδάς ανησυχεί για την πρόοδο των μαθητών, που, μετά την πρωτοφανή επιτυχία της έκδοσης των φυλλαδίων του Καραγκιόζη, όχι μόνο ξεσκόλισαν την εν λόγω σειρά, αλλά άρχισαν οι ίδιοι να γίνονται φερέλπιδες караγκιοζοπαίχτες: «Εις τας επαρχίας -δεν γνωρίζω τι γίνεται εις το κλεινόν άστν- χιλιάδες μαθητών των δημοτικών, ελληνικών σχολείων και των γυμνασίων έχουν σε καρτόνια κατασκευάσει τον Καραγκιόζην και τους συντρόφους του, μπάρμπα-Γιώργον, Βεληγκέκαν, σιορ-Διονύσιον κτλ.» (Μιχ. Α. Ροδάς, «Ελλάς-Καραγκιόζης», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Αυγούστου 1926).

⁵³ «Το θέατρον του Καραγκιόζη. Εν άρθρον των Τάιμς», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Νοεμβρίου 1936.

⁵⁴ Π.[αύλος] Παλαιολόγος, «Εις το περιθώριον της ζωής. Η τιμή του Καραγκιόζη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Σεπτεμβρίου 1938. Στον διάλογο που προκλήθηκε συμμετέχουν και άλλοι

διαμαρτύρεται ένας λόγιος της εποχής για τη στροφή του Καραγκιόζη σε ένα επικαιρικό ρεπερτόριο.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1930 γίνεται ακόμα μία αλλαγή που συνδέεται με τις παρεμβάσεις του κράτους στον πολιτισμό και που φαίνεται να επηρεάζει και τον Καραγκιόζη, όσον αφορά το δραματολόγιό του. Μέχρι τότε οι λαϊκοί θίασοι περιορίζονταν σε ένα δραματολόγιο συντεθειμένο αποκλειστικά από επιθεωρήσεις, κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια και μελοδράματα, έργα, όπως είπαμε, ελεύθερα δικαιωμάτων και δυσκολεύονταν να εμπλουτίσουν το δραματολόγιό τους με νέα έργα, γιατί οι Έλληνες συγγραφείς δεν τους τα παρείχαν και παράλληλα δεν είχαν πρόσβαση σε δίκτυα μεταφράσεων ξένων έργων.⁵⁵ Αποκαλυπτική για το πρόβλημα ρεπερτορίου που αντιμετώπιζαν οι μικροί θίασοι, για τον ανταγωνισμό τους με τον κινηματογράφο και τις δυσκολίες ενός μικρού θιάσου στην επαρχία, δυσκολίες αντίστοιχες με εκείνες των караγκιόζοπαίχτων, είναι η επιστολή του Γ. Ολύμπιου, ηθοποιού του θιάσου περιοδειών Νίτσας Γαϊτανάκη - Γιώργου Ρούσσου. Η επιστολή απευθύνεται στα μέλη της επιτροπής αδείας του επαγγέλματος του ηθοποιού που εκείνες τις μέρες «δίκαιζε» τον υποβολέα Παναγιώτη Μαμουνά, γιατί είχε προμηθεύσει τον θίασο που έπαιζε ο Ολύμπιος με έργα.

Την ξέρουν τα μέλη της επιτροπής την ελληνική επαρχιακή θεατρική πιάτσα, και αν δεν την ξέρουν πώς τη φαντάζονται; Μήπως νομίζουν ότι το κοινό της επαρχίας ζει τριάντα χρόνια πίσω... έχουν λάθος και σας φέρνω ως παράδειγμα τη Λαμία όπου και παίζει ο θιάσός μας· είναι μία πόλις με 17 χιλιάδες κατοίκους εκ των οποίων οι περισσότεροι είναι αγρόται και στην οποίαν επιτυγχάνουν μόνον λαϊκά απογευματινά με δεκάδραχμον γενικήν είσοδον, γιατί ακριβώς σ' αυτή την πόλη υπάρχουν δύο κινηματογράφοι οι οποίοι προβάλλουν τα καλύτερα έργα –λόγω συναγωνισμού– με 6 δραχμές εισιτήριον. Όσο για το άλλο το κοινό που μπορεί να πληρώνει εικοσιπέντε δραχμές εισιτήριο κατεβαίνει

καράγκιόζοπαίχτες που ζητούν να «περισώσουν την τιμήν» του Καραγκιόζη και απολογούνται για το «παράπτωμα» του συναδέλφου τους (Κων. [σταντίνος] Μάνος, «Το δίκαιον του Καραγκιόζη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Σεπτεμβρίου 1938). Χωρίς τύψεις, το ίδιο θέμα το αξιοποιεί και η επιθεώρηση. Ο Μαυρέας σε επιθεώρηση της εποχής υποδυόταν την υπόδικο φόνισσα του Αθανασόπουλου, υποκλινόταν στα χειροκροτήματα και «υπό τη βοή του μπιζαρίσματος» συνέχιζε «εμμέτρως τη σφαγή». Βλ. Μάνος, «Το δίκαιον του Καραγκιόζη», ό.π.

⁵⁵ Ο θίασος Κοτοπούλη προμηθευόταν τα ξένα έργα μέσω ταξιδιών των συντελεστών του στο εξωτερικό. Βλ. είδηση στην εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9 Νοεμβρίου 1938 για ταξίδι του Γιαννούλη Σαραντίδη από τη Γαλλία στην Αγγλία, «προς απόκτησιν ορισμένων αγγλικών έργων». Κάτι αντίστοιχο, βέβαια, δεν μπορούσαν να το υποστηρίξουν οικονομικά οι «λαϊκοί» θίασοι.

κάθε μέρα στην Αθήνα και βλέπει θέατρο του κέντρου, αφού η Λαμία έχει μια περίφημη συγκοινωνία.

Κι όμως σ' αυτήν την πόλιν την ελάχιστα καλήν από εμπορικής απόψεως ο θίασος μας πληρώνει 1700 δραχμές την βραδιάν!!!

Λοιπόν πώς θέλουν αυτοί οι κύριοι να βγούμε στη Λαμία –σε μια πόλη που το ξέρει τόσο καλά το θέατρο– και να παίζουμε τους ... *Ληστές της Αβάνας* ή το *Τζιωτικό Ραβαϊσι*, αφού αυτά και κάτι άλλα τέτοια είναι τα έργα που επιτρέπεται να παίζουν οι θίασοι της επαρχίας...

Πού να τους βρούμε τους συγγραφείς εδώ που είμαστε για να μας δώσουν τα έργα τους να τα ανεβάσουμε... ή πού να πετύχουμε τους μεταφραστάς για να μας εμπιστευθούν τα ξένα έργα να τα παίζουμε και να τα παρουσιάσουν κατόπιν και στην Αθήνα; [...]

Πού να τα βρούμε λοιπόν τα έργα, επαναλαμβάνω.⁵⁶

Στον Τύπο είναι συχνές, οι ειδήσεις για υποβολείς κεντρικών θιάσων ή ηθοποιούς που «δικάζονταν» από την Επιτροπή Αδείας, επειδή προμήθευσαν με έργα μικρότερους θιάσους χωρίς την άδεια του θεατρώνη τους ή των ιδίων των συγγραφέων.⁵⁷ Μια τέτοια διάχυση ενός ρεπερτορίου που μέχρι πριν φυλάσσονταν ως κόρην οφθαλμού ανάμεσα στους θιάσους, δεν πρέπει να άφησε αδιάφορους τους караγκιζοπαίχτες, σε χρόνο μάλιστα που και οι ίδιοι επιδίωκαν την ανανέωση της τέχνης τους.

– Αποφάσισα όπως σε λίγον καιρό ανακαινίσω τον Καραγκιόζη. Θα δημιουργήσω νέα πρόσωπα. Θα έχω ρεπερτόριο έργων.

– Δηλαδή;

– Διασκεύς κωμωδιών και παραμυθιών. Γιατί σε παρακαλώ; Για την καλλιτεχνική μου αξία δεν αξίζει να ανεβάσω τη... Σταχτοπούτα;⁵⁸

⁵⁶ Επιστολή του Γ. Ολύμπιου (από τον θίασο Γαϊτανάκη - Ρούσσου με ένδειξη Λαμία 13-3-1939), που δημοσιεύτηκε στην εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15 Μαρτίου 1939.

⁵⁷ Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι εκείνη του Μενέλαου Λουντέμη που ως υποβόλεας του θιάσου Μουσούρη κατηγορήθηκε από τον Μουσούρη ότι εκμεταλλευόμενος τη θέση του «έκλεψε» το χειρόγραφο του έργου *Τόπο στα νιάτα* (Matura) του Fodor Ladislav (László), μετάφραση Ευάγγελου Μπέζου και διασκευή Γρηγόριου Ξενόπουλου και το έδωσε σε άλλον θίασο λέγοντας ότι είχε κάνει νέα διασκευή (βλ. επιστολή του Κώστα Μουσούρη στο περ. *Παρασκήνια* 51, 6 Μαΐου 1939, απάντηση του Μενέλαου Λουντέμη στον Μουσούρη, περ. *Παρασκήνια* 52, 13 Μαΐου 1939 και νέα επιστολή του Κώστα Μουσούρη στον Θ. Ν. Συναδινό με ημερομηνία 24 Μαΐου 1939, αρχείο Θ.Ν. Συναδινού, υποφάκ. 2.6, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ).

⁵⁸ Γερ. Σταυρολαίμης, «Πώς παρακολούθησα μια παράσταση μέσα στα ... παρασκήνια του

Ο καραγκιοζοπαίχτης Μιχάλαρος προεξαγγέλλει σε έναν δημοσιογράφο τέλος της δεκαετίας του 1930 την ανανέωση του ρεπερτορίου. Η αναφορά, βέβαια, στη *Σταχτοπούτα* δεν είναι τυχαία. Εκείνη την εποχή, λόγω της μεγάλης επιτυχίας της κινηματογραφικής ταινίας *Η Χιονάτη* από την εταιρεία Walt Disney (1937), οι καραγκιοζοπαίχτες φοβούνται ότι θα χάσουν ακόμα και το παιδικό κοινό τους.⁵⁹

Ένας τρόπος να ανανεωθεί το ρεπερτόριο των καραγκιοζοπαιχτών ήταν να πάρει θέματα από το θέατρο, στα σωματεία του οποίου εκείνη την εποχή ήθελαν να ενταχθούν και οι καραγκιοζοπαίχτες. Ο Βασίλαρος λέει ότι ο ηθοποιός Πέτρος Βλάχος τον βοήθησε να συνθέσει τα έργα που βασίζονται στα δράματα *Οι δύο λοχίαί* (1931), *Η Άγνωστος* (κατά τη δεκαετία του 1930).⁶⁰ Ωστόσο, δεν προσδιορίζει τι ακριβώς περιλάμβανε αυτή η βοήθεια και μπορεί κανείς να εικάσει ότι ο Βλάχος απλώς του παρείχε τα κείμενα των θεατρικών έργων, στα οποία είχε πρόσβαση.



Εικόνα 5: Σκίτσο του Φωκίωνος Δημητριάδη δημοσιευμένο στο Δ., «Πώς έκανε χθες το βράδυ βουλευτικές εκλογές ... ο Μόλλας», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1932.

Μεταξύ των καραγκιοζοπαιχτών, επίσης, πρέπει να υπήρχε ανταλλαγή ρεπερτορίου. Τεκμήρια για εμπορική χρήση των χειρόγραφων, ανάλογη με τη χρήση των χειρόγραφων των έργων από τους ηθοποιούς, δεν έχουμε πολλά. Κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες, όμως, μπο-

Καραγκιόζη», περ. *Παρασκήνια* 52, 6 Μαΐου 1939.

⁵⁹ Η επιθεωρησιακή σκηνή, επίσης, αξιοποιεί τον απόηχο της ταινίας και ανεβάζει τη *Σταχτοπούτα* των Νικόλαου Γιοκαρίνη - Αχιλλέα Μαμάκη σε μουσική Θεόφραστου Σακελλαρίδη (θέατρο Μοντιάλ, επιχειρήσεις Μακέδου, ημερομηνία πρεμιέρας 29 Οκτωβρίου 1938), ένδειξη αυτού που χαρακτηρίζει το εμπορικό θέατρο. Ό,τι γίνεται επιτυχία, αμέσως αξιοποιείται από όλους σε όλες τις μορφές.

⁶⁰ Παπαγεωργίου, «Ο καραγκιοζοπαίκτης Βασίλαρος και η “συγγραφική” δραστηριότητά του», ό.π., σ. 49, 52.

ρεί να εμπορεύονταν ακόμα και εκείνη την εποχή τα χειρόγραφα τετράδιά τους, ανάλογα με τον τρόπο που το έκαναν και κάποιοι ηθοποιοί.⁶¹ Ο καραγκιοζοπαίχτης Ντίνος Μουρελάτος λέει ότι θα στείλει μερικές κωμωδίες, 10 τετράδια, σε έναν άλλο καραγκιοζοπαίχτη: «Εσύ θα στείλεις 50 δραχμές και εγώ θα σου τα στείλω», γράφει. «Να μου γράψεις για Πασχάλη θες κωμωδίες ή για καραγκιόζη, αλλά το ίδιο είναι, εσύ την μετατρέπεις», συμπληρώνει. Η ημερομηνία στη χειρόγραφη σημείωση στο εσώφυλλο του τετραδίου που περιλαμβάνει τη νούτικη κωμωδία *Τέσσερις γαμπροί και μια νύφη* είναι 11/6/1960.⁶² Ωστόσο, δεν είναι σαφές πότε ξεκίνησε αυτή η πρακτική της παροχής τετραδίων από τον έναν καραγκιοζοπαίχτη στον άλλο έναντι αντιτίμου.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι είναι μάταιο να αναζητά κανείς πόσες και ποιες επιδράσεις δέχτηκε η μία τέχνη από την άλλη. Η ανανέωση του δραματολογίου του Καραγκιόζη με έργα που προέρχονται από το ρεπερτόριο των «λαϊκών» θιάσων είναι ακόμα ένας σταθμός στην ιστορική εξέλιξη των λαϊκών θεαμάτων στην Ελλάδα. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι τόσο ο Καραγκιόζης όσο και τα υπόλοιπα θεάματα ακολουθούν τις ίδιες προκλήσεις, συγκατοικούν και διασταυρώνονται, ιδίως κατά τη διάρκεια των περιοδειών, ανταλλάσσουν το ρεπερτόριο και τις τεχνικές τους, δανείζονται πετυχημένες συνταγές από άλλες τέχνες, δεν διστάζουν, προκειμένου να διατηρήσουν το κοινό τους, να ανανεωθούν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

Επιστολή του Γ. Ολύμπιου (από τον θίασο Γαϊτανάκη – Ρούσσου με ένδειξη Λαμία 13-3-1939), εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 15 Μαρτίου 1939.

Επιστολή του Κώστα Μουσούρη στο περ. *Παρασκήνια* 51, 6 Μαΐου 1939.

Επιστολή του Μενέλαου Λουντέμη στον Μουσούρη, περ. *Παρασκήνια* 52, 13 Μαΐου 1939.

Επιστολή του Κώστα Μουσούρη στον Θ.Ν. Συναδινό, 24 Μαΐου 1939, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, αρχείο Θ.Ν. Συναδινού, υποφάκ. 2.6.

«Το θέατρον του Καραγκιόζη. Εν άρθρον των Τάιμς», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Νοεμβρίου 1936.

«Είναι ο καραγκιόζης θέατρο». περ. *Παρασκήνια*, τχ. 73, 7 Οκτωβρίου 1939, σ. 1 & 3· τχ. 74, 14 Οκτωβρίου 1939, σ. 3· τχ. 75, 21 Οκτωβρίου 1939, σ. 6.

«Τα τριάντα χρόνια του Γιάννη Πρινέα, Ο λόγος του κ. Θ. Συναδινού», ομιλία του

⁶¹ Βλ. Καρρά, «Το “Αρχείο-Θεατρική Βιβλιοθήκη Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου” στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», ό.π. σ. 16-17.

⁶² Το τετράδιο φέρει τον αρ. 232 της συλλογής τετραδίων καραγκιοζοπαιχτών, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

- Θόδωρου Συναδινού με αφορμή τα 30χρονα του ηθοποιού και συγγραφέα στο θέατρο Ιντεάλ, περ. *Τα Παρασκήνια*, τχ. 50, 29 Απριλίου 1939, σ. 5 & 7.
- Ανυπόγραφο, «Γύρω από το θέατρον», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Μαΐου 1922.
- Άχρηστος, «Παράξενες σκέψεις. Καραγκιόζης», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 12 Ιουλίου 1931.
- Βασιλείου Αρετή, «Η πορεία των λαϊκών αθηναϊκών θιάσων του Μεσοπολέμου: η σχέση τους με τους αστικούς θιάσους και την αστική ιδεολογία της εποχής», *Επί ξυρού ακμής. Ιστορικά Νεοελληνικού Θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 73-97.
- Γεωργιάδη Κωνσταντίνα, «Το μπόλιασμα του λόγιου δημοτικοφανούς θεάτρου στο ρεπερτόριο του Καραγκιόζη: τα παραδείγματα του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* και της *Γκόλφως*», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2016, σ. 155-184.
- Γιοκαρίνης Ν.[ίκος], «Ντόπιο πράμα. Τα καρπαζόλουτρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 13.8.1933.
- Γλυτζουρής Αντώνης, «Λαϊκό θέατρο και κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου: Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», περ. *Ο Πολίτης* 105 (2002), σ. 29-39.
- Δ., «Πώς έκανε χθες το βράδυ βουλευτικές εκλογές ...ο Μόλλας!», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 9 Σεπτεμβρίου 1932.
- Ερνάνης, «Από την ζωή. Καραγκιόζης», εφημ. *Εμπρός*, 25 Μαΐου 1929.
- Ευκλείδης Αλέξανδρος, «Το πρότυπο του πλανόδιου θεάτρου ως μέσο ανανέωσης της θεατρικής εμπειρίας: η περίπτωση των εγχειρημάτων της ομάδας Χώρος του Σίμου Κακάλα», Αντρέας Δημητριάδης - Ιουλία Πιπινιά - Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 383-394.
- Ηλ[ιάδης] Βασ.[ίλης], «Καραγκιοζοπαίχται», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 8 Σεπτεμβρίου 1933.
- Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Ο Καραγκιόζης στην τρίτη διάσταση. Απόπειρες μεταφοράς του θεάτρου σκιών από τον μπερντέ στο πάλκο του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 275-291.
- Καρρά Κατερίνα, «Το “Αρχείο-Θεατρική Βιβλιοθήκη Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου” στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», περ. *Σκηνή* 10 (2018), σ. 1-67.
- Κουνάδης Παναγιώτης – Ελένης Μανώλης – Σειραγάκης Μανώλης, «Η Οπερέτα στη συνοικία, η προσέγγιση με την Επιθεώρηση, το ρεμπέτικο και το Θέατρο Σκιών» στα Πρακτικά της διημερίδας *Ελληνική Οπερέτα: αναβίωση, συμβίωση, επιβίωση*,

- Εναλλακτική Σκηνή της Λυρικής, 9 & 10 Ιουνίου 2019 (υπό έκδοση).
- Κουτσογιάννης Θανάσης, «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 77-98.
- Κυρ. Μ., «Όπου ο Καραγκιόζης ζητεί ταμείον πρόνοιας. Όλος ο θίασος ...στο Υπουργείον», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 22 Ιουλίου 1931.
- Μάνος Κων.[σταντίνος], «Το δίκαιον του Καραγκιόζη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Σεπτεμβρίου 1938.
- Μαράκης Ι. Ν., «Η θεατρική κίνησις. Στον Πειραιά», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 12 Ιουλίου 1937.
- Μαράκης Ι. Ν., «Τα καλοκαιρινά θεάματα εις τον Πειραιά», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 10 Αυγούστου 1938
- Μώμος, «Η Απάχισσα των Αθηνών», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Μαΐου 1922.
- Ο Μερακλής, «Ο Μόλλας για το έργο του. Γίνεται συγγραφεύς», εφημ. *Ακρόπολις*, 28.7.1919.
- Παπαγεωργίου Ιωάννα, «Ο караγκιόζοπαίκτης Βασίλαρος και η “συγγραφική” δραστηριότητά του», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 11-129.
- Παλαιολόγος Π.[αύλος], «Εις το περιθώριον της ζωής. Η τιμή του Καραγκιόζη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Σεπτεμβρίου 1938.
- Παρασκηνιακός, «Θεατρικόν ρεπορτάζ», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Μαρτίου 1922.
- Πετράς Σώτος, «Η ελευθέρα οθωμανική σκηνή», εφημ. *Βραδυνή*, 2 Ιουλίου 1930.
- Ποταμιάνος Νίκος, «Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 151-170.
- Πούχνερ Βάλτερ, «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό», *Μελέτες για το Θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2015.
- Ρ.[οδός] Μ.[ιχαήλ], «Το θέατρον εις τας επαρχίας», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 14 Σεπτεμβρίου 1925.
- Ροδός Μιχ. Α., «Ελλάς-Καραγκιόζης», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Αυγούστου 1926.
- μ. ρ. [Ροδός Μιχαήλ], «Ο φασουλής κλαίει», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Φεβρουαρίου 1930.
- Σ., «Η Δεξαμενή εν παρακμή. Ούτε γέλια, ούτε φωνές», εφημ. *Εμπρός*, 8 Αυγούστου 1928.
- Σειραγάκης Μανώλης, «Ο ηθοποιός Πέτρος Κυριακός πάνω στην οθόνη και μπροστά απ' αυτήν», Χριστίνα Αδάμου (επιμ.), *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008, σ. 242-250.
- Σειραγάκης Μανώλης, «Σχέσεις του θεάτρου σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου»,

- Στέφανος, *Τιμητικός τόμος για τα 60χρονα του καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ*, ER-GO, Αθήνα 2008, σ. 1001-1008.
- Σειραγάκης Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α' και Β', Καστανιώτης, Αθήνα 2009.
- Σειραγάκης Μανώλης, «Προβλήματα ένταξης του θεάτρου σκιών στον κορμό του νεοελληνικού θεάτρου», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 259-274.
- Σιδέρης Γιάννης, «Θέατρο και караγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους», *Θέατρο* 10, Ιούλιος-Αύγουστος 1963, σ. 35-39.
- Σταυρακοπούλου Άννα, «Τα τετράδια του Βασίλαρου: Μια πολύτιμη γραπτή πηγή μιας σεμνής προφορικής τέχνης», Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, ό.π., σ. 131-147.
- Σταυρολαίμης Γερ., «Πώς παρακολούθησα μια παράσταση μέσα στα ...παρασκήνια του Καραγκιόζη», περ. *Παρασκήνια*, τχ. 52, 6 Μαΐου 1939.
- Τσαμό, «Μια βραδιά στον Καραγκιόζη», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 23 Ιουνίου 1923.
- Τσοκόπουλος Γεώργιος, «Το ελληνικόν λαϊκόν θέατρον: Ο Καραγκιόζης», *Εικονογραφημένη της Ελλάδος*, τχ. 159, Ιανουάριος 1918, σ. 27· τχ. 160, Φεβρουάριος 1918, σ. 43· τχ. 161-162, Μάρτιος-Απρίλιος 1918, σ. 55.
- Φανάρας Δημήτρης, «Απόστολος (Τόλιας) Καραστεργιόπουλος: κουκλοπαίκτης, караγκιοζοπαίκτης αλλά και θεατρικός συγγραφέας», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.) *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 107-114.
- Φορτούνιο [Σπύρος Μελάς], «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο. Θεάματα παραθερισμού», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Αυγούστου 1932.
- Φορτούνιο [Σπύρος Μελάς], «Το σημειωματάριο του Φορτούνιο. Νυχτερινά θεάματα», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19 Απριλίου 1937.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβηως*, τ. Β1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Το παραδοσιακό δραματολόγιο του Καραγκιόζη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2021.
- Χοτζάκογλου Ανθή, «Θέατρο και Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης). Επιβιώσεις της αυτοσχέδιας/νούτικης κωμωδίας ηθοποιών στο Θέατρο Σκιών: μια πρώτη προσέγγιση», Μόσχος Μορφακίδης - Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά* (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), ό.π., σ. 231-256.
- Ψαθάς Δ.[ημήτρης], «Ο караγκιόζης δεν διέρχεται κρίσιν. Ζητεί μόνον σύνταξιν», εφημ. *Αθηναϊκά Νέα*, 26 Σεπτεμβρίου 1937.

ΑΡΧΕΙΑ - ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ερευνητικό Πρόγραμμα για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, Συλλογή τετραδίων караγκιοζοπαϊχτών και συγκεκριμένα τα τετράδια των Βασίλαρου - Σπυρόπουλου (αρ. 4: *Αι δύο ορφαναί*), Βασίλαρου (αρ. 92: *Χάιδω η λυγερή και η κατάληψη της Καλαμάτας υπό των Ενετών*) Μόλλα - Σπυρόπουλου (αρ. 65: *Ο Καραγκιόζης γιατρός*), Σπυρόπουλου, (αρ. 77: *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*), Ντίνου Μουρελάτου, (αρ. 108: *Τραγούδια και νούμερα από επιθεωρήσεις*, αρ. 127: *Διάφορα επιθεωρησιακά νούμερα*, αρ. 232: *Τέσσερις γαμπροί και μια νύφη*) Απόστολου (Τόλια) Καραστεργιόπουλου (αρ. 123: *Η αρχόντισσα του κάστρου και η μάνα του γορίλα, Οι αιχμάλωτοι των πειρατών, Ο Ζητιάνος της Σταμπούλ*, αρ. 148: *Σουλιώτης και Πασάς*, αρ. 184: *Να γαμπρός, να μάλαμα*, αρ. 220: *Το παιδί ήταν του κουμπάρου*, αρ. 258: *Ο θάνατος του Οδυσσέως Ανδρούτσου*).

ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών, αρχείο Θ.Ν. Συναδινού, υποφάκ.2.6.

Ιδιωτική συλλογή τετραδίων του караγκιοζοπαϊχτή Τόλια του Δημήτρη Φανάρα και συγκεκριμένα τα τετράδια *Εσμέ η τουρκοπούλα* και *Γενοβέφα*.

Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Συλλογή χειρόγραφων και δακτυλόγραφων θεατρικών έργων «Αρχείο- Βιβλιοθήκη Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου» και συγκεκριμένα τα χειρόγραφα και δακτυλόγραφα των έργων: *Η άγνωστος* του Alexandre Bisson (ΕΒΕ 3584 και ΕΒΕ 3585), *Ο Μάρκος Μπότσαρης* του Θεόδωρου Αλκαίου (ΕΒΕ 3610), *Ο κόμης Μοντεχρήστος* του Dumas Alexandre père (ΕΒΕ 3614), *Ο Ερωτόκριτος* του Σωτήρη Μπίνη (ΕΒΕ 3642), *Η ωραία του πέραν* του Δημήτρη Γιαννουκάκη (ΕΒΕ 3698), *Η απαγχόνιση του Πατριάρχου Γρηγορίου του Ε΄* της Αθηνάς Καρδοβίλη (ΕΒΕ 3709), *Η Απάχισσα των Αθηνών* των Πρινέα - Μαρτίνο (ΕΒΕ 3721), *Κυρά Φροσύνη* του Γιώργου Ασπρέα (ΕΒΕ 3714), *Κασσιανή η υμνωδός* (ΕΒΕ 3755), *Μία κλίνη διά τρεις* (ΕΒΕ 3775), *Γαμπρός με το ζόρι* (ΕΒΕ 3781), *Νύμφη και φοράδα* (ΕΒΕ 3792), *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας / Η Βοσκοπούλα* (ΕΒΕ 4238 και νέα συλλογή με προσωρινό αρ. φ. 8, υποφ. 8.7.), *Η ψυχοκόρη και ο Λήσταρχος Κρικέλας* του Ιωάννη Βοτσάρη (ΕΒΕ 4240), *Η Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, διασκευή Ορέστη Λάσκου/μουσική Γιώργου Βιτάλη (νέα συλλογή με προσωρινό αρ. φ. 9, υποφ. 9.3).

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ, ΜΟΥΣΙΚΗ, ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

Νικόλας Τζιβελέκης

Η ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΤΩΝ ΚΛΕΦΤΑΡΜΑΤΟΛΩΝ ΣΤΟΝ ΜΠΕΡΝΤΕ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

Γενικά

Η φιγούρα είναι ένα από τα βασικά στοιχεία του θεάτρου σκιών. Είναι το μέσον με το οποίο ο καλλιτέχνης της σκιάς επικοινωνεί με το κοινό του. Οι φιγούρες που απεικονίζουν καπετάνιους και ήρωες της προεπαναστατικής κι επαναστατικής Ελλάδας είναι μαζί με τους πασάδες από τις πιο καλοδουλεμένες ζωγραφικά φιγούρες των караγκιοζοπαίχτων. Οι λεπτομέρειες των ενδυμάτων τους και του οπλισμού τους απαιτούν οξύτατη παρατήρηση και λεπτολόγο γνώση και αποδίδονται με τέτοιο εκπληκτικό τρόπο που θα νόμιζε κανείς ότι μόνο ένας σπουδαγμένος ζωγράφος θα μπορούσε να τα φιλοτεχνήσει.¹

Η αλήθεια είναι πως οι εικόνες των φουστανελοφόρων ανδρών υπήρξαν ζωντανές για τους πρώτους караγκιοζοπαίχτες, εκείνους που πρωτόπαιξαν τα ηρωικά έργα.

Το συγκεκριμένο ρεπερτόριο γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση στα χρόνια μετά τον ταπεινωτικό ελληνοτουρκικό πόλεμο (1897) και τους νικηφόρους Βαλκανικούς πολέμους (1912-1913). Σε αυτές τις εποχές η «φουστανελά» ήταν απαραίτητο στοιχείο σε παραστάσεις ακόμα και του θεάτρου, μιας και «ο πατριωτικός ενθουσιασμός ήταν ασυγκράτητος πανελλαδικά».²

Ακόμη, πέρα από αυτό το γεγονός της καθημερινότητας, σημαντικό ρόλο στην απόδοσή τους έπαιξαν τα χαρακτηριστικά, ζωγραφικοί πίνακες με τα κορυφαία γεγονότα της Επανάστασης και οι λιθογραφίες Ελλήνων και ξένων ζωγράφων.

¹ Κατερίνα Κορρέ, «Καραγκιόζης και Νεοελληνική παραδοσιακή Τέχνη», 1η ημερίδα για το Θέατρο Σκιών (Μαρούσι 8/5/1993).

² Ο.π.

Στοιχεία ενδυμασίας των φουστανελοφόρων

Στα ηρωικά έργα βλέπουμε συνήθως ένα μπουλούκι φουστανελοφόρων με καπετάνιο και λιγοστά παλικάρια. Συνηθίζεται ο καπετάνιος να είναι πιο φροντισμένος ενδυματολογικά από τα παλικάρια του δείχνοντας έτσι και την υπεροχή του αλλά και την ανδρεία του σε σχέση με τις υπόλοιπες φιγούρες. Η πάντα πιστά αποτυπωμένη από τον ζωγράφο στολή τους είναι λίγο πολύ γνωστή και σχεδόν ίδια με αυτή του Μπαρμπαγιώργου, με όλα τα απαραίτητα στοιχεία και εξαρτήματα.

Έχουμε την χαρακτηριστική πολύπτυχη φουστανέλα (χοντρό και αναδιπλωμένο ύφασμα, ώστε να μην περνάει από μέσα η τούρκικη γιαταγανιά), άσπρο πουκάμισο με πλατιά μανίκια και φέρμελη (γιλέκο). Στη μέση είθισται το μεταξωτό ζωνάρι και η οπλοθήκη, δηλαδή το ολοκέντητο σελάχι με τις μπαρουτοκαπνισμένες πιστόλες και τα μαχαίρια και τις παλάσκες να κρέμονται. Στα πόδια έχουμε τουζλούκια ή χοντρές κάλτσες, ενώ τα κάτω άκρα καλύπτονται από τα κόκκινα τσαρούχια ή τα λεγόμενα γουρουνοτσάρουχα (χωρίς τακούνι και φούντα).

Στο κεφάλι υπάρχει στραβοβαλμένο το χρυσοκέντητο φεσάκι διακοσμημένο με λαϊκά μοτίβα και ενίοτε τον σταυρό στο μπροστινό του μέρος ως δήλωση πίστης και εξορκισμό του κακού. Το φέσι μπορεί να έχει τυλιγμένο ένα μαντήλι. Πάντα μέσα από το καπελάκι τους βλέπουμε και ξεπετιέται το τσουλούφι τους –δείγμα ανεξαρτησίας. Σε άλλους, όπως στον Νικητάρη τον Τουρκοφάγο, βλέπουμε έναν κεφαλόδεσμο που θυμίζει το ανατολίτικο σαρίκι. Με αυτό οι Έλληνες κάλυπταν ακόμα και τα αυτιά για προστασία από τις σπαθιές των αντιπάλων. Στην πλάτη βρίσκεται το καρνοφύλλι και στο στήθος τα φισεκλίκια του. Κρεμασμένο από τον ώμο ή από το σιλάχι είναι το ασημένιο θηκάρι της πάλας, διακοσμημένο πλουσιοπάροχα. Το γιαταγάνι ή η πάλα είναι πάντοτε γερά σφιγμένη στο μπροστινό χέρι και ανασηκωμένη μπροστά στο πρόσωπο του ήρωα, «προσδίδοντας δυναμισμό και μεγαλείο». Το κόκκινο φέσι, τα μακριά μαλλιά, η φέρμελη, τα όπλα και όλα τα στοιχεία αυτών των μορφών δίνουν ένα χρωματικό πλούτο που είναι ευχάριστος στο μάτι. Τέλος, χο-



Εικόνα 1: Κώστας Μάνος, Φουστανελοφόροι ήρωες σε δέρμα. Συλλογή οικογένειας.

ντρές μάλλινες κάπες ή προβιές ζώνων σκεπάζουν συνήθως τις πλάτες των ηρώων για να δηλώσουν τις άσχημες καιρικές συνθήκες που έχουν να αντιμετωπίσουν στα ορεινά λημέρια τους. Από το ζώο με το δέρμα του οποίου σκεπάζονταν προερχόταν πολλές φορές και το όνομα του οπλαρχηγού, όπως Αρκουδογιάννης, Λυκογιάννης κ.ά. Τα τραχιά αυτά πανωφόρια ήταν απαραίτητα λόγω της διαβίωσης στο χιόνι και της υγρασίας των ορεινών δασών, στα οποία ο άνθρωπος διαβιούσε σαν θηρίο.



Εικόνα 2: Θανάσης Σπυρόπουλος, λεπτομέρεια προβιάς καπετάν Δυοβουνιώτη. Συλλογή ΕΛΙΑ.



Εικόνα 3: Σπύρος Κούζαρος, λεπτομέρεια από τουζλούκια που απεικονίζουν δράκοντες στα πόδια του γερό Δράκου Σουλιώτη. Συλλογή Νικόλα Τζιβελέκη.

Ο λαϊκός διάκοσμος στη φορεσιά των κλεφταρματολών απεικονίζει ενίοτε Άη-Γιώργηδες, δράκοντες, ανθέμια, ρόδακες, κ.ά. Τα στοιχεία αυτά συναντώνται κυρίως στα φέσια, στο μπούστο, στα σιρίτια, στους αγκώνες, στο σελάχι. Οι κλέφτες ανέκαθεν εντυπωσιάζανε τους θεατές με τον διάκοσμο της στολής τους. Γενικώς, η διακόσμηση είναι λεπτομερέστερη στα σημεία που είναι πιο ευδιάκριτα στο πανί, τη φουστανέλα, το σπαθί και τις γκέτες. Η εμφάνιση των

αγωνιστών μπορεί ενίοτε να διαδραμάτιζε και ρόλο εκφοβισμού του εχθρού κρατώντας τον σε απόσταση ασφαλείας. Γι' αυτό τους βλέπουμε να αποτυπώνονται σαν αγρίμια με μακριά κόμη, αξύριστοι με πελώρια μουστάκια και πυκνά γένια. Αυτή η αλλόκοτη εμφάνιση στόχευε και στην προστασία τους με την τρομοκράτηση των άγριων θηρίων με τα οποία συνυπήρχαν. Φυσικά σε μια φιγούρα δεν μπορεί να συμπεριληφθεί οτιδήποτε συμπεριλαμβανόταν στην ενδυμασία ενός καπετάνιου, καθώς το ύψος της φιγούρας είναι πολύ μικρότερο από τον πραγματικό άνθρωπο. Ο κατασκευαστής με μια διαδικασία αφαίρεσης πρέπει να δώσει έμφαση στα βασικά στοιχεία και να τα τονίσει, έτσι ώστε να τα αναδείξει. Παρ' όλα αυτά οι λεπτομέρειες πολλές φορές δεν παραλείπονται από τέτοιες φιγούρες.

Πολλές είναι κι άλλες ομάδες φουστανελοφόρων που παρελαύνουν από τον μπερντέ σε έργα που αναφέρονται σε μεταγενέστερες της επανάστασης ιστορικές εποχές. Οι πρώτοι χρονολογικά από αυτούς είναι οι λήσταρχοι του τέλους του 19ου αιώνα. Αυτοί φορούν ολόμαυρη στολή αποτελούμενη από μαντήλα δεμένη κόμπο στο πίσω μέρος της κεφαλής, πουκάμισο, φουστανέλα και τσαπράζια (αργυρά ή επίχρυσα κοσμήματα που φοριούνταν σταυρωτά στο στήθος). Ακολούθως, υπάρχουν ομάδες τσολιάδων κι ευζώνων (ελαφρά οπλισμένων στρατιωτών με αποτέλεσμα να είναι ταχείς και δραστήριοι) από την οθωνική ως και την περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου. Αυτοί συμμετέχουν σε έργα όπως *Όθωνας και Αμαλία, Η χάρη του Βασιλιά, Ελληνοϊταλικός πόλεμος*.



Εικόνα 4: Βασίλαρος, Εύζωνες σε δέρμα. Γιαγιάννος Απ. - Γιαγιάννος Αρ. - Διγκλής Ι. (επιμ.): *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*. Α' τόμος: Φιγούρες, Ερμής, Αθήνα 1976-77.



Εικόνα 5: Κώστας Καράμπαλης, Μακεδονομάχοι. Γιαγιάννος Απ. - Γιαγιάννος Αρ. - Διγκλής Ι. (επιμ.): Ο κόσμος του Καραγκιόζη. Α' τόμος: Φιγούρες, Ερμής, Αθήνα 1976-77.

Χαρακτηριστικό της στρατιωτικής ενδυμασίας τους είναι τα χακί χρώματος χιτώνιο και φουστανέλα. Τέλος, για τις ανάγκες ρεπερτορίου όπως *Παύλος Μελάς*, *Κώστας Γαρέφης*, *Καπετάν Άγρας* οι καλλιτέχνες του Καραγκιόζη σχεδίασαν και ζωγράρισαν περίτεχνες φιγούρες μακεδονομάχων της πρώτης δεκαετίας του 20ου αιώνα. Στη στολή τους κυριαρχεί το μπλε χρώμα με κόκκινες λεπτομέρειες και κιτρινόχρυσα κουμπιά και διακοσμητικά στοιχεία.

Μεταμφιέσεις

Ιδιαίτερο «κομμάτι» των παραστάσεων είναι οι μεταμφιέσεις των ηρώων/ηρωίδων, οι οποίες γίνονται συνήθως με σκοπό την πλαστοπροσωπία, αλλά και την προσθήκη κύρους ή μυστηρίου στον χαρακτήρα.

Η ηρωική μορφή της αδερφής του Αθανασίου Διάκου, Ελένη, φοράει την φουστανέλα και προσποιείται τον νεαρό ψυχογιό της μάνας της Μαρίας, με το όνομα Δήμος. Με αυτό τον τρόπο εξαπατά τον Ομέρ Βρυώνη μέχρι που γίνεται αντιληπτό.

Σε διάφορα ηρωικά έργα που οι πρωταγωνιστές καπετάνιοι έχουν μεταφυσικές ιδιότητες εμφανίζονται μασκοφορεμένοι. Οι μασκοφόροι αυτοί κρύβουν την ταυτότητά τους για επιβολή δέους, μυστηρίου.³ Αυτοί, συνήθως, φορούν μικρή σκουρόχρωμη μάσκα που καλύπτει την περιοχή γύρω από τα μάτια. Τρανταχτά παραδείγματα: ο αόρατος καπετάνιος που έχει την ιδιότητα να εξαφανίζεται και να εμφανίζεται πάλι, τιμωρώντας τους κατακτητές Οθωμανούς και ο καπετάν Απέθαντος, ίσως η πιο ψηλή φιγούρα του μπερντέ που ξεπερνάει το 1 μέτρο. Και αυτός φοράει μάσκα που προσδίδει ακόμα περισσότερο μυστηριακό χαρακτήρα. Επίσης, υπάρχει και η εκδοχή του αόρατου καπετάνιου με την κάπα που του δίνει την μεταφυσική ιδιότητα να γίνεται αό-

³ Αναλυτική μελέτη στο θέμα των μασκοφορεμένων του μπερντέ, βλ. Γιάννης Χατζής, «Μασκοφόροι, κουκουλοφόροι και μεταμφιεσμένοι στο Θέατρο Σκιών», *Ο Καραγκιόζης μας – Μηνιαία ηλεκτρονική έκδοση του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών*, Περίοδος Γ', 107, Δεκέμβριος 2016, σ. 10.



Εικόνα 6: Βασίλαρος, Ο καπετάν Αμπελογιάννης σε δέρμα. Γιαγιάννος Απ. - Γιαγιάννος Αρ. - Διγκλής Ι. (επιμ.): Ο κόσμος του Καραγκιόζη. Α' τόμος: Φιγούρες, Ερμής, Αθήνα 1976-77.

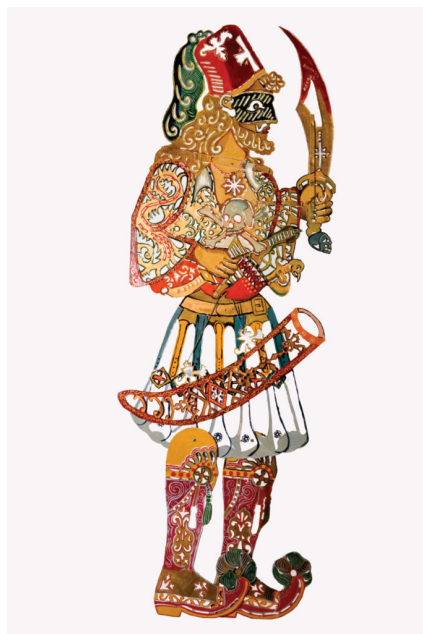
Πολλά έργα που συνέθεσε ο Σπύρος Κούζαρος κινούνταν στο χώρο της φαντασίας με πρωταγωνιστές καπετάνιους με υπερβατική διάσταση, η στολή τους συμπεριλάμβανε σε μεγάλο βαθμό αποτρόπαια σύμβολα, όπως νεκροκεφαλές, κόκκαλα, φίδια, δράκους, τονίζοντας την ιδιαιτερότητα του ήρωα.⁴

Τα κατασκευαστικά πρότυπα - Τα ερεθίσματα των καλλιτεχνών

Ο κάθε κατασκευαστής φιγούρας λειτουργεί με βάση κάποια πρότυπα, δηλαδή το τι έχει δει και έχει συγκρατήσει στο μυαλό του από άλλους καλλιτέχνες, μιας και ως παραδοσιακή τέχνη μαζί με τα υπόλοιπα στοιχεία που παραλαμβάνει ο «μαθητής»-«βοηθός» από τον «δάσκα-

ρατος. Άλλος ένας μασκοφόρος είναι ο καπετάν Αμπελογιάννης ή Μαύρος Γκιαούρης. Αυτός δεν γίνεται αόρατος, αλλά έχει την μεταφυσική ικανότητα να μην πνίγεται όταν τον κρεμάνε οι Οθωμανοί με το σχοινί της αγχόνης.

Βλέπουμε λοιπόν πώς ένα απλό αξεσουάρ μπορεί να παίξει σημαντικό ρόλο σε ολόκληρη την παράσταση. Αν ο καραγκιοζοπαίχτης δεν είχε ξεχωριστή φιγούρα μασκοφόρου καπετάνιου, μπορούσε να προσθέσει με ένα κομμάτι χαρτόνι, το ανάλογο αξεσουάρ της μάσκας στο πρόσωπο της προϋπάρχουσας φιγούρας.



Εικόνα 7: Σπύρος Κούζαρος, Ο καπετάν Απέθαντος. Συλλογή ΜΕΛΤ.

⁴ Μαρτυρία Αναστάσιου Κούζη.

λο»-«μάστορα», είναι και το ύφος των φιγούρων του.⁵ Γι' αυτό πολλές φορές οι φιγούρες των ηρώων φιλοτεχνούνται πάνω σε σταθερά μοτίβα. Πέρα από την «καθιερωμένη» κίνηση της φιγούρας ενός κλέφτη με το ανασηκωμένο μπροστινό χέρι με το γιαταγάνι και το πίσω χέρι να κρατάει το σελάχι ή κάποια πιστόλα διατηρούνται και κάποια σταθερά ενδυματολογικά στοιχεία.

Πολλές φιγούρες φιλοτεχνούνται εσκεμμένα στο να μοιάζουν με παλιότερες για να γίνουν αποδεκτές από το κοινό. Οι караγκιοζοπαίχτες αλλά και οι φανατικοί θεατές μπορούν να ξεχωρίσουν τις φιγούρες του μπερντέ μέσω των ενδυματολογικών χαρακτηριστικών τους. Δηλαδή, ο Αθανάσιος Διάκος δεν θα φοράει φέσι, ο καπετάν Γκρης γίνεται γνωστός από τα μούσια και την μαντήλα στο κεφάλι κλπ. Η κάθε φιγούρα έπρεπε (τουλάχιστον τα παλαιότερα χρόνια με ένα αυστηρό και μνημένο κοινό) εμφανισιακά και ενδυματολογικά να υπακούει στην αντίληψη της κοινής γνώμης.



Εικόνα 8: «κορμός» καπετάνιου αριστερά του Κώστα Μάνου και δεξιά του μαθητή του Μάνθου Αθηναίου.

Έτσι, λοιπόν, συμπεραίνουμε ότι υπάρχει μια επικοινωνία μεταξύ κοινού και караγκιοζοπαίχτη. Ο τελευταίος κατέχει τον δυσκολότερο ρόλο ως προς την ικανότητά του να αφουγκράζεται το ακροατήριό του. Αυτή η διαδικασία καταλήγει στην ομαδική δημιουργία, όχι μόνο στην θεατρική απόδοση, αλλά και στα αισθητικά ζητήματα του μπερντέ. Το κοινό έχει ενεργητικό ρόλο στην πραγμάτωση του θεάματος και εκφραστής του είναι ο караγκιοζοπαίχτης. Αυ-

⁵ Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985, σ.17.

τή είναι και η βασική αρχή της «λαϊκής δημιουργίας»,⁶ η οποία για να γίνει αντικείμενο ορθότερης έκφρασης, θα χαρακτηριζόταν ως «συνδημιουργία».⁷ Το γεγονός αυτό θέλει και τους καραγκιοζοπαίχτες να μοιράζονται μεταξύ τους τα μυστικά και τις επινοήσεις τους ώστε να αρέσκεται το κοινό τους από το θέαμα. Το ατομικό της δουλειάς τους γίνεται συλλογικό και οδηγεί στην κοινοκτημοσύνη της παράδοσης.⁸

Ο λαϊκός ζωγράφος Σωτήριος Χρηστίδης⁹

Από το 1860 και μετά, οπότε η τυπογραφία στην Ελλάδα έγινε πιο συγκροτημένη, έκανε την εμφάνισή του δειλά το λαϊκό μυθιστόρημα. Η έντυπη μορφή του περιελάμβανε εκτός από το γραπτό κείμενο και κάποιες εικόνες παρμένες από ξένες εκδόσεις, παλιές γκραβούρες και καρτ ποστάλ. Αυτά ίσχυαν μέχρι το 1909, οπότε οι εκδότες των φυλλαδίων εμπιστεύτηκαν στον εικονογράφο Σωτήρη Χρηστίδη τη «διακόσμηση» των εντύπων τους.¹⁰ Έτσι, λοιπόν, ξεκίνησε μια ευρεία διάδοση λαϊκών βιβλίων με θέματα από την ελληνική και ξένη ιστορία και μυθιστορία, τα οποία έτυχαν της ζωγραφικής επιμέλειας του Χρηστίδη. Αυτός αφού μελετούσε προσεχτικά το προς έκδοση κείμενο, διείσδυε στο κλίμα του έργου. Είχε δε την ικανότητα να αποτυπώνει στους πίνακές του με τον τελειότερο τρόπο τις σημαντικές σκηνές της πλοκής. Ενίοτε οι μορφές που αποτύπωνε είχαν ως πρότυπο δημοσιευμένο υλικό, το οποίο όμως τροποποιούσε αριστοτεχνικά. Το ίδιο έκανε και με πίνακες του Γερμανού φιλέλληνα ζωγράφου Peter von Hess (1792-1871) και άλλων εκπροσώπων της έντεχνης ζωγραφικής. Έτσι, ο Χρηστίδης έγινε πολύ σύντομα αγαπητός στο κοινό, καθώς οι γραμμές του ξεχώριζαν για τη σιγουριά τους και τα πάντα, από τα πρόσωπα μέχρι τα ενδύματα ήταν καλοσχεδιασμένα. Οι εικόνες του ήταν εκφραστικότερες και «ελληνικότερες» γι' αυτό και ανακηρύχθηκε ως ο γνησιότερος εκφραστής της ελληνικής ζωγραφικής αντίληψης της εποχής.

⁶ Στάθης Δαμιανάκος, «Τούρκικος και Ελληνικός Καραγκιόζης: Μια παράλληλη ανάγνωση», Δαμιανάκος Στάθης (επιμ.), *Θέατρο σκιών: παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα 2011, σ. 91.

⁷ Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989, σ. 178.

⁸ Βλ. «Η κοινοκτημοσύνη της παράδοσης» (Γιάννης Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, Αθήνα 2008).

⁹ Ο Σωτήρης Χρηστίδης (1858-1940) ήταν ζωγράφος, λιθογράφος και εικονογράφος λαϊκών μυθιστορημάτων.

¹⁰ Απόστολος Δούρβαρης, *Σωτήριος Χρηστίδης (1858- 1940)*, Αθήνα 1993, σ. 33.

Αυτό το αφελές και υπερβολικό πολλές φορές καλλιτεχνικό ύφος του μάλλον τράβηξε το βλέμμα των караγκιοζοπαιχτών και άρχισε να αναπτύσσεται ανάμεσα στα έργα τους μια γόνιμη σχέση αλληλεπίδρασης. Οι καλλιτέχνες του Καραγκιόζη είχαν κατά κύριο λόγο ως πρότυπα τις εικόνες του Χρηστίδη που είτε κυκλοφορούσαν αυτόνομα, είτε υπήρχαν στα λαϊκά φυλλάδια που δεν έλειπαν από τη συλλογή τους.¹¹ Τα ελκυστικά αυτά εξώφυλλα υπήρξαν πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους του θεάτρου σκιών, καθώς τους εφοδίασαν με ενδυματολογικές ιδέες και τους άνοιξαν δρόμους στη διακόσμηση των φιγούρων τους. Αν αναλογιστούμε ότι το κοινό στο οποίο απευθύνονταν και οι δύο ταυτιζόταν, φαντάζει μοιραία αυτή η διαδικασία αμοιβαίου επηρεασμού. Επίσης, ταυτιζόταν και το θεματικό υλικό που διαπραγματεύονταν Χρηστίδης και Καραγκιόζης, το οποίο αφορούσε στην ιστορία της Ελλάδας και τη λαϊκή λογοτεχνία της εποχής. Οπότε ένας караγκιοζοπαίχτης που αγόραζε το λαϊκό φυλλάδιο με την μυθιστορία του *καπετάν Αμπελογιάννη* ή του *Αστραπόγιαννου* την οποία θα διασκεύαζε για τον μπερντέ σίγουρα οι εικόνες που συμπεριλαμβάνονταν στο κείμενο στέκονταν σημαντικές για την κατασκευή των ανάλογων φιγούρων.



Εικόνα 9: Δεξιά εξώφυλλο του Χρηστίδη και αριστερά φιγούρα του Βασίλαρου που περιλαμβάνονται διακοσμητικά μοτίβα του Χρηστίδη.

¹¹ Ο λαϊκός ζωγράφος και παλιός караγκιοζοπαίχτης Φώτης Ράμμος αναφέρει πως είχε ένα μπαούλο με βιβλία ζωγραφισμένα από τον Χρηστίδη. Από αυτά ξεσήκωνε τις ρεκλάμες του. Βλ. Απόστολος Δούρβαρης, *Σωτήριος Χρηστίδης (1858- 1940)*, Αθήνα 1993, σ. 38.

Τα κλασσικά εικονογραφημένα (τα τεύχη σχετικά με το 1821)

Το ανήσυχο πνεύμα των караγκιοζοπαιχτών και οι συνεχείς πειραματισμοί τους με νέες προκλήσεις τους έκανε να κυνηγούν και οτιδήποτε μοντέρνο που θα μπορούσε εύκολα να προσαρμοστεί στον μπερντέ. Έτσι, προμηθεύονταν αρκετά συχνά κόμικς με περιπέτειες ζούγκλας, μυστηρίου, επιστημονικής φαντασίας από τα οποία εμπνέονταν θεματικά για τις παραστάσεις τους. Με αυτό τον τρόπο προκαλούσαν το κοινό να δει κάτι καινούριο, αλλά και ταυτόχρονα γνώριμο (για όσους είχαν διαβάσει το κόμικ) και φυσικά αναδύονταν σχέδια για πρωτότυπες φιγούρες. Όπως με τα λαϊκά μυθιστορήματα, έτσι με παρόμοιο τρόπο λειτουργούσαν για τους караγκιοζοπαιχτές τα κλασσικά εικονογραφημένα. Αγοράζοντας, λοιπόν ένα τευχίδιο για να εμπνευστούν κάποιο ηρωικό έργο, εμπνέονταν μορφές και ενδυμασίες που θα τους ήταν χρήσιμες.

Χαρτοκοπτικές

Τελευταίο αλλά όχι λιγότερο σημαντικό ερέθισμα για τη δημιουργία φιγούρων είναι η κυκλοφορία χαρτοκοπτικών ήδη από την δεκαετία του 1920.¹² Η μεγάλη απήχηση του Караγκιόζη είχε ως συνέπεια την έκδοση φυλλαδίων με φιγούρες από πολλούς οίκους («Άγκυρα», «Ρέκος» κ.ά.) καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Οι χαρτοκοπτικές πωλούνταν σε μεμονωμένα φύλλα ή μαζί με βιβλιαράκι κάποιας παράστασης του Караγκιόζη στα ψλικάτζιδικά της γειτονιάς. Την επιμέλεια των σχεδίων αναλάμβαναν ζωγράφοι ή αγιογράφοι που δημιουργούσαν από τις γνωστές κλασικές φιγούρες ως δευτερεύοντες ήρωες σπάνιων έργων. Φαίνεται ότι οι συγκεκριμένοι ζωγράφοι σεβάστηκαν την караγκιοζίστικη παράδοση και προσπαθώντας να μην παρεκκλίνουν από αυτήν δημιούργησαν αρκετά πειστικά σχέδια.

Το μόνο που διαφοροποιούσε τις φιγούρες των χαρτοκοπτικών από αυτές των караγκιοζοπαιχτών είναι ότι στην πρώτη περίπτωση τα σχέδια κατέληγαν συχνά γελοιογραφικά. Παρ' όλα αυτά έγιναν αδιακρίτως αγαπητά από μικρούς και μεγάλους λάτρεις του είδους και συλλέκτες. Φυσικά δεν έλειπαν και από τη συλλογή και των ίδιων των καλλιτεχνών του θεάτρου σκιών, αφού οι περισσότερες πραγματεύονταν ήρωες και φιγούρες από τις πατριωτικές παραστάσεις

¹² Αλεξάνδρα Χαριτάτου (επιμ.), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2004, σ. 159.



Εικόνα 10: Πάνω μορφές κλεφτών από χαρτοκοπτική της Άγκυρας. Κάτω σχέδια για φιγούρες του Αβραάμ Αντωνάκου εμπνευσμένα από την χαρτοκοπτική.

που ήταν αγαπητές. Συναντάμε πλούσια σχέδια του καπετάν Καραφωτιά, του Ανδρούτσου, του Μπότσαρη, του Λεπενιώτη κ.ά. Ως αντικείμενο ερασιτεχνικής απασχόλησης μπορεί να μην χρησιμοποιήθηκαν αυτούσιες από τους караγκιοζοπαίχτες, αλλά με το χρωστήρα τους τα προσάρμοσαν στις παραδοσιακές φόρμες του μπερντέ. Ο συνεχής πόθος τους να δημιουργούν κάτι καινούριο και ξεχωριστό από τους συναδέλφους τους τους οδηγούσε στο να συμβουλευόνται τα ενδυματολογικά μοτίβα των χαρτοκοπτικών. Σαφώς κι έφερναν στα μέτρα τους τη γελοιογραφική μορφή των ιδιαίτερων αυτών άκοπων φιγούρων, αλλά τα «κοστούμια» τους τα διατηρούσαν απαράλλαχτα ακόμα και χρωματικά. Ξεχωριστό παράδειγμα επεξεργασίας και επιτυχημένης προσαρμογής χαρτοκοπτικών στα караγκιοζικά δεδομένα αποτελούν φιγούρες του Αβραάμ Αντωνάκου.

Ενδυμασία ως μέσο πληροφόρησης

Βλέποντας κάποιος θεατής μια φιγούρα, το πρώτο πράγμα στο οποίο θα επικεντρωθεί η προσοχή του είναι σ' εκείνο το χαρακτηριστικό της, το οποίο είναι το πιο ευκρινές ή το πιο εντυπωσιακό. Αυτό μπορεί να αποδοθεί τέλεια και να γίνει διακριτό και μόνο βλέποντας το περίγραμμα της φιγούρας, για παράδειγμα ένας μεγάλος σκούφος ή μια πολύπτυχη φουστάνελα. Έπειτα στο εσωτερικό της φιγούρας υπάρχουν καλοσχεδιασμένα στοιχεία που με την κατάλληλη αντίθεση χρωμάτων κερδίζουν την προσοχή, π.χ. ένα μεγάλο σπαθί ή μια περίεργη στολή. Το θεατρικό κοστούμι γενικότερα επιτρέπει στο θεατή την «πρώτη ταύτιση με το ρόλο που παριστάνει».¹³

Έτσι και για τους φουστανελοφόρους η κάθε ενδυμασία είναι ένα οπτικό

¹³ Βάλτερ Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, Αθήνα 2010, σ. 120.

σημείο που φανερώνει κάτι για τον χαρακτήρα και την προσωπικότητά της, λειτουργεί δηλαδή ως σημαινόμενο και το οποίο μπορεί να υποδηλώνει:

- Τον ιδιαίτερο τόπο διαμονής ή τόπο καταγωγής του¹⁴ (για παράδειγμα αν είναι καμπίσιος ή βουνίσσιος).
- Την οικονομική του κατάσταση (κάποιος πλούσιος καπετάνιος φοράει φέρμελη με κεντίδια, πολλές πιστόλες κ.λ.π. σε αντίθεση με κάποιο φτωχό κλεφτόπουλο).
- Το αξίωμά του στον πόλεμο (αν είναι ένας στρατηγός σαν τον Μακρυγιάννη ή αν είναι απλώς στρατιώτης).
- Αν έχει μεταφυσικές ιδιότητες ή όχι (το προαναφέραμε).
- Το μέρος που βρίσκεται τη στιγμή που διαδραματίζεται η πράξη – κατά τον Πούχνερ «μια ορισμένη πρόσκαιρη κατάσταση» (για παράδειγμα, ο Αθανάσιος Διάκος στο μέρος των βασανιστηρίων του φέρει σκισμένα ενδύματα).

Ψυχικός κόσμος

Η ενδυμασία μιας φιγούρας κλεφταρματολού παραθέτει στοιχεία για τον εσωτερικό κόσμο του ήρωα. Αυτό συμβαίνει επειδή η μορφή της δεν μπορεί να απομονωθεί από το περιεχόμενο και συνεπώς υπάρχει αλληλεπίδραση, αφού και τα ενδύματα αυτά που ζωγραφίζουν οι καλλιτέχνες του είδους δεν παρουσιάζονται απλά σε άψυχα σκίτσα, αλλά δρουν γύρω από θεατρικούς χαρακτήρες.¹⁵

Στο έργο *Αθανάσιος Διάκος*, ο γνωστός ήρωας που διατελεί διάκος στο μοναστήρι του αγίου Ιωάννη διαπράττει έγκλημα σκοτώνοντας τους βάρβαρους Οθωμανούς που προσέβαλλαν τη θρησκεία του και αποφασίζει να γίνει κλέφτης. Η απόφαση αυτή φέρνει τα πάνω κάτω, καθώς αλλάζει όλη η ζωή του. Η αλλαγή αυτή εκτός από το ξέσπασμα του χαρακτήρα του –από φιλήσυχος κληρικός, γίνεται ένας σκληρός πολεμιστής– δηλώνεται και με τη διαφοροποίηση του ενδυματολογικού κώδικα. Ενώ πρώτα φόραγε τα μαύρα καλογερίστικα ράσα (στοιχείο δηλωτικό μοναχισμού και γαλήνης), όταν αντιμετω-

¹⁴ «Μια φορά ο Ευγένιος Σπαθάρης είχε δει έναν Κολοκοτρώνη και έναν Νικηταρά που είχα φτιάξει και μου είχε πει βλέπω “ξέρεις και τι ρούχα φοράει ο καθένας. Τους έχεις βάλει μακριές φουστανέλες, ήταν η φουστανέλα της Πελοποννήσου. Οι κοντές φουστανέλες είναι ρουμελιώτικες”. Τα ήξερε αυτά ο Ευγένιος. Τα έψαχνε γιατί είχε κάνει θέατρο, είχε κάνει ενδυματολογία» (Μαρτυρία Γιάννη Νταγιάκου).

¹⁵ Αριστείδης Γιαγιάννος, «Τα εικαστικά του Καραγκιόζη», *Ζυγός* 20, Μάιος- Ιούνιος 1976, σ. 74.



Εικόνα 11: Τάκης Παλαιοθόδωρος, Ο Αθανάσιος Διάκος με ράσα και αρματολός. Συλλογή ΕΛΙΑ.

πίζει τον εχθρό ενδύεται την ένδοξη στολή του Έλληνα πολεμιστή (στοιχείο αγώνα και ελευθερίας). Ο Αθανάσιος Διάκος σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ήρωες είναι ο μόνος ασκεπής, αυτός που έχει πετάξει τελείως το φέσι, δηλώνοντας έτσι την απόλυτη ελευθερία του. Μαζί με τον Διάκο, ο Καραγκιόζης τον ακολουθεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Βγάζει τα ράσα του (ως κανητλανάφτης του μοναστηριού) και φοράει τη φουστανέλα. Στα περισσότερα ηρωικά έργα που ο Καραγκιόζης ανεβαίνει στα λημέρια των κλεφτών βγάζει τις βράκες και τα γιλέκα του και φοράει τη φουστα-

νέλα και τα τσαρούχια. Ο Καραγκιόζης πολεμάει στο πλευρό των κλεφτών παρ' όλη την πείνα του και ίσως τη δειλία του δείχνοντας ταυτόχρονα έναν πατριωτικό εαυτό που ξεπερνάει τους φόβους του. Ακόμη, η θρυλική Φώτω η Χειμαριώτισσα, η γενναία αυτή γυναίκα δεν θέλει πια να ζήσει στο χωριό, αλλά φοράει τη φουστανέλα γίνεται καπετάνισσα και πολεμάει τον στρατό του Αλή Πασά.

Παραλλαγές τις ίδιες φιγούρας σε διαφορετικές περιστάσεις

Υπήρχαν καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών που πέρα από τη βασική κατασκευαστική ικανότητα, διέθεταν και το μεράκι ώστε να φροντίσουν την παράστασή τους ως την παραμικρή λεπτομέρεια. Αυτό τους έκανε ξεχωριστούς και τους προσέδιδε μεγαλύτερο αισθητικό και εικαστικό κύρος μεταξύ των συναδέλφων τους. Έτσι, επινοούσαν πρωτότυπες λύσεις για την καλύτερη απόδοση της εκάστοτε φιγούρας, σύμφωνα με τις ιδιαίτερες συνθήκες της παράστασης.

Καλλιτέχνες, όπως ο Βασίλαρος και ο Σπύρος Καράμπαλης διέθεταν διαφορετική φιγούρα για τον ήρωα Κατσαντώνη μετά την προσβολή του από τον ιό της ανεμοβλογιάς, στην οποία ο ήρωας παρουσιαζόταν χλωμός κι εξαντλημένος, με εξανθήματα στο πρόσωπο και άοπλος. Με παρόμοια λογική ο Κα-



Εικόνα 12: Θανάσης Σπυρόπουλος, Ο Οδυσσέας Ανδρούτσος θριαμβευτής και φυλακισμένος. Γιαγιάννος Απ. - Γιαγιάννος Αρ. - Διγκλής Ι. (επιμ.): *Ο κόσμος του Καραγκιόζη. Α' τόμος: Φιγούρες*, Ερμής, Αθήνα 1976-77.

τσαντώνης ή ο Διάκος υπήρχαν και σε ξεχωριστή εκδοχή «δέσμιοι» με τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα με αλυσίδες, κουρελιασμένα ρούχα και ξαρμάττωτοι. Ο Θανάσης Σπυρόπουλος παρουσίασε από τις αρχές της δεκαετίας του '50 τον οπλαρχηγό Οδυσσέα Ανδρούτσο ρακένδυτο και ταλαιπωρημένο από το ξύλο και τα βασανιστήρια στα οποία υποβάλλεται στο ομότιτλο έργο.

Κάτι παρόμοιο ισχύει και στις περιπτώσεις των έφιππων φιγούρων. Στις ηρωικές παραστάσεις είθισται να παρουσιάζεται κάποιος οπλαρχηγός (Κολοκοτρώνης, Κατσαντώ-

νης) πάνω σε άλογο. Συνεπώς, ο καλλιτέχνης που ήθελε να έχει ένα φροντισμένο τακίμι σκάλιζε πάνω στο άλογο το κάτω μέρος της φιγούρας του συγκεκριμένου καπετάνιου με τη φουστάνελα και τα πόδια αποτυπωμένα σαν να ιππεύει. Ως κορμό αυτής της κατασκευής χρησιμοποιούσε αυτόν της κανονικής φιγούρας, αν δεν τον είχε αντιγράψει δεύτερη φορά. Για τη ρεαλιστική απόδοση των ιππέων υπήρχε η επιπλέον δυσκολία των πτυχώσεων που δημιουργούνται στο ρούχο στην καθιστή στάση πάνω στη σέλα του αλόγου, το οποίο διέφερε σημαντικά από την όρθια στάση της φιγούρας. Η σωστή αποτύπωση της ίδιας στολής αποτελεί πρόκληση για τους λαϊκούς αυτούς καλλιτέχνες.

Σε πλούσιες συλλογές караγκιοζοпαιχτών όπως του Βασίλαρου και του Μάνθου Αθηναίου υπάρχουν μικρογραφίες φιγούρων για να αποδοθούν σκηνές ονείρων ή αναδρομικών αφηγήσεων. Οι φιγούρες αυτές ακολουθούν το βασικό περίγραμμα της αρχικής είναι όμως πιο λιτές αφού είναι αδύνατη η απόδοση της λεπτομέρειας των ρούχων σε επιφάνεια που αγγίζει το ένα τρίτο της κανονικής. Το υλικό κατασκευής τους μπορεί να είναι το ίδιο ή να γίνεται απλούστερη παραλλαγή του σε σκαλιστό χαρτόνι. Τέτοια μικρού μεγέθους τακίμια είναι εύχρηστα σε έργα όπως *Το όνειρο του Ανδρούτσου* και *Η κατάρα της μάνας*.



Εικόνα 13: Βασίλαρος, Το όνειρο του Ανδρούτσου. Γιαγιάννος Απ. - Γιαγιάννος Αρ. - Διγκλής Ι. (επιμ.): Ο κόσμος του Καραγκιόζη. Α' τόμος: Φιγούρες, Ερμής, Αθήνα 1976-77.

Ενδυματολογία της φιγούρας στην πράξη

Α. Υλικά κατασκευής: Χαρτόνι-δέρμα-πλαστικό

Μια φιγούρα κλεφταρματολού από χαρτόνι κατασκευασμένη με την ασπρόμαυρη τεχνική, ακόμα και η λευκή φουστανέλα φαίνεται μαύρη μαζί με το σύνολο της φιγούρας. Τα σκαλίδια –οι διακεκομμένες φωτεινές πτυχές– διαγράφουν τα χαρακτηριστικά της φιγούρας και οριοθετούν τα ενδύματα τα οποία ερμηνεύει ο θεατής χρωματικά με τη φαντασία του κατά βούληση.



Εικόνα 14: Βάγγος Κορφιάτης, Ήρωες φουστανελοφόροι σκαλιστοί σε χαρτόνι. Φωτογραφικό αρχείο Ν. Τζιβελέκη.

Σε μια εξελιγμένη μορφή των σκαλιστών φιγούρων, αυτές που είναι με την τεχνική βιτρό –μεγάλα ανοίγματα/σκαλίδια επενδυμένα με χρωματιστό χαρτί– πολλές φορές η μεγάλη διακοσμητική διάθεση των καλλιτεχνών φτάνει σε σημείο να αναιρεί τελείως το χαρτόνι. Τα σκαλίσματα στα ενδύματα της φιγούρας είναι τόσο μεγάλα που το αρχικό μαύρο παραχωρεί τη θέση του στα χρώματα. Τα μεγάλα σκαλίδια της φουστανέλας μένουν λευκά και στα υπόλοιπα κενά του σκα-

λισμένου χαρτονιού στη φιγούρα μπαίνουν διάφορα χρώματα που κάνουν διακριτά τα ενδύματά του.



Εικόνα 15: Ιωάννης Μονδάνος, Νικηταράς σε σκαλιστό χαρτόνι με τη τεχνική βιτρό.

Το δέρμα με τη φυσική του ημιδιαφάνεια δίνει στα λευκά ενδύματα των φουστανελοφόρων μια ιδιαίτερη απόχρωση ώχρας, βοηθώντας την «λευκή επιφάνεια» της φουστανέλας ή του πουκαμίσου να μην χάνεται σε απόσταση από τον θεατή αλλά να έχει μια υπόσταση.

Η διαφάνεια όμως του πλαστικού επιτρέπει στον ζωγράφο της τέχνης να εκμεταλλευτεί την επιφάνειά του όπως θέλει χρωματικά. Αποδίδει ιδιαίτερες λεπτομέρειες πολλές φορές και σε αναλυτική διαβάθμιση χρωματικών τόνων.

Οι πιο παλιοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν λίγα βασικά χρώματα στις φιγούρες τους που είχαν στη διάθεσή τους όπως κόκκινο, κίτρινο, μπλε ή πράσινο. Συνήθως οι φουστανέλες και τα πουκάμισα έμεναν άβαφα, άλλωστε έτσι συνηθίζεται στις επιφάνειες που υπονοείται ότι είναι λευκού χρώματος και κάποιες φορές έβαζαν μπλε σκιές. Οι μπλε σκιές που το συνοδεύουν σε πουκάμισα, φουστανέλες, ναυτικές στολές έχουν παγιωθεί τόσο, ώστε βλέποντάς τες ο θεατής συνειρμικά είναι σα να αναγνωρίζει το ίδιο το λευκό ένδυμα. Με το πέρασμα των χρόνων και στη κρίση του κάθε καλλιτέχνη οι σκιές αυτές είχαν διάφορες αποχρώσεις όπως καφέ, γκρι μέχρι μοβ και φούξια. Πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν και χρησιμοποιούν εμπορικά χρώματα, μακριά από την αληθοφάνεια. Αυτό, γιατί πολλές φορές, τα απαλά χρώματα δεν γίνονται ορατά στους θεατές και δεύτερον γιατί η πλούσια βαμμένη φιγούρα αποσπά την προσοχή και γίνεται περισσότερο αρεστή στα μάτια του θεατή και πιο συγκεκριμένα στα παιδιά που παρακολουθούν. Βέβαια, η ζωγραφική του Καραγκιόζη δεν παύει να είναι μια λαϊκή τέχνη στην οποία επιτρέπονται τέτοιου είδους «παραβάσεις» που έχουν καταστεί ακόμα και «σχολές» ζωγραφικής.



Εικόνα 16:
Νικόλας Τζιβελέκης,
Ο Δυοβουνιώτης σε δέρμα.



Εικόνα 17: Φώτης Πλέσσας, Κλεφτόπουλο σε ζελατίνα. Συλλογή Η. Καρελλά.

Β. Ενδυματολογικές συγχύσεις

Φυσικά όλα τα παραπάνω μπορεί να μην λειτουργούν πάντα με τις λεπτομέρειες που τα προανέφερα. Κι αυτό οφείλεται σε διάφορους λόγους. Αρχικά, η έλλειψη κατάλληλων εργαλείων (φιγούρων) για το εκάστοτε έργο (πολλές φορές λόγω οικονομικής δυσπραγίας των καλλιτεχνών να αγοράσουν φιγούρες ή υλικά για να τις φτιάξουν) και αντικατάστασής τους από τα άμεσα διαθέσιμα σίγουρα θα φέρουν μη επιθυμητό αποτέλεσμα. Έπειτα η αμάθεια πολλές φορές μπορεί να επιφέρει γκάφες, ακόμα και η τυφλή και άκριτη υπακοή στο τρόπο παιξίματος των μαστόρων τους.

Πολλές φορές ακόμη και τα υλικά εμποδίζουν τη δημιουργία μιας φιγούρας. Αν είναι δύσχρηστα, ίσως ρετάλια μεγαλύτερων κομματιών, ή ακόμα και η ποιότητα των υλικών. Μια δερμάτινη επιφάνεια επί παραδείγματι μπορεί να μην είναι επίπεδη ή να

είναι τραχιά ή το χαρτόνι να μην σκαλίζεται με τόση ευκολία ή να μην έχει την απαραίτητη αντοχή για να διατηρηθεί μια φιγούρα με πολλά σκαλίσια.

Ακόμα και ο διαθέσιμος χρόνος που μπορεί να έχει για την δημιουργία της φιγούρας το επείγον της κατασκευής έχει αντίκτυπο στην τελική εικόνα της φιγούρας. Στα караγκιοζοθέατρα με καθημερινές παραστάσεις («μαντράκια»), οι απαιτήσεις ήταν περισσότερες και οι καλλιτέχνες καλούνταν να φτιάχνουν νέες φιγούρες και σκιηνικά για να εμπλουτίζουν τις παραστάσεις τους. Τα έργα που αποφάσιζε να ανεβάσει ο караγκιοζοπαίχτης μία ή λίγες μέρες πριν την πρεμιέρα τους έπρεπε να έχουν τα απαιτούμενα «εργαλεία». Συχνά, ο διαθέσιμος χρόνος κατασκευής ήταν περιορισμένος, με αποτέλεσμα να ολοκληρώνονται φιγούρες ως και το απόγευμα, λίγο πριν παρουσιαστούν στο κοινό. Σε αυτή την πιεστική συνθήκη ο καλλιτέχνης απέδιδε πιο βιαστικά τα αδρά χαρακτηριστικά των φιγούρων του. Ανάλογη ποιοτική επιβάρυνση ίσχυε και για τα ενδύματα, στα οποία δεν προλάβαινε να δώσει την απαιτούμενη για την αληθοφάνεια προσοχή.

Ένα άλλο ζήτημα που εντοπίζεται σε παλαιότερες περιόδους, οπότε δεν υπήρχε το διαδίκτυο και η δωρεάν και εύκολη πρόσβαση στη γνώση, ήταν η δυσκολία πιστής απεικόνισης στις φιγούρες. Ένας λαϊκός καλλιτέχνης με μικρό εισόδημα δεν είχε την δυνατότητα να αγοράζει εικονογραφημένα βιβλία,

που θα τον βοηθούσαν στην απόκτηση ερεθισμάτων ή ενδυματολογικών προτύπων για τις φιγούρες που είχε να κατασκευάσει. Έτσι, λοιπόν αρκούσαν στις λίγες γνώσεις που είχε από την εμπειρία της καθημερινότητας, σε κάποια αναφορά σε συζήτηση, στα ελάχιστα λευκώματα που πιθανόν να είχε δει. Όλα αυτά σε συνάρτηση με το ταλέντο του και την ικανότητά του να συνδυάσει τα ερεθίσματά του απέδιδαν το τελικό αποτέλεσμα, το οποίο τις περισσότερες φορές απείχε από την πραγματικότητα.

Γ. Ρεκλάμες

Οι περίφημες «ρεκλάμες», δηλαδή οι μεγάλες αφίσες από πανί ή χαρτί του μέτρου ή επιτοίχιες (σε μάντρα караγκιοζοθεάτρου) που φτιάχνονταν από τους караγκιοζοπαίχτες σε καθημερινή βάση για να διαφημίζουν τα έργα στα θέατρά τους, είναι πραγματικά θησαυρός λαϊκής ζωγραφικής. Σε αυτές εντοπίζονται ασύμμετρες αναλογίες στις τεράστιες μορφές των ηρώων, ζωντανά χρώματα και χοντρά περιγράμματα.



Εικόνα 18: Σπύρος και Τάσος Κούζαρος, Η εκδίκηση του Νικοτσάρα, πλαστικά χρώματα σε χαρτί του μέτρου.

Αποστολή της να προσελκύσει πληθώρα κόσμου στη βραδινή παράσταση. Ο πλούτος της σε στιλιστικό επίπεδο ήταν απίθανος, αφού μπορούσε να αποδοθεί πάνω σε αυτή κάθε ενδυματολογική λεπτομέρεια των χαρακτήρων. Στο τεντωμένο χαρτί/πανί της ρεκλάμας που βρισκόταν στο πλάι της εισόδου του θεάτρου δε χανόταν ούτε μια πινελιά, πράγμα δυστυχώς αναπόφευκτο στις φιγούρες του μπερντέ.

Τουναντίον, στη ρεκλάμα η μεγαλύτερη άνεση χώρου που είχε στην ευχέρειά του να διακοσμήσει ο καλλιτέχνης, όπως η άδεια επιφάνεια σε ένα τουρμπάνι, γιλέκο, σιλάχι ή γκέτα του έδινε τη δυνατότητα να τη γεμίσει με κάθε λεπτομέρεια. Μπορεί βέβαια να ίσχυε και το αντίθετο καθώς το επείγον της κατασκευής απαιτούσε απλές γραμμές χωρίς να δίνει βάση ο καλλιτέχνης στις λεπτομέρειες κ.λ.π. Ο ρεαλισμός που αποτελεί ζητούμενο



Εικόνα 19: Ευγένιος Σπαθάρης, Ο καπετάν Τσακουμάκης, πλαστικά χρώματα σε χαρτί του μέτρου. Συλλογή ΕΛΙΑ.

των ρεκλαμών επιτάσσει την κατάργηση των αρθρωτών μελών στις φιγούρες και την αποτύπωσή τους ακόμα σε στάση ανφάς σπανιότερα.

Δ. Ο караγκιοζοπαίχτης ενδυματολόγος εντός κι εκτός μπερντέ - Αποθέωση

Όπως αναφέρθηκε αρκετές φορές ο караγκιοζοπαίχτης «ντύνει» τις φιγούρες του με τον δικό του γουστοζικό τρόπο και η δουλειά που κάνει δεν είναι τόσο απλή, όσο φαίνεται. Η κατασκευή ενός πραγματικού ενδύματος προϋποθέτει μια διαδικασία με διάφορα διαδοχικά στάδια. Αρχικά, το ρούχο σχεδιάζεται από τον ειδήμονα επαγγελματία, στη συνέχεια μεταφέρεται σε πατρόν, τα υφάσματα κόβονται και τελικά ράβονται. Όλες αυτές οι εξειδικευμένες εργασίες σε μια βιοτεχνία ή βιομηχανία αποτελούν αντικείμενο διαφόρων ανθρώπων. Αντιθέτως, ο καλλιτέχνης του θεάτρου σκιών τα κάνει όλα μόνος του. Ξεκινάει με τη σχεδίαση των φορεμάτων μιας φιγούρας με βάση τα προσωπικά του κριτήρια και ερεθίσματα. Έπειτα μεταφέρει το σχέδιο που δημιούργησε στο επιθυμητό υλικό (δέρμα, πλαστικό, χαρτόνι), το οποίο κόβει και ζωγραφίζει. Από την αρχική σύλληψη μέχρι την οριστική τελειοποίηση αφιερώνει ατέλειωτες ώρες, ώσπου να χαρίσει πνοή ζωής στο ένδυμα του ήρωα, στον τρόπο που θα κάθεται πάνω του η φέρμελη, στο πώς θα του βάλει το φέσι στο κεφάλι, αν θα φοράει τσαρούχι με φούντα ή όχι.

Υπήρχαν βέβαια και οι ιδιαίτερες περιπτώσεις των ηρωικών παραστάσεων

που ο караγκιοζοπαίχτης άφηνε στην άκρη τα πινέλα και τις μπογιές του. Άνοιγε τα σεντούκια στα χωριά και επέλεγε τα ρούχα που θα φορέσουν το βράδυ στην «αποθέωση»¹⁶ του έργου αυτός και οι βοηθοί του. Στην ημερήσια διάταξη ήταν πάντα ένα πουκάμισο, μια φουστάνελα, τσαρούχια και μουστάκι βαμμένο με φούμο. Ο οπλισμός των παλικάριών περιελάμβανε πραγματικά κουμπούρια ή γιαταγάνια, αλλά και ξύλινα ή χαρτονένια ομοιώματά τους. Με αυτήν την απλότητα και την ευκολία των υλικών εισαγόταν κι ο θεατής στη θεατρική σύμβαση και παρακολουθούσε με κατάνυξη το ηρωικό δράμα που παρουσιαζόταν μπροστά του. Λίγοι ήταν εκείνοι που ετοίμαζαν πέρα από τις φιγούρες τους και τις στολές της αποθέωσης.

Ο ίδιος ο караγκιοζοπαίχτης ενίοτε γινόταν κυριολεκτικά ράφτης ενδυμάτων για τις ανάγκες των σύντομων ζωντανών θεατρικών σκετς στο φινάλε των ηρωικών έργων. Όπως αναφέρει ο Σωτήρης Σπαθάρης, ο ίδιος επιστράτευσε τη γυναίκα του και τον μικρό του γιο, Ευγένιο, για να ράψουν φορέματα για τις καλοκαιρινές τους παραστάσεις:

εγώ ήθελα όλα τα σύνεργα που μεταχειριζόμαστε σ' αυτή την πράξη να τα φτιάξω με τέτοια τέχνη που να κάνουν μεγάλη εντύπωση. Όλο τον χειμώνα το σπίτι μου είχε γίνει εργαστήριο κι εγώ, η γυναίκα μου και το παιδί μου κάναμε πολλές φορές ξενύχτια και φτιάχναμε φουστάνελες, τσαρούχια, σαλάχια, φέσια, σπαθιά και κουμπούρες, όμοια του 1821.¹⁷

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γιαγιάννος Αριστείδης, «Τα εικαστικά του Καραγκιόζη», *Ζυγός* 20, (Μάιος-Ιούνιος 1976), σ. 65-74.
- Δαμιανάκος Στάθης, «Τούρκικος και Ελληνικός Καραγκιόζης: Μια παράλληλη ανάγνωση», Δαμιανάκος Στάθης (επιμ.), *Θέατρο σκιών: παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα 2011, σ. 83-118.
- Δούρβαρης Απόστολος, *Σωτήριος Χρηστίδης (1858-1940)*, Αθήνα 1993.
- Κούζαρος Τάσος, «Σκιές ηρώων, μαρτύρων και αγωνιστών της ελευθερίας», εφημ. *Κυριακάτικη Δημοκρατία*, 24 Μαρτίου 2019.

¹⁶ Αποθέωση στη γλώσσα του Καραγκιόζη, ονομάζεται η απόδοση της τελευταίας ή της κορυφαίας σκηνής μια ηρωικής συνήθως παράστασης όχι από φιγούρες αλλά από ανθρώπους (καράγκιοζοπαίχτης, βοηθοί και κάνα παιδάκι από τους θεατές). «Κατέβαινε» ο μπερντές και οι θεατές έβλεπαν κανονικό θέατρο.

¹⁷ Ελένη Παπασωτηρίου, *Ευγένιος Σπαθάρης: Ο λαϊκός ζωγράφος-καράγκιοζοπαίχτης*, εφημ. *Τα Νέα*, σ. 92.

- Μακρής Κίτσος, «Οι φιγούρες του Καραγκιόζη και η παράδοση», εφημ. *Το Βήμα*, 12 Φεβρουαρίου 1978.
- Μόλλας Δημήτρης, *Ο Καραγκιόζης μας. Ελληνικό Θέατρο Σκιών, Σύγχρονη Εποχή*, Αθήνα 2002.
- Νάκης Νικόλαος, «Ένας λαϊκός καλλιτέχνης», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 182 (25 Μαΐου 1940).
- Παπασωτηρίου Ελένη, *Ευγένιος Σπαθάρης: Ο λαϊκός ζωγράφος-καραγκιοζοπαίχτης*, εφημ. *Τα Νέα*, χ.χ, χ.σ.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα 2010.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989.
- Ρηγοπούλου Πέπη, «Η ζωγραφική στον Καραγκιόζη: Απλή διακόσμηση ή αυθεντική δημιουργία;», εφημ. *Η Αυγή*, Κυριακή 31 Μαρτίου 1984.
- Χαριτάτου Αλεξάνδρα (επιμ.), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα 2004.
- Χατζής Γιάννης, «Μασκοφόροι, κουκουλοφόροι και μεταμφιεσμένοι στο Θέατρο Σκιών», *Ο Καραγκιόζης μας* 107 – Μηνιαία ηλεκτρονική έκδοση του Πανελληνίου Σωματίου Θεάτρου Σκιών, Περίοδος Γ', Δεκέμβριος 2016, σ. 8-16.

ΗΧΟΣ

- Κορρέ Κατερίνα, «Καραγκιόζης και Νεοελληνική παραδοσιακή Τέχνη», *1η ημερίδα για το Θέατρο Σκιών*, Μαρούσι 8/5/1993.

Γεώργιος Κωτσίνης

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΗΧΗΤΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΣΤΟ ΗΡΩΙΚΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία, θα εξετάσουμε μέσα από τη ματιά του μουσικού ένα σημαντικό μέρος των έργων του θεάτρου σκιών (Θ. Σ.), αυτό που αφορά τη μουσική αλλά και γενικότερα τον ηχητικό κόσμο των ηρωικών ή «καπεταναϊκών» ή «πατριωτικών» έργων του Ελληνικού Καραγκιόζη.

Ας τονίσουμε από την αρχή ότι η μουσική ή οι μουσικές στο θέατρο σκιών, «ζουν» σε ένα κόσμο ρευστό και δυναμικό, τον οποίο τον χαρακτηρίζει η κίνηση, η αλλαγή και ο μετασχηματισμός. Άλλωστε, τα στοιχεία στον παραδοσιακό πολιτισμό αλληλοεπιδρούν και μεταλλάσσονται σε σχέση με τις κοινωνικές εξελίξεις.

Τα ηρωικά έργα στηρίζονται στη λαϊκή αφήγηση, στο δημοτικό τραγούδι και σε κάποιες ιστορικές πηγές και φτιάχνεται μια παραμυθική ιστορία, ένα παραμύθι. Γι' αυτό τα ιστορικά στοιχεία που μας παρέχουν τα ηρωικά έργα του θεάτρου σκιών δεν θεωρούνται πάντοτε αξιόπιστα. Ωστόσο, το θέατρο σκιών παρακολουθεί (με τον τρόπο του) όλη την περίοδο, ιστορικά και κοινωνικά, από τα προεπαναστατικά χρόνια (Μπουκουβαλαίοι), έως τη ληστοκρατία (η δράση του λήσταρχου Γιαγκούλα, είναι κομμάτι του ηρωικού ρεπερτορίου).¹

Τα κλέφτικα τραγούδια στα ηρωικά έργα του θεάτρου σκιών, ανεξάρτητα αν δημιουργήθηκαν πριν, κατά τη διάρκεια ή μετά την επανάσταση και με ποιο σκοπό π.χ. την ενημέρωση για τα γεγονότα (σαν εφημερίδα της εποχής) ή την ενίσχυση της φλόγας για επανάσταση στο κλίμα του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα, ήταν καθιερωμένα και αγαπητά τον καιρό που παίζθηκαν τα ηρωικά έργα. Τα περισσότερα υπέστησαν διαμόρφωση και άλλα, νέα, δημιουργήθηκαν καθρεπτίζοντας τις προτιμήσεις και την ιδεολογία της εποχής, δηλαδή την εποχή της αναγέννησης του Μίμαρου (1880) και μετά. Με άλλα λόγια, η μορ-

¹ Προφορική μαρτυρία του καραγκιοζοπαίχτη Άθω Δανέλλη που μοιράστηκε μαζί μου.

φή που έφτασαν στην εποχή που εντάχθηκαν στο ρεπερτόριο των ηρωικών παραστάσεων, εξαρτάται από διαφορετικές επιδιώξεις και στόχους. Σκοπός της διαμόρφωσής τους, είναι η συμβολή στην καλλιέργεια εθνικής συνείδησης και η συναίσθηση της κοινής ταυτότητας.

Για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε κανόνες, τρόπους και λειτουργίες της μουσικής επένδυσης, αξίζει ίσως νοητά να θεωρήσουμε ότι η κινητικότητα και οι αλλαγές στα έργα που αποκαλούμε κλασικά, συντελούνται πολύ αργά, τόσο ώστε να μας δίνεται ο χρόνος να εξετάσουμε τους ήχους και τη μουσική, να τα μελετήσουμε βαθύτερα και να κατανοήσουμε τους τρόπους λειτουργίας τους, τους απώτερους σκοπούς τους (να ψυχαγωγήσουν αλλά και να εμψυχώσουν) και το τι εκφράζουν (συγκεκριμένο ήθος και σύστημα αξιών).

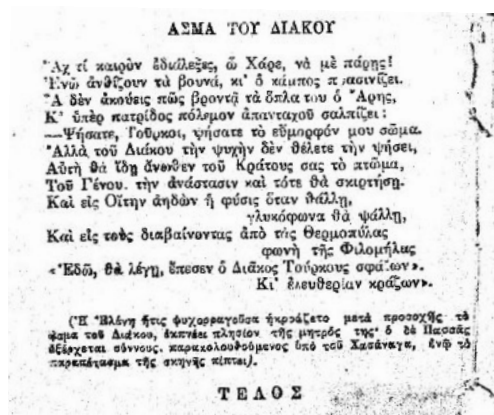
Κατηγοριοποίηση σκοπών και τραγουδιών

Ας αναφέρουμε μερικά γενικά χαρακτηριστικά για τη μουσική στο θέατρο σκιών που ισχύουν καθολικά, έτσι ώστε να εξαγάγουμε σχετικά ασφαλή συμπεράσματα από το «γενικό» στο ειδικότερο ηρωικό δράμα του θεάτρου σκιών (*παραγωγικός συλλογισμός*). Η μουσική των παραστάσεων στο θέατρο σκιών αντλείται από κάθε είδος μουσικής: καντάδες, ρεμπέτικα, εμβατήρια, αμανέδες, το παραδοσιακό ρεπερτόριο (μέρος του οποίου είναι τα κλέφτικα τραγούδια που θα εξετάσουμε παρακάτω) και ό,τι άλλο εξυπηρετεί τις ανάγκες του θεάματος. Θα μπορούσαμε να κάνουμε μια ταξινόμηση ως προς τις «δεξαμενές» από τις οποίες «αντλούνται» το τραγούδι και οι μουσικές μελωδίες:

- 1) το αστικό δυτικότροπο τραγούδι και τα εμβατήρια
- 2α) το κοσμικό βυζαντινό (Φαναριώτικο βλ. Κουκουζέλη σε αναφορά της εφημερίδας *Ταχύπτερος Φήμη*), 2β) την εκκλησιαστική μουσική παράδοση (πολλοί από τους καραγκιοζοπαίχτες ήταν ψάλτες κι εκμεταλλεύονταν με κάθε ευκαιρία αυτό το προσόν τους βλ. Μίμαρος, Μόλλας)
- 3) και τραγούδια του ελλαδικού χώρου α) δημοτικά τραγούδια, δηλαδή τραγούδια του αγροτικού χώρου και β) αστικολαϊκά.

Διακρίνουμε, κυρίως, επιρροές από την λαϊκή δημιουργία, αλλά δε λείπουν και λόγιες και επώνυμες επιρροές, όπως συναντούμε στο ποίημα κατά την δαφνοστεφάνωση του Διάκου μετά το μαρτύριο του Λέοντος Μελά, *Αθανάσιος Διάκος: τραγωδία εις τρεις πράξεις*.

Δεν είναι άραγε λόγια επιρροή ο *Θούριος* του Ρήγα;



Εικόνα 1: Μελάς, Λ.,

Αχ τί καιρόν διώλεξες - Ἄσμα του Διάκου.

δικότερα τα κλέφτικα μπορεί θεματικά να μιλούν γενικά για τη ζωή και τον θάνατο των κλεφτών ή να παραπέμπουν, σε κάποιον συγκεκριμένο ήρωα. Αλλά και βάσει ρυθμικής και μορφολογικής εξέτασης, ως «κλέφτικα τραγούδια» μπορεί να θεωρηθούν αυτά τα τραγούδια που είναι καθιστικά («κλέφτικα») ή άλλα που είναι ρυθμικά.

Τα κλέφτικα τραγούδια στα ηρωικά έργα λειτουργούν ως εισαγωγή για την παρουσία του κάθε ήρωα και σκιαγραφούν τον χαρακτήρα του. Ό,τι δηλαδή ισχύει και γενικότερα στα έργα του θεάτρου σκιών, «κάθε φιγούρα έχει το δικό της “σήμα” (μουσικό και χορευτικό), καθώς ο λαϊκός καλλιτέχνης γνωρίζει από ένστικτο ότι ο χορός και η μουσική είναι από τα πιο ισχυρά σύμβολα κοινωνικής ταυτότητας και εθνικής προέλευσης».²

Ακόμη, γράφει ο Φώτος Πολίτης, «το τραγούδι, που εισάγει στη σκηνή κάθε ήρωα του Καραγκιόζη, ... είναι η ηθική μορφή του σκιερού ήρωος, έντονη και διαυγής».³

Η προσωπικότητα της κάθε φιγούρας, εκτός από τα πολύ γενικά χαρακτηριστικά, εξαρτάται, σε μεγάλο βαθμό, από τον χαρακτήρα του καραγκιοζοπαίχτη, ο οποίος, τελικά, είναι αυτός που επιλέγει το τραγούδι του κάθε ήρωα.

Ο Μπίρης μάς αναφέρει ότι στη σκηνή έβγαине ο ήρωας τραγουδώντας το

Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τους σκοπούς και τα τραγούδια του Καραγκιόζη σε δύο κατηγορίες:

- α) Τους οργανικούς σκοπούς και χορούς όπως το χασαποσέρβικο
- β) Τα τραγούδια που εισάγουν κάθε φιγούρα-ήρωα στον μπερντέ

Η δεύτερη κατηγορία χωρίζεται σε αυτά που είναι δημοτικά και αυτά που δεν είναι. Τα δημοτικά πάλι μπορεί να είναι κλέφτικα ή όχι. Ει-

² Λ. Λιάβας, «Το τραγούδι στο Θέατρο Σκιών», στο: *Το Ελληνικό Τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2009, σ. 136.

³ Φ. Πολίτης, *Θεατρικές επιφυλλίδες*, Γαλαξίας, Αθήνα 1964, σ. 253. Βλ. και: Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τ. Α', Εστία, Αθήνα 1995, σ. 75.

δικό του κλέφτικο τραγούδι, που το εκτελούσε ο ίδιος ο караγκιοζοπαίχτης αν ήταν προικισμένος με το σχετικό χάρισμα κι αν είχε την κατάλληλη φωνή, ή κάποιος περίφημος στα κλέφτικα τραγουδιστής που τον έπαιρνε γι' αυτόν τον σκοπό συνεργάτη του ο караγκιοζοπαίχτης. Τα παλικάρια που ακολουθούσαν τους καπετάνιους στις ηρωικές παραστάσεις ήταν εξ ίσου επιβλητικά, έπαιζαν όμως το ρόλο βουβών προσώπων. Έβγαιναν στη σκηνή χωρίς τραγούδι.⁴

Τα τραγούδια στα ηρωικά έργα του Θεάτρου Σκιών

Τα κλέφτικα είναι υποκατηγορία των ιστορικών τραγουδιών, ωστόσο κατέληξαν να θεωρούνται ως ένα ξεχωριστό είδος. Άρχισαν να δημιουργούνται στις αρχές του 18ου αι. όταν χρονολογούνται τα πρώτα επώνυμα δείγματά τους (του Χρήστου Μηλιώνη και του Μπουκουβάλα).⁵ Οι λόγιοι καταγραφείς προσπαθούν να αναδείξουν συγκεκριμένο ήθος και σύστημα αξιών. Μέσα σε αυτά, η ιστορική πραγματικότητα εξιδανικεύεται και η δράση των κλεφτών μυθοποιείται, ώστε να ενταχθεί στο μεταγενέστερο εθνικό ιδεολόγημα.

Γι' αυτό παρατηρούνται διορθωτικές παρεμβάσεις (ακόμη και στον Φωριέλ), επεμβάσεις ή χειρότερα αλλοιώσεις και νοθείες. Αυτή η κάθαρση θυμίζει την κάθαρση στο θέατρο σκιών και αλλού (π.χ. γλώσσα-καθαρεύουσα, μουσική κομπανία με «καθαρά όργανα» - κλαρίνο και βιολί κ.λπ.). Κατ' αρχήν παρατηρείται μια «γλωσσική βελτίωση» με την χρήση της νεοελληνικής, αλλά και κάθαρση από τούρκικες, αλβανικές και άλλες λέξεις. Οι επεμβάσεις είναι οι εξής: διαγραφή, αντικατάσταση, συγκόλληση, συμπλήρωση και ανακατασκευή. Με αυτόν τον τρόπο, τα ειδικά διαμορφωμένα από λόγιες παρεμβάσεις κλέφτικα τραγούδια, ενδείκνυνται τόσο για τις ιδεολογικές απόψεις που εκπέμπουν, αλλά και για έναν άλλο λόγο: γιατί δεν είναι ανατολίτικα.

⁴ Κ. Μπίρης, *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Νέα Εστία, Αθήνα 1952, σ. 44.

⁵ Βλ. Α. Πολίτης, *Το κλέφτικο τραγούδι*, Ερμής, Αθήνα 1973, χ.σ. Όπως παρατίθεται στο: Λιάβας Λ., «Τα τραγούδια του Αγώνα του 1821: Από τα προεπαναστατικά εμβλήματα στην Αθήνα του Όθωνα», στο: *Τραγουδώντας την Επανάσταση*, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ και Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 2021, σ. 16. Ακόμη, σε προφορική μαρτυρία που μοιράστηκε μαζί μου ο караγκιοζοπαίχτης Άθως Δανέλλης αναφέρει τις παραστάσεις με τους Μπουκουβαλαίους.

Καθιερωμένα τραγούδια μέσα από αναφορές και τεκμήρια.

Ας δούμε τώρα, μέσα από γραπτές μαρτυρίες και τεκμήρια, αλλά και μέσα από προφορικές αναφορές και ζωντανές παραστάσεις, κάποια καθιερωμένα τραγούδια κάνοντας μερική αποδελτίωση, η οποία φωτίζει το ύφος και τις επιλογές ρεπερτορίου στα έργα που εξετάζουμε:

Ο Κατσαντώνης και ο Λεπενιώτης

Παιδιά σα θέλετε λεβεντιά,⁶ Αντώνη μου τι σκέφτεσαι; Έχετε γεια ψηλά βουνά (Κατσαντώνης), Βγήκε ο ήλιος «σκότεινος» (ή κόκκινος) και το φεγγάρι μαύρο (Λεπενιώτης), Και το Βαστάτε Τούρκοι τ' άλογα (Ο αποχαιρετισμός του Κατσαντώνη).

Ο Ανδρούτσος

Τ' Ανδρούτσου η μάνα (Διάκος στο Μοναστήρι - Ανδρούτσος), Τι καπετάνιος είσαι 'σύ (Ανδρούτσος και Χάνι της Γραβιάς), 'Δυσσέα που ξεχείμασες.

Ο Κολοκοτρώνης

Τα «Κολοκοτρωναίικα» έργα παίζονταν δύο και τρεις συνεχόμενες βραδιές, σε συνέχειες, γιατί ο караγκιοζοπαίχτης δεν μπορούσε να εξαντλήσει την ιστορία σε ένα επεισόδιο. Έχουμε τραγούδια όπως το: *Λάμπουν τα χιόνια στα βουνά (Των Κολοκοτρωναίων).*

Ο Μπουκουβάλας

Τι νά 'ναι ο αχός που γίνεται κι η ταραχή η μεγάλη.

Ο Καραϊσκάκης

Τρεις περδικούλες κάθονταν (ο θάνατος του Καραϊσκάκη).

Ο Μάρκος Μπότσαρης

Θρήνος μεγάλος γίνεται (Του Μάρκου Μπότσαρη), Θέλ'τε ν' ακούσετε κλάματα (Μπότσαρης).

⁶ Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τ. Γ', Εστία, Αθήνα 1995, σ. 15.

Του Κίτσου η μάνα (Ο Κίτσος ο Λεβέντης)

Εδώ ο Κίτσος δεν είναι ο Κίτσος Τζαβέλας (ο οποίος έχει κι αυτός τραγούδι στο Θ.Σ.). *Του Κίτσου το τραγούδι* είναι συνηθισμένο σε όλη την Ελλάδα, αλλά τίποτε σχεδόν δεν ξέρουμε για τον κλέφτη αυτόν ή για τους χρόνους όπου έζησε. Σε μια παραλλαγή φαίνεται ότι ήταν κλέφτης του Βάλτου και του Ξηρομέρου της Ακαρνανίας,

Τραγούδι έχει, επίσης, ο Παπαφλέσσας. Άλλα, πιο σπάνια τραγούδια, συναντούμε στη βιβλιογραφία.

Στην παράσταση *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης κανδηλανάφτης* ο Μαλισόβας τραγουδάει:

*είμαι κοντά στο θάνατο και στην παραφροσύνη
και την ζωή μου αισθάνομαι σιγά σιγά να σβήνει!*⁷

Στην ίδια παράσταση ο Βεληγκέκας τραγουδάει:

*Αιντε κίνησα ο μαύρος κίνησα να πάω στο Καρπενήσι!
Στο δρόμο που επήγαινα μου κάνανε καρτέρι!
Ρίξαν και με λαβώσανε στο πόδι και στο χέρι.*⁸

Σε παράσταση στο ΜΕΛΜΟΚΕ (2021), στο έργο *Καπετάν Γκρη*, χρησιμοποιήθηκε το τραγούδι *Το λέν' οι κούκοι στα βουνά*, ως εισαγωγή για την παρουσία του καπετάν Γκρη και σκιαγραφεί τον χαρακτήρα του. Ωστόσο, το τραγούδι αυτό συνοδεύει συχνά την εμφάνιση του Μπαρμπαγιώργου. Ο κούκος στο δημοτικό τραγούδι συμβολίζει τον προάγγελο της ανοίξεως, αλλά είναι και αφηγητής ιστορικών γεγονότων. Τέτοιου είδους τραγούδια, εισαγωγικά της αφήγησης γεγονότων είναι και τα κλέφτικα *Τι έχεις καημένη πλάτανε;* (το οποίο είναι ρυθμικό), και το *Κρυφά το λένε τα πουλιά...* («δεν είν' ο περσινός καιρός κι ο φετινός Χειμώνας») ή το γενικό τραγούδι για φινάλε, *Κάτω στου Βάλτου τα χωριά*.

Δεν λείπουν όμως και οι γυναικείες μορφές-ηρωίδες όπως:

Η Φροσύνη

Το μάθατε τι έγινε στα Γιάννινα στη λίμνη.

⁷ Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τ. Β', Εστία, Αθήνα 1995, σ. 132.

⁸ Ο.π., σ. 152.

Η Κυρά-Βασιλική

Βασιλική προστάζει. Στην παράσταση *Κατσαντώνης*, στη σκηνή «Αλή πασάς και κυρά-Βασιλική» αναφέρεται ότι το τραγουδάει ο Αλής στη Βασιλική:

Αλής: Το ξέρεις το τραγούδι;

Βασιλική: Απάνω κάτω...

Αλής: Άκου το λοιπόν ολόκληρο.⁹

Λένη του Μπότσαρη

Όλες οι καπετάνισσες (η Λένη του Μπότσαρη).

Επίσης, τραγούδια έχουν και μη Έλληνες όπως *Ο Γιουσούφ Αράπης* - *τι έχουν της Μανής τα βουνά* (στη σκηνή «Διάλογος με πασά»). Σημαντική θέση στο ρεπερτόριο αυτών των έργων κατέχει ο *Θούριος του Ρήγα*.

Στον Ιωάννου,¹⁰ στο έργο *Ο Κατσαντώνης* αναφέρεται ο Θούριος του Ρήγα Φεραίου:

«Ως πότε παλικάρια

θα ζούμε στη σκλαβιά (και όχι «νά ζούμεν στά στενά» που γράφει ο Ρήγας)

μονάχοι σαν λιοντάρια

στις ράχες στα βουνά».

Ο *Θούριος* είναι πατριωτικός ύμνος, έργο του Ρήγα Βελεστινλή, τον οποίο είχε γράψει το 1797 και τραγουδούσε σε συγκεντρώσεις, στις συντροφίες στα σπίτια προ της επανάστασης, με σκοπό να εμψυχώσει και να ξεσηκώσει τους Έλληνες. Αναφέρεται ότι χορεύεται και τραγουδιέται! Χρόνια πολλά μετά την επανάσταση ο *Θούριος* παραμένει ζωντανός και τραγουδιέται, γιατί μεταφέρει τις πατριωτικές αξίες που καλλιεργήθηκαν στο κλίμα του εθνικο-απελευθερωτικού αγώνα και το αίτημα για ελευθερία (σχόλιο ΜΕΛΜΟΚΕ). Έτσι περνάει και στα ηρωικά έργα του Θεάτρου Σκιών.

Δεν μπορούμε με βεβαιότητα να καθορίσουμε ποια μουσική εκδοχή, από τις πολλές που μας έχουν παραδοθεί, χρησιμοποιείται στην παράσταση που αναφέρεται στον Ιωάννου.

⁹ Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τ. Γ', σ. 77.

¹⁰ Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τ. Γ', σ. 29.

Αν στηριχθούμε στην έκδοση που τυπώνεται στην Κέρκυρα, το έτος δολοφονίας του Ρήγα (1798), βλ. εικόνα 2, δημιουργείται το ζήτημα αν ο *Θούριος* είναι σε Ήχο Πρώτο («πρώτος, εις τον ήχον») ή τραγουδιέται πάνω στη μελωδία του τραγουδιού *μια προσταγή μεγάλη*, ως προσόμοιο (χωρίς βέβαια πάλι να αναφέρεται με σαφήνεια η εκδοχή του).

Έτσι καταλήγουμε σε τουλάχιστον τρεις ερμηνείες πιθανής εκδοχής:

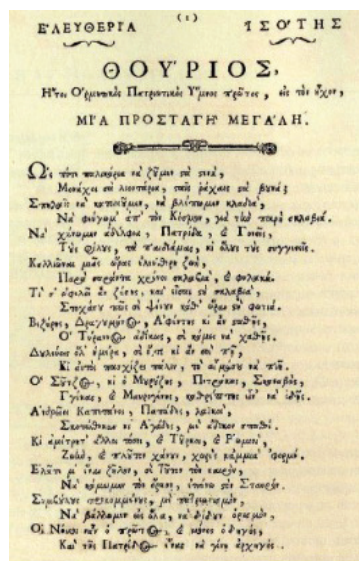
- 1) Η εκδοχή του Αντωνίου Σιγάλα (1880), σε Ήχο Πρώτο.
- 2) Η εκδοχή πάνω στη μελωδία του Μακεδονίτικου τραγουδιού *Μια προσταγή μεγάλη*.
- 3) Η εκδοχή του Σίμωνος Κάρα, μια ευκολομνημόνευτη μελωδία σε χορό βαλς (μιας και αναφέρεται ότι ο *Θούριος* χορευόταν), μακρινή απήχηση από τα βυζαντινά άκτα και τις βυζαντινές επευφημίες των αυτοκρατόρων (βλ. *Ακατάληπτος εστί κ.λπ.*).

Φυσικά, συναντούμε στις παραστάσεις αυτές, εκτός από κλέφτικα τραγούδια και τραγούδια για τους υπόλοιπους ήρωες (αν και η παρουσία τους σπανίζει). Για παράδειγμα, ο Διονύσιος κάλλιστα μπορεί να βγει με την καντάδα του.

Επίσης, απαντούμε τραγούδια που δεν είναι κλέφτικα, όπως στο έργο *Ο καπετάν Γκρής*, στη σκηνή «διάλογος Χατζή - Χατζηαβάτης»:

Χατζής: *Τα φαρμακεία κλείσανε
κι όλοι οι γιατροί χαθήκαν
την τελευταία μου πληγή
γιατρεύτη αφήκαν.*¹¹

Επίσης, βρίσκουμε μοιρολόγια, όπως όταν ο Καραγκιόζης μοιρολογάει στην παράσταση *ο Καπετάν Γκρής*, στη σκηνή που βρίσκει τη μάνα του σκοτωμένη από τον στρατιώτη μετά την διαταγή του Πασά:



Εικόνα 2: Ο *Θούριος* του Ρήγα, Κέρκυρα 1798.

¹¹ Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τ. Γ', σ. 272.

*Σήμερα μαύρος ουρανός σήμερα μαύρη μέρα.
Ο διάβολος την σήκωσε τη δόλια μου μητέρα.¹²*

Αλλά και όταν κλαίει για τον πατέρα του, στην ίδια παράσταση, λέει το μοιρολόι:

*σήμερα μαύρος ουρανός σήμερα μαύρη μέρα
γειτόνισσες, γειτονοπούλες μου,
να φέρετε τα σάβανα κι εγώ θα τα πουλήσω.¹³*

Οι ήχοι των ειδικών εργαλείων

Ο πλούτος των ηχητικών βοηθημάτων αποτελεί έναν ακόμη λόγο για τον οποίο τα ηρωικά έργα συναρπάζουν το κοινό. Όμως ποιό είναι το ηχητικό περιβάλλον ενός ηρωικού έργου; Θα μπορούσαμε να χωρίσουμε τους ήχους σε δυο κατηγορίες: τους ήχους που γενικά συναντούμε στο ρεπερτόριο των έργων του θεάτρου σκιών και τους ιδιαίτερους ήχους, αυτούς που απαντάμε ειδικότερα στα ηρωικά έργα.

Τέτοιοι ήχοι παράγονται από ιδιόφωνα όργανα (στην ουσία ηχητικά αντικείμενα), όπως λαμαρίνες, ξύλα, χαρτόνια, κονσερβοκούτια, καπάκια αναψυκτικών, σφυρίγματα, τσουγκρίσματα, πλαταγίσματα της γλώσσας, παλαμάκια κ.λπ.

Πρωταρχικό ρόλο παίζει πάντα το **κουδουνάκι** της έναρξης, συνεπώς το απαντούμε και στα ηρωικά έργα.

Ο Ιερωνυμίδης μας πληροφορεί ότι ο **άδειος τενεκές** χρησιμοποιείται και ως εργαλείο για να μιμείται τον ήχο της βροχής στο έργο *Κατσαντώνης*.¹⁴

Ένα ηχητικό βοήθημα δημιουργεί ένα πολύ δυνατό πάταγο για να μιμηθεί την **κανονιά**. Η κανονιά παράγεται με την ελευθέρωση –την κατάλληλη στιγμή– μιας σανίδας την οποία ο βοηθός από το ένα άκρο την ακουμπά στο πάτωμα και πιέζει με το πόδι και από την άλλη την συγκρατεί με το χέρι.¹⁵

Ένα άλλο ηχητικό εργαλείο που μιμείται τους ήχους στις **ξιφομαχίες** π.χ. στο έργο *Ο Καπετάν Γκρης*, στη σκηνή «Μονομαχία του Γιουσούφ Αράπη με τον Κώστα Λεπενιώτη», είναι έξι εφτά λουρίδες λαμαρίνας ενωμένες κατά το

¹² Ό.π., σ. 300.

¹³ Ό.π., σ. 268, 270.

¹⁴ Μ. Ιερωνυμίδης, *Πίσω από τον Μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2015, σ. 45.

¹⁵ Ό.π., σ. 46.

ένα άκρο σε μια λαβή. Το εργαλείο είναι δημιούργημα του Χαρίδημου,¹⁶ ενώ άλλος τρόπος είναι το χτύπημα μιας λαβής φιγούρας σε ένα πριόνι.¹⁷

Φυσικά δεν λείπουν και οι **κουμπουριές**, είτε με αυθεντικές κουμπούρες, είτε με εργαλεία μίμησης πυροβολισμών. Ο Σωτήρης Σπαθάρης αναφέρει ότι στη σκηνή «Κατσαντώνη - Βεληγκέκα» θα ήταν μεγάλη «ήττα» για τον καραγκιοζοπαίκτη αν η κουμπούρα δεν έπαιρνε φωτιά ή ο κρότος ήταν τζούφιος. Αν όμως η κρότος ήταν δυνατός θα λέγανε οι θεατές και ο κόσμος της γειτονιάς μέχρι την άλλη μέρα «Γεια σου Κατσαντώνη με τη κουμπούρα σου».¹⁸

Στη σκηνή «το βασανιστήριο του Κατσαντώνη» **θρυμματίζονται καλάμια** από ένα βοηθό. Ο τριγμός τους ενισχύει το ρεαλισμό, τη στιγμή που ο δήμιος τσακίζει το πόδι του Κατσαντώνη.¹⁹

Ανάλογο ηχητικό εφέ προφανώς δημιουργείται για να ακουστεί το **σφυρί του δημίου** την ώρα του μαρτυρίου. Επίσης, **όταν πέφτουν κεφάλια** π.χ. στον *Καπετάν Γκρη*, στη σκηνή «Ο αποκεφαλισμός του Διονύσιου στη λαιμητόμο», ακούγεται κάποιο ηχητικό εφέ σαν γδούπος.

Ο **καλπασμός** π.χ. «Ο Κολοκοτρώνης σε άλογο» παράγεται με την ρυθμική κρούση κυρτωμένων παλαμών στους γοφούς ή χτυπώντας δυο ξύλινες κούπες πάνω σε χαλίκια που είναι απλωμένα στο πάτωμα της σκηνής.²⁰

Ο Ιερωνυμίδης επίσης μας πληροφορεί, ότι όταν ο ήρωας ξεψυχά συνηθίζεται να κατεβαίνει η Δόξα ή η Ελλάδα με την ελληνική σημαία να τον στεφανώσει και η ορχήστρα παίζει το *Μαύρη είν' η νύχτα στα βουνά*.²¹ Έτσι τελειώνει η παράσταση και οι θεατές φεύγουν εντυπωσιασμένοι από την τελευταία σκηνή.

Ανάλογα τραγούδια και ηχητικά εφέ θα συναντήσουμε και μετά τον θάνατο του πατριάρχη στη σκηνή «Ο απαγχονισμός του πατριάρχη» όπου ακολουθεί

¹⁶ Ό.π., σ. 78.

¹⁷ Ό.π.

¹⁸ Ό.π., σ. 53.

¹⁹ Ιερωνυμίδης, *Πίσω από τον Μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, σ. 120.

²⁰ Ό.π., σ. 83.

²¹ *Μαύρη είναι η νύχτα στα βουνά ή Ο κλέφτης*, ονομάζεται ένα εμβατήριο του Ελληνικού στρατού. Οι στίχοι είναι παρμένοι από το ποίημα-Θούριο του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (Κωνσταντινούπολη 1809 - Αθήνα 1892): «Ο ελεύθερος κλέπτης πολεμών τους Οθωμανούς» ή «Ο Κλέφτης» και η μουσική είναι βασισμένη σε Βαυαρικό εμβατήριο που προσαρμοσε ο Ελληνοβαβάρος μουσικός Ανδρέας Σάϊλ(λ)ερ (Andreas Seiller, Αθήνα 1834-1903), ο οποίος ήταν υιός του αρχιμουσικού Franz Seiller (Mulhouse 1804 - Αθήνα 1871), που ήρθε στην Ελλάδα με τον Όθωνα.

η γνωστή σκηνή με τα βεγγαλικά (ηχητικό και οπτικό εφέ), τα εμβατήρια και το δαφνοστεφάνωμα του δοξασμένου ήρωα.

Επίλογος

Τα κλέφτικα τραγούδια, άρα και αυτά που συναντούμε στα ηρωικά έργα του θεάτρου σκιών, αποτέλεσαν και αποτελούν μέσα στο κοινωνικό πολιτισμικό πλαίσιο ισχυρά σύμβολα για την ταυτότητα και την ιδεολογία και λειτουργούν ως κιβωτός για τη συλλογική μνήμη και κίνητρα για «ελευθερία και γλώσσα»! Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε ότι προκύπτει μια παραμορφωμένη εικόνα, τόσο εάν «αγιοποιήσουμε» τα στερεότυπα, όσο και –από την άλλη– εάν αρκεστούμε σε ένα επιφανειακό φολκλόρ.²²

Επιστήμες όπως η φιλολογία, η λαογραφία, η μουσικολογία, η κοινωνιολογία κ.λπ. μας βοηθούν να μελετήσουμε και να κατανοήσουμε τη λειτουργία και το τί εκφράζει κάθε φορά η μουσική και ο λόγος στα έργα αυτά, αλλά δεν μπορούν να εξηγήσουν τη μοναδική ομορφιά που έχει η μορφή τους και το τι μπορεί να σημαίνουν για τον καθένα ξεχωριστά (θεατή ή λαϊκό καλλιτέχνη) και από εποχή σε εποχή.

Η μουσική που χρησιμοποιείται στα ηρωικά έργα του Θεάτρου Σκιών, η επιλογή των κομματιών και ο τρόπος απόδοσης, έκφρασης και ερμηνείας, αποτελούν από την πλευρά των Καραγκιοζοπαιχτών, των τραγουδιστών και των μουσικών, παράδοση και βίωμα. Μέσα της εμπεριέχονται δεσμοί ζωής, που δύσκολα περιγράφουν οι λέξεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ιερωννμίδης Μιχάλης, *Πίσω από τον Μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2015.
- Ιωάννου Πώργος, *Ο Καραγκιόζης*, τ. Α', Β', Γ', Εστία, Αθήνα 1995.
- Λιάβας Λάμπρος, «Το τραγούδι στο Θέατρο Σκιών», στο: *Το Ελληνικό Τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2009.
- Λιάβας Λάμπρος, «Τα τραγούδια του Αγώνα του 1821: Από τα προεπαναστατικά εμβατήρια στην Αθήνα του Όθωνα», στο: Λιάβας Λ. (επιμ.), *Τραγουδώντας την Επανάσταση*, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ και Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 2021.

²² Λ. Λιάβας, «Τα τραγούδια του Αγώνα του 1821: Από τα προεπαναστατικά εμβατήρια στην Αθήνα του Όθωνα», σ. 8.

- Μπίρης Κώστας, *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Νέα Εστία, Αθήνα 1952.
- Πολίτης Αλέξης, «Το κλέφτικο τραγούδι», στο: Λιάβας Λ., «Τα τραγούδια του Αγώνα του 1821: Από τα προεπαναστατικά εμβλήματα στην Αθήνα του Όθωνα», στο: *Τραγουδώντας την Επανάσταση*, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ και Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Αθήνα 2021, σ. 16.
- Πολίτης Φώτος, *Θεατρικές επιφυλλίδες*, Γαλαξίας, Αθήνα 1964.

Άθως Δανέλλης

ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΤΑ ΗΡΩΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Το ελληνικό θέατρο σκιών από τον καιρό του Μίμαρου κι έπειτα, έχει διαμορφώσει το ευρύτερο ρεπερτόριο από όλα τα άλλα συγγενή θεάματα στη χώρα. Οι πηγές από τις οποίες άντλησε –και, όσο κι αν φαίνεται περίεργο, εξακολουθεί να αντλεί έως σήμερα– τα θέματά του είναι πολλές και ποικίλες: το παραμύθι, η προφορική αφήγηση, η λαϊκή λογοτεχνία, το δημοτικό τραγούδι, η μυθολογία, η ιστορία, η εγχώρια και παγκόσμια λογοτεχνία, το θέατρο, ο κινηματογράφος, η επικαιρότητα όπως περνά μέσα από τον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, και βέβαια η λαϊκή φαντασία που είναι αστείρευτη. Τα έργα που, μετά από τις απαραίτητες διεργασίες, προέκυψαν από αυτές τις πηγές κι έγιναν αποδεκτά από το κοινό αλλά και από άλλους ομότεχνους του δημιουργού τους, εντάσσονται στο ρεπερτόριο της τέχνης του ελληνικού Καραγκιόζη. Ο κατάλογος των έργων αυτών –που είναι κυριολεκτικά ατελείωτος– ξεκινά από τον *Καπετάν-Γκρη* και τους *Τρεις Προσκυνητές* του Μίμαρου, φτάνει έως την Αγία Φιλοθέη (*Φιλοθέη η Αρχοντοπούλα των Αθηνών*) και τον *Μακρυγιάννη* του Ιωσήφ Βιβιλάκη και συνεχίζει να συμπληρώνεται.

Κάθε απόπειρα να οριοθετηθεί το ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών με τους χαρακτηρισμούς του «παραδοσιακού» ή «κλασσικού» αποδεικνύεται άσκοπη, μιας και μιλάμε για μια τέχνη ζωντανή και εξελισσόμενη και όχι για ένα είδος μουσειακού ενδιαφέροντος.

Μια από τις κυριότερες και πιο σημαντικές κατηγορίες παραστάσεων του Καραγκιόζη είναι τα «Ηρωικά» που γνώρισαν τεράστια δημοφιλία και εξακολουθούν να συγκινούν τους θεατές έως σήμερα. Σε όλα αυτά τα έργα οι γυναίκες χαρακτηρίζονται ως κύριους ρόλους και σε πάρα πολλά πρωταγωνιστικούς. Από τον επίσης κυριολεκτικά ατελείωτο κατάλόγό τους, αναφέρουμε εδώ κάποια, όπως καταγράφονται και διασώζονται στο Αρχείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών:

- Αλή Πασάς και Δέσπω
- Αλή Πασάς και Δάφνη
- Ο Λήσταρχος Αρκουδογιάννης
- Η Κυρά-Φροσύνη (2 μέρη)
- Αλής και Κυρά-Βασιλική
- Καπετάν Αμπελογιάννης (2 μέρη)
- Ο Βλαχοθανάσης και η ωραία Διαμάντω
- Ο Καπετάν Γκρης και η ωραία Ελένη
- Γιάννος και Παγώνα
- Εσμέ η Τουρκοπούλα
- Η Βεζυροπούλα Εσμέ
- Ο Θάνατος της Εσμέ
- Ο Καπετάν Ζαχαράκης
- Η θυσία μιας κόρης
- Καραφωτιάς και Κρυστάλλω
- Ο Καταραμένος καπετάνιος
- Κατά λάθος λιποτάκτης
- Η καταραμένη χανούμ
- Η καρδιά της μάνας
- Κίτσος ο λεβέντης
- Ο λήσταρχος Καπλάνης και η ωραία προσφυγοπούλα
- Ο Καπετάν Λυκογιάννης
- Ο Λάμπρος ο λεβέντης
- Μαρία Πενταγιώτισσα
- Ο ματωμένος γάμος και το μαύρο πουλί
- Το μίσος των δύο αδελφών
- Ο λήσταρχος Ντελής και η Αγγέλω του παππά
- Η νεράιδα της Μάνης
- Ο λήσταρχος Νταβέλης
- Η ορφανή της Χίου
- Η όμορφη καλόγρια
- Ο λήσταρχος Πασαδόρος
- Η Πανώρια της Ρούμελης και ο Καπετάν Τσακανίκας
- Ο καπετάν Στράτος
- Ο Καπετάν Τριαντάφυλλος
- Ο Τουρκοδήμος και η σκλάβα της Σμύρνης
- Φώτω η Χειμαριώτισσα

- *Ο Καπετάν Φλώρος*
- *Οι λήσταρχοι Χατζηλιάδες*
- *Η καπετάνισσα Δέσπω*
- *Ο γάμος της παπαδοπούλας*
- *Δρόσος και Αστέρω (2 μέρη)*
- *Ο χορός του Ζαλόγγου*
- *Η κουρσάρα Μπιάνκα*
- *Ο καπετάν Καταραχιάς*
- *Η σκλάβα του Πασά*

Και ο κατάλογος γράφεται ακόμα. Δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα έργων του Γιάννη Παπαδόπουλου-Γιουβάν που παίχτηκαν τα τελευταία χρόνια με μεγάλη ανταπόκριση:

- *Αγγέλω η Λησταρχίνα*
- *Η κατάρα της μάνας*

Μαρία-Μαγδαληνή Κακόνι

ΟΙ ΗΡΩΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ 1821
ΜΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ.
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΜΕ ΣΗΜΕΙΟ ΑΝΑΦΟΡΑΣ
ΤΙΣ ΗΡΩΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ,
ΕΡΓΑ ΦΙΛΕΛΛΗΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Όταν ενημερώθηκα για την οργάνωση της ημερίδας και αποφάσισα να συμμετάσχω, είχα να διαλέξω ανάμεσα σε δύο θέματα: να παρουσιάσω την προσωπική μου καλλιτεχνική δουλειά με τα σκαλιστά σκηνικά των τελευταίων ετών ή να μιλήσω για την εκπαιδευτική μου δραστηριότητα.

Διάλεξα να παρουσιάσω τη δουλειά των παιδιών, μια που σε λίγο καιρό βγαίνοντας στη σύνταξη θα έχω ολοκληρώσει έναν μεγάλο κύκλο στον χώρο της καλλιτεχνικής παιδείας.

Βασικός και σημαντικός στόχος της αισθητικής αγωγής του παιδιού είναι, πέρα από την διδασκαλία των μορφοπλαστικών στοιχείων της εικαστικής γλώσσας, να γνωρίσει μέσω αυτής την πολιτιστική του κληρονομιά, να γίνει κοινωνικός άνθρωπος με δική του ταυτότητα. Να μετατραπεί από παθητικός καταναλωτής σε δυναμικό παράγοντα διαμόρφωσης των πολιτιστικών προτύπων με επίγνωση της ανάγκης για ειρηνική επικοινωνία και συνεργασία. Ταυτίζομαι με αυτές τις απόψεις και συχνά περιλαμβάνω στα προγράμματά μου θέματα που αφορούν τον λαϊκό πολιτισμό. Παραμύθια, αρχαίοι μύθοι, αποκριάτικα δρώμενα λειτουργούν ως ερεθίσματα για δημιουργικές δράσεις.

Η γνωριμία μου με τους караγκιοζοπαίχτες Σπύρο και Θέμη Καραμπάλη έπαιξε καθοριστικό ρόλο για να ασχοληθώ και ως καλλιτέχνης με το θέατρο σκιών και να πειραματιστώ με τα παιδιά πάνω σ' αυτό.

Η θεματική ενότητα που θα παρουσιάσω αφορά την ελληνική επανάσταση.

Στην πολυετή ενασχόλησή μου με τις παιδικές ομάδες σχεδόν κάθε χρόνο με κάποιο τρόπο επεξεργαζόμαστε το θέμα της επανάστασης.

Το 2017 ήταν μια ξεχωριστή χρονιά, γιατί δούλεψαν όλα τα παιδιά και παρουσιάσαμε μια μεγάλη έκθεση με αφορμή μια επετειακή εκδήλωση του Δήμου Αγίας Βαρβάρας, όπου λειτουργούν τα παιδικά εργαστήρια του Κέντρου Εικαστικών Τεχνών.

Στην προσέγγιση της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 επικεντρωθήκαμε στους ήρωες και στις μεγάλες ηρωικές πράξεις που εντυπωσιάζουν και προκαλούν τον θαυμασμό των μικρών παιδιών. Οδηγός μας στάθηκε κυρίως η έκδοση *Πανόραμα της Ελληνικής Επανάστασης*, βιβλία με φιγούρες θεάτρου σκιών, το διαδίκτυο και λογοτεχνικά κείμενα. Μελετήσαμε έργα μεγάλων ξένων και Ελλήνων ζωγράφων, μιλήσαμε για τα λαϊκά φυλλάδια με ιστορικά θέματα. Ενδεικτικά αναφέρω μερικούς: Ντελακρουά, Λιπαρίνι, Κρατσάϊζεν, Φον Ες, Βρυζάκης, Χρηστίδης, Παναγιώτης Ζωγράφος, Θεόφιλος, Βασίλαρος, Σπαθάρης, Σπύρος Καραμπάλης και άλλοι.

Στην έκθεση παρουσιάσαμε και ένα μέρος του εποπτικού υλικού, δίνοντας έτσι πληροφορίες για το θέμα και στους επισκέπτες.

Δουλέψαμε περίπου ένα μήνα και συμμετείχαν εξήντα παιδιά. Στο εργαστήριο τα παιδιά δουλεύουν σε ομάδες ανάλογα με την ηλικία τους με τη διάρκεια του μαθήματος να είναι κάθε φορά 90 λεπτά. Εφαρμόζουν μεγάλη ποικιλία υλικών και τεχνικών όπως σχέδιο με μολύβι, λαδοπαστέλ, υδροχρώματα, κατασκευές από παπιέ μασέ. Ξεχωριστή σημασία στην ενότητα πήρε το θέατρο σκιών. Ήρωες της επανάστασης παρουσιάζονται σαν φιγούρες θεάτρου σκιών από ηρωικά έργα, πορτρέτα χαραγμένα με την τεχνική του ξυστού, επίσης σε αφίσα παράστασης με το έργο *Ο Κατσαντώνης*.

Μετά από αυτήν την μικρή εισαγωγή ας δούμε τα έργα των παιδιών.

Στην πρώτη ομάδα συμμετέχουν παιδιά από την Πρώτη και τη Δευτέρα τάξη του Δημοτικού. Διαβάσαμε το παραμύθι της Ευγενίας Φακίνου, *Τα ελληνάκια*, και τα παιδιά εικονογράφησαν το παραμύθι και βλέποντας σχέδια που απεικόνιζαν πρόσωπα ηρώων, έφτιαξαν τα δικά τους έργα. Δούλεψαν με μαρκαδόρο, νερομπογιές και με μολύβι, δημιουργώντας ένα πολύπτυχο «Το πάνθεον των ηρώων». Αθανάσιος Διάκος, Μπουμπουλίνα, Κολοκοτρώνης, Καραϊσκάκης, Νικηταράς ήταν μερικοί από τους ήρωες που σχεδιάστηκαν.

Τα παιδιά της Τρίτης και της Τετάρτης τάξης ζωγράφισαν με λαδοπαστέλ και με την τεχνική του ξυστού. Τα παιδιά της Πέμπτης και της Έκτης τάξης δημιούργησαν μικρές προτομές με την τεχνική του παπιέ μασέ και ζωγράφισαν ήρωες από παραστάσεις θεάτρου σκιών. Τέλος, η ομάδα θεάτρου σκιών ζωγράφισε μία αφίσα για το έργο *Ο Κατσαντώνης*. Η έκθεση παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο «Γιάννης Ρίτσος». Στην ίδια εκδήλωση συμμετείχαν και τμήματα παραδοσιακών χορών καθώς και χορωδία.

Η βιωματική σχέση μέσα από την τέχνη και ιδιαίτερα από μία μορφή παραδοσιακής τέχνης όπως το θέατρο σκιών, είναι ο καλύτερος τρόπος για τα παιδιά να γνωρίσουν και να αγαπήσουν τους ήρωες αλλά και να κατανοήσουν τα

ιστορικά γεγονότα, γιατί όπως λέει ο Φώτης Κόντογλου:

Ένας λαός που έχει χάσει την παράδοσή του είναι σαν τον άνθρωπο που έχει χαμένο το μνημονικό του, που έχει πάθει αμνησία. Το σήμερα και το αύριο είναι δεμένα με τα περασμένα. Το σήμερα θρέφεται από τα περασμένα και τα μελλούμενα από το σήμερα.



Έργο Μαρίας Κακόνι: Μοναστήρι του Προδρόμου στην Αρτοτίνη Φωκίδας.



Εποπτικό υλικό που παρουσιάστηκε στην έκθεση των παιδιών.



Έργα φιλελλήνων ζωγράφων από την παρουσίαση του εποπτικού υλικού.



Εικονογράφηση παραστάσεων και άλλα έργα από το εποπτικό υλικό.



Στιγμιότυπο από τα εγκαίνια της έκθεσης των παιδιών
στο θέατρο «Γιάννης Ρίτσος» του Δήμου Αγίας Βαρβάρας.



Ομάδα παιδιών 6-7 ετών. Εικονογράφηση για το έργο της Ευγενίας Φακίνου
Τα ελληνάκια. Σχέδιο με μαρκαδόρο οινόπνευματος. Διαστάσεις 22x30 cm.



Εικονογράφηση του παραμυθιού *Τα ελληνάκια*.
Μαύρος μαρκαδόρος οينوπνεύματος και νερομπογιές.



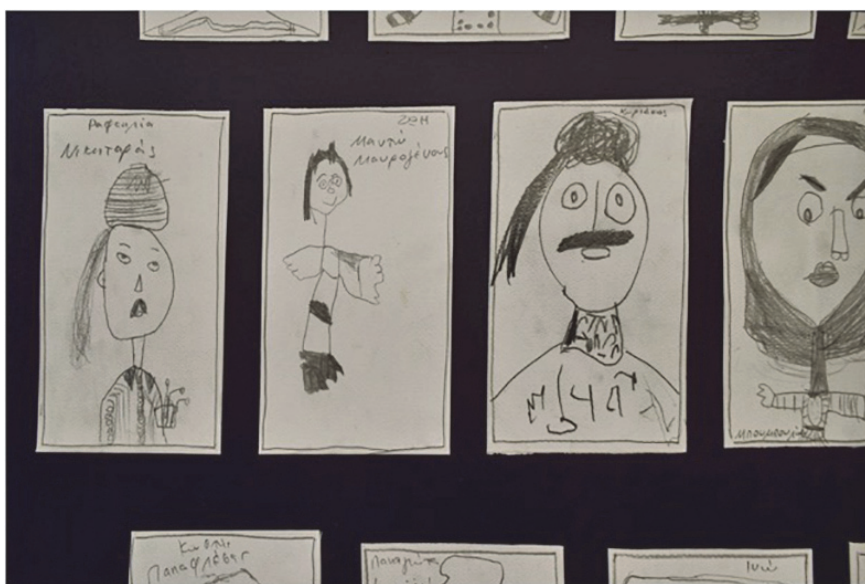
Εικονογράφηση του παραμυθιού *Τα ελληνάκια*. Μαύρος μαρκαδόρος οينوπνεύματος
και νερομπογιές. Διαστάσεις έργου 22x30 cm.



Μπουμπουλίνα, Μαντώ Μαυρογένους και Καραϊσκάκης.
Διαστάσεις του κάθε σχεδίου 7x11cm.



Ομάδα παιδιών 6-7 ετών. «Το πάνθε-
ων των ηρώων». Μικρά πορτρέτα με
μολύβι. Συνολική διάσταση 50x70 cm



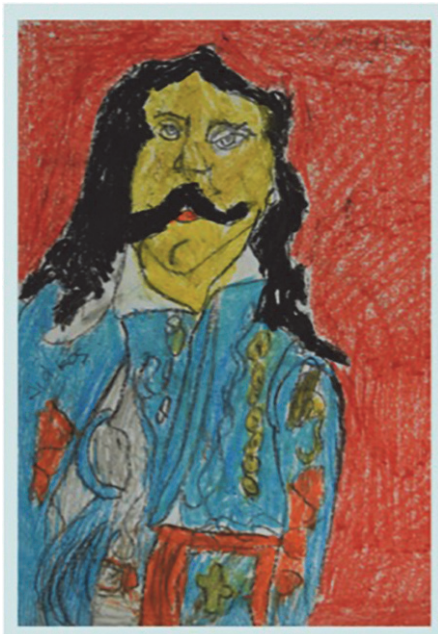
Μερικοί αγαπημένοι ήρωες των παιδιών:
Νικηταράς, Μαντώ Μαυρογένους, Καραϊσκάκης, Μπουμπουλίνα.



Πορτρέτο του Νικηταρά. Στην ενότητα αυτή ως εποπτικό υλικό χρησιμοποιήθηκαν φωτοτυπίες με σχέδια ηρώων από το INTERNET. (Κάθε παιδί διάλεξε ένα σχέδιο και βλέποντάς το σχεδίασε το δικό του έργο σε διαστάσεις 7x11 cm).



Ομάδα παιδιών ηλικίας 8-10 ετών. Πορτρέτα ηρώων με λαδοπαστέλ.
Κολοκοτρώνης, Μπουμπουλίνα, Μαντώ Μαυρογένους, Αθανάσιος Διάκος,
Νικηταράς, Καραϊσκάκης, Παπαφλέσσας.



Αθανάσιος Διάκος, διαστάσεις 25x40 cm.
Όπως και τα πιο μικρά παιδιά έτσι και τα
παιδιά αυτής της ομάδας, δούλεψαν τα έρ-
γα τους βλέποντας εκτυπωμένα σχέδια
ηρώων από το INTERNET.



Κολοκοτρώνης και Μπουμπουλίνα.



Ομάδα παιδιών 8-10 ετών. Πορτρέτα ηρώων με την τεχνική του ξυστού, εμπνευσμένα από το θέατρο σκιών.



Πορτρέτο του Κολοκοτρώνη. Την τεχνική του ξυστού την αγαπάνε πολύ τα παιδιά. Περνάμε το άσπρο χαρτί με άσπρο κερί η κηρομπογιά χωρίς κενά και μετά το περνάμε με πινέλο από πάνω μίγμα αδιάλυτου υγρό πιάτων με μαύρο πλαστικό χρώμα. (σε αναλογία 50-50% τα δύο υλικά)



Πορτρέτο του Νικηταρά. Η τεχνική του ξυστού δεν επιτρέπει διορθώσεις, γι' αυτό σχεδιάζουμε το πρόσωπο (δεν χρειάζονται όλες οι λεπτομέρειες) σε λευκό χαρτί με μολύβι και μεταφέρουμε το σχέδιο με καρμπόν στην προετοιμασμένη επιφάνεια.



Γιωργάκης Ολύμπιος.
Το πορτρέτο απεικονίζεται σαν φιγούρα θεάτρου σκιών. Το πρόσωπο προφίλ και το μπούστο μετωπικά.



Αθανάσιος Διάκος.
Ένας από τους πιο συγκλονιστικούς ήρωες της Ελληνικής Επανάστασης.



Ομάδα παιδιών 10-12 ετών. Γλυπτική με παπιεμασέ. Προτομές ηρώων ύψους 20-27 cm.
Παπαφλέσσας, Μαντώ Μαυρογένους, Αθανάσιος Διάκος, Γιωργάκης Ολύμπιος.



Κολοκοτρώνης και Μπουμπουλίνα.
Τα έργα αυτά ολοκληρώθηκαν σε τέσσερα μαθήματα.



Αθανάσιος Διάκος. Μάθημα πρώτο: βασική κατασκευή κεφάλι από χαρτοπολτό- σώμα χαρτόκουτα. Δεύτερο μάθημα: ένωση σώματος με το κεφάλι και λεπτομέρειες προσώπου Τρίτο μάθημα: ζωγραφική της στεγνωμένης προτομής.



Παπαφλέσσας. Στο τέταρτο μάθημα ολοκληρώνεται η προτομή με τα μαλλιά και το κεφαλόδεσμο. Σε ένα οργανωμένο εργαστήριο μπορούν να γίνουν και τέτοιες απαιτητικές δουλειές.



Τα έργα αυτά δημιουργήθηκαν από παιδιά ηλικίας 8-12 ετών που συμμετείχαν στην ομάδα θεάτρου σκιών. Το 2017 ασχοληθήκαμε με κατασκευή φιγούρας και ζωγραφική.



Ο Καραγκιόζης πανταχού παρών στα ηρωικά έργα, τότε ως καντηλανάφτης, τότε ως πληροφοριοδότης των κλεφτών για να ξαλαφρώσει το κλίμα των δραματικών έργων με την δική του προσωπική αλήθεια.



Κατσαντώνης ο ήρωας των Αγράφων.



Ο ήρωας Κατσαντώνης – Ομαδικό έργο από την ομάδα θεάτρου σκιών. Η συμβολική μορφή του Κατσαντώνη έχει εμπνεύσει πολλούς καλλιτέχνες και από πολλές παραστάσεις αυτό διάλεξαν τα παιδιά για να δημιουργήσουν τη δική τους αφίσα.



Στα χέρια άξιων Καραγκιοζοπαιχτών η μυθοπλασία των ηρωικών έργων γίνεται βίωμα για τον θεατή γιατί όπως λέει και ο Φώτης Κόντογλου:

«Ένας λαός που έχει χάσει την παράδοσή του είναι σαν τον άνθρωπο που έχει χαμένο το μνημονικό του, που έχει αμνησία. Το σήμερα και το αύριο είναι δεμένα με τα περασμένα.

Το σήμερα θρέφεται από τα περασμένα και τα μελλούμενα από το σήμερα.»

ΑΡΧΕΙΑ, ΤΕΚΜΗΡΙΑ, ΑΝΑΒΙΩΣΕΙΣ

Ιωάννα Παπαγεωργίου

ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ
ΤΩΝ ΗΡΩΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ (1896-2000)
ΣΤΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ,
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ

Πριν από δώδεκα περίπου χρόνια (2010), στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών ξεκίνησε ένα ερευνητικό έργο με τίτλο *Το δραματολόγιο του θεάτρου σκιών στην Πάτρα κατά την περίοδο του Μεσοπόλεμου (1922-1940)*. Το έργο αρχικά χρηματοδοτήθηκε από το Πρόγραμμα «Κ. Καραθεοδωρή» της Επιτροπής Ερευνών του Πανεπιστημίου Πατρών για τρία έτη (2010-2013). Σταδιακά το αντικείμενο του ερευνητικού προγράμματος διευρύνθηκε για να περιλάβει τη μελέτη του δραματολογίου του ελληνικού θεάτρου σκιών κατά την περίοδο της δημοφιλίας του από το τέλος του 19^{ου} αιώνα μέχρι τις αρχές του δεκαετίας του 1970. Για να επιτευχθούν οι ερευνητικοί στόχοι κρίθηκε αναγκαία η αποθησαύριση των διαθέσιμων τεκμηρίων γύρω από το περιεχόμενο των έργων του Καραγκιόζη. Ως εκ τούτου συγκεντρώθηκε ένα πλούσιο πρωτογενές υλικό καθώς και σχετική δευτερογενής βιβλιογραφία γύρω από το θέατρο σκιών.

Αρχειοθέτηση και επεξεργασία τεκμηρίων: Βάσεις δεδομένων – Αρχεία

Τα τεκμήρια που συγκεντρώθηκαν στο Ερευνητικό Πρόγραμμα Ελληνικού Θεάτρου Σκιών είναι:

1. Ειδήσεις από τις εφημερίδες *Νεολόγος Πατρών*, *Τηλέγραφος Πατρών* και *Φως Πατρών*, 1922-1940. Από τις παραπάνω εφημερίδες έχουν αποδελτιωθεί πλήρως ειδήσεις σχετικά με τον Καραγκιόζη, το κουκλοθέατρο, τον κινηματογράφο και το θέατρο στην Πάτρα. Οι περισσότερες ειδήσεις είναι καταχωρισμένες σε δελτία.
2. Δεκάδες ψηφιοποιημένα φυλλάδια του Καραγκιόζη.
3. Βιβλία και μελέτες γύρω από το θέατρο σκιών σε φυσική ή ψηφιακή μορ-

φή. Τα ευρήματα έχουν καταχωρισθεί σε μία ηλεκτρονική βάση δεδομένων, η οποία προς στιγμινή περιέχει 663 βιβλιογραφικές εγγραφές.¹

Τα τεκμήρια γύρω από το περιεχόμενο των παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών έχουν ταξινομηθεί με συγκεκριμένα κριτήρια, και ύστερα από μια πρωτοβάθμια επεξεργασία, σε οκτώ ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων ή σε απλά αρχεία επεξεργασίας κειμένου:

1. Ημερολόγια παραστάσεων θεάτρου σκιών στην Αχαΐα 1900-1921 και 1922-1940. Στις δύο ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων έχουν καταχωρισθεί 2.726 παραστάσεις καραγκιοζοπαίχτων στην Αχαΐα. Το υλικό των ημερολογίων αντλήθηκε από τις πατρινές εφημερίδες της περιόδου αυτής. Οι καταχωρίσεις για την πριν το 1922 περίοδο έχουν γίνει αποσπασματικά.

2. Ημερολόγιο παραστάσεων θεάτρου σκιών στην περιοχή της Ηλείας, 1910-1940. Η αρχειοθέτηση έγινε σε ηλεκτρονική βάση δεδομένων και περιλαμβάνει 119 παραστάσεις. Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τη σχετική διδακτορική διατριβή της Αικ. Δεκούλου – Μελισσαροπούλου.²

3. Ηλεκτρονική βάση τεκμηρίων περιεχομένου του ελληνικού θεάτρου σκιών. Η βάση περιλαμβάνει μέχρι στιγμής, κατά προσέγγιση, 1.400 καταχωρήσεις εκδοχών έργων του Καραγκιόζη για την περίοδο 1894 έως 2000. Σε κάθε καταχώρηση εκδοχής σημειώνονται σε ειδικά πεδία: ο τίτλος της εκδοχής, το όνομα του καραγκιοζοπαίχτη και η περιγραφή του τεκμηρίου, δηλαδή, χρονολογία καταγραφής, τόπος, τύπος τεκμηρίου (φυλλάδιο, έκδοση έργου, τετράδιο, ηχογράφιση, βιντεοσκόπηση κ.λπ.), έκταση (σελίδες ή χρονική διάρκεια), αν είναι απόσπασμα, σκηνή, τραγούδι, επιθεώρηση κ.λπ., καθώς και σύντομες χρήσιμες σημειώσεις για κάθε εκδοχή και, ενίοτε, σύντομη σύγκριση με άλλη εκδοχή. Καταγράφεται επίσης το αρχείο (ή τα αρχεία) στα οποία φυλάσσεται το τεκμήριο. Σε γενικότερα πεδία επισημαίνονται το είδος του έργου στο οποίο ανήκει το τεκμήριο (ηρωικό, λησταρχικό, κωμωδία, δράμα κ.ά.) και σημειώνονται παρατηρήσεις σχετικά με την πιθανή ή τεκμηριωμένη πηγή της

¹ Αρχικό κριτήριο καταχώρησης των βιβλιογραφικών αναφορών στην ηλεκτρονική βιβλιοθήκη ήταν η εύκολη φυσική, ηλεκτρονική ή διαδικτυακή πρόσβασή τους από την Πάτρα. Εντούτοις έχουν καταγραφεί και μελέτες οι οποίες βρίσκονται σε βιβλιοθήκες εκτός Πατρών.

² Αικατερίνη Δεκούλου - Μελισσαροπούλου, *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, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1996 https://www.openarchives.gr/aggregator-openarchives/edm/phdtheses/000040-10442_7934 (25 Ιανουαρίου 2022).

υπόθεσης, χρήσιμη βιβλιογραφία, καθώς και άλλες μαρτυρίες γύρω από το έργο γενικά.

4. Αρχείο υποθέσεων έργων του Καραγκιόζη, στο οποίο έχουν καταγραφεί λεπτομερώς, σε πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου, οι υποθέσεις εκατοντάδων εκδοχών έργων του Καραγκιόζη από φυλλάδια, τετράδια, εφημερίδες, ηχογραφημένες και μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις. Είναι το μεγαλύτερο σε έκταση και σημασία αρχείο του προγράμματος.

5. Αρχείο θεατρικών χώρων Πάτρας. Σε πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου έχουν συγκεντρωθεί πληροφορίες σχετικά με τους θεατρικούς χώρους της Πάτρας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου.³ Έχουν επισημανθεί περίπου 67 χώροι (θέατρα, καφενεία, κέντρα διασκέδασης και ταρατσες), οι οποίοι φιλοξένησαν μόνιμα ή παροδικά παραστάσεις θεάτρου και θεαμάτων (εκτός κινηματογράφου). Οι караγκιοζοπαίχτες χρησιμοποίησαν τουλάχιστον 56 εντοπισμένους χώρους στην Πάτρα και στα προάστειά της κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου.⁴

6. Αρχείο πρώτης γνωστής εμφάνισης των έργων του ελληνικού θεάτρου σκιών σε πρόγραμμα excel, το οποίο σταματά στο έτος 1919. Το αρχείο περιλαμβάνει 86 εγγραφές.⁵

7. Αρχείο δημοσιευμάτων αθηναϊκών εφημερίδων σχετικών με το θέατρο σκιών και το κουκλοθέατρο σε πρόγραμμα excel. Η καταγραφή δεν είναι συστηματική και αφορά κυρίως στην περίοδο 1895-1920.

8. Αρχείο των θεατρικών και κινηματογραφικών παραστάσεων. Αρχαιοθέτηση σε πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου των τίτλων των θεατρικών και των κινηματογραφικών έργων που παραστάθηκαν ή προβλήθηκαν στην Πάτρα κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

³ Το αρχείο αυτό διαμορφώθηκε κατ' αρχήν από τις πληροφορίες που αντλήθηκαν από το βιβλίο της Τούλας Ηλιάδου-Μανιάκη, *Πάτρα 1913-1940. Πολιτιστικά, θεατρικά, καρναβάλι, θέατρο σκιών*, «Περί Τεχνών», Πάτρα 2006, αλλά εμπλουτίστηκε με τα δεδομένα που προέκυψαν από τη μελέτη των εφημερίδων της εποχής.

⁴ Οι λιγότερο γνωστοί караγκιοζοπαίχτες δεν διαφήμιζαν τις παραστάσεις τους και μόνο από τυχαίες αναφορές γνωστοποιείται ο χώρος όπου εμφανίζονταν.

⁵ Ο αριθμός 86 μας προσφέρει μια γενική ιδέα για το εύρος του δραματολογίου του Καραγκιόζη στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Τα 15 από τα 86 έργα προέρχονται από την καταγραφή του δραματολογίου του Αντώνη Μόλλα από τον Luis Roussel, δηλαδή δόθηκαν το αργότερο κατά το διάστημα 1918-19 που ο Roussel μελετούσε τις παραστάσεις του Μόλλα. Βλ. Μιχάλης Ιερωνυμίδης, *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Χρήστος Ε. Δαρδανός, Αθήνα 2003, σ. 270-346.

Τα ηρωικά έργα της ηλεκτρονικής βάσης τεκμηρίων περιεχομένου του ελληνικού θεάτρου σκιών

Από το σύνολο των κατά προσέγγιση 1.400 εκδοχών που περιέχονται στην ηλεκτρονική βάση τεκμηρίων γύρω από το περιεχόμενο του ελληνικού θεάτρου σκιών (βάση αρ. 3), περίπου 240 αφορούν σε ηρωικά έργα. Με κριτήριο τα κεντρικά πρόσωπα ή τα γεγονότα της υπόθεσής τους, οι 240 εκδοχές είναι ίσως δυνατόν να ομαδοποιηθούν σε 111 περίπου έργα. Ο αριθμός των έργων πιθανόν να είναι μεγαλύτερος, γιατί δεν έχει ελεγχθεί το περιεχόμενο μερικών εκδοχών, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις οι ποικίλες εκδοχές που περιγράφουν διαφορετικές φάσεις της ζωής ενός ήρωα, για παράδειγμα του Αθανάσιου Διάκου⁶ ή του Θόδωρου Κολοκοτρώνη, έχουν ενταχθεί σε ένα έργο, όπως έχουν

⁶ Για το έργο *Ο Αθανάσιος Διάκος* έχουν εντοπιστεί δεκαπέντε καταγραφές σε τετράδια, φυλλάδια, ηχογραφήσεις, μαγνητοσκοπήσεις και περιγραφές υποθέσεων. Ενδεικτικά θα αναφερθούν εδώ οι εκδοχές του Μάρκου Ξάνθου και του Βασιλάρου. Το σχετικό φυλλάδιο του Μάρκου Ξάνθου αποτελείται από τρία μέρη *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης κανδηλανάπτης* (παράστασις 1η) - *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης πρωτοπαλλήκαρο* (παράστασις 2α) - *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης εκδικητής* (παράστασις 3η). Τα τρία φυλλάδια καταμετρήθηκαν ως μία εκδοχή. Ο Βασίλαρος μας έχει παραδώσει έξι χειρόγραφα κείμενα για το ίδιο έργο. Σε τετράδιο της δεκαετίας του 1970 περιέχεται κείμενο με τίτλο *Ο Αθανάσιος Διάκος με όλο το ιστορικό του. 1821 ή Ο πολεμάρχης Αθανάσιος Διάκος. 1821* και χωρίζεται σε τρία μέρη: «Μέρος Αον», σ. 1-39 + 3 φύλλα σκίτσων. «Δεύτερη παράστασις: ο Διάκος Αρχηγός», 39 σ. και «Παράστασις Γ^η [Παράστασις τελευταία]. *Η Μάχη της Αλαμάνας και Η Τραγωδία του Διάκου*», σ. 1-51 + 4 σσ. με σκίτσα. Τα άλλα κείμενα του Βασιλάρου περιέχουν συνήθως μόνο το τελευταίο μέρος του έργου με το σούβλισμα του Διάκου και φέρουν στον τίτλο τη λέξη «τραγωδία». Καθένα από τα κείμενα, ανεξάρτητα από το μέγεθός του, καταμετρήθηκε ως μία ξεχωριστή εκδοχή. Βλ. Μάρκος Ξάνθος, *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης*, δράμα εις τρεις παραστάσεις, φυλλάδια αρ. 10-12, «Κεραυνός» και «Παλλάς Αθηνά», Πολυκλείτου 18 - Σοφοκλέους 46, Αθήνα χχ. [1925], 32 και 32 και 32 σσ. Βασίλαρος, *Τραγωδία του ήρωος Αθανασίου Διάκου*, Αίγιο, 1/10 Ιουνίου 1933 - 24 Μαρτίου 1938, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Συλλογή τετραδίων Θ. Χατζηπανταζή - Γρ. Σηφάκη [στο εξής ΙΜΣ], αρ. τ. 1 / κείμενα 2 και 5-13, 41 σσ. Του ίδιου, *Η τραγωδία του θρυλικού ήρωα Αθανασίου Διάκου*, τετράδιο, 26 Απριλίου 1937, συλλογή Κώστα Μακρή. Του ίδιου, *Η τραγωδία του Διάκου*, ολοκλήρωση καταγραφής: Ζαβλάνι Πάτρας, 15 Αυγούστου 1961, Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του ΕΛΙΑ-MIET [Τετράδια θεάτρου σκιών], αρ. τ. 95, 56 σσ. Του ίδιου, *Αθανάσιος Διάκος*, Καλύβια Αγρινίου 1966, ΕΛΙΑ-MIET, αρ. τ. 165, 50 σσ. Του ίδιου, *Ο Αθανάσιος Διάκος με όλο το ιστορικό του. 1821 ή Ο πολεμάρχης Αθανάσιος Διάκος. 1821*, χ.χ. [δεκαετία 1970], ΙΜΣ, αρ. τ. 21/1 (παλιότερη αρίθμηση 17). Του ίδιου, *Η τραγωδία του Διάκου*, 12 Ιουνίου 1977, συλλογή Κ. Μακρή [τα τετράδια της συλλογής του Κ. Μακρή δεν έχουν γίνει ως τώρα προσβάσιμα στους ερευνητές]. Για τις εκδοχές του Βασιλάρου, βλ. Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Τα τετράδια του καραγκιοζοπαίχτη Βασιλάρου. Από τα κείμενα των παραστά-

ενταχθεί και οι διαφορετικές εκδοχές της δίκης του Κολοκοτρώνη, οι οποίες διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους, αν και προέρχονται από τον ίδιο караγκιοζοπαίκτη (Βασίλαρο).⁷

Η αρχειοθέτηση των τεκμηρίων γύρω από τις υποθέσεις των έργων του Καραγκιόζη βασίσθηκε στον διαχωρισμό μεταξύ «έργων» και «εκδοχών». Όπως γνωρίζουν οι μελετητές του Καραγκιόζη, στο προφορικό θέατρο δεν υπάρχει «έργο» με την έννοια του ίδιου όρου στη λόγια λογοτεχνία. Πιο ακριβής είναι ο όρος «παράσταση», ο οποίος, όπως ο όρος «παραλλαγή» στη δημοτική μουσική, σημαίνει την υλοποίηση ενός ιστού πλοκής στις συγκεκριμένες συνθήκες της σκηνικής πραγμάτωσής του. Ας θυμηθούμε εδώ τον Albert Lord που παρατήρησε ότι στην προφορική λογοτεχνία «κάθε επιτέλεση [performance] είναι ένα ξεχωριστό τραγούδι· γιατί κάθε επιτέλεση είναι μοναδική και φέρει την υπογραφή του ποιητή-τραγουδιστή».⁸

Για να οριοθετήσουμε τις έννοιες *έργο*, *παραλλαγή* ή *παράσταση* και *εκδοχή* πάνω στις οποίες βασίσθηκε η αρχειοθέτηση των προφορικών ή άλλων καταγραφών της βάσης δεδομένων του προγράμματος, θα επικαλεστούμε τη διάκριση των διαφορών των συστημάτων του δημοτικού τραγουδιού σε *τραγούδια* και *παραλλαγές* που προτείνει ο Γρηγόρης Σηφάκης. Σύμφωνα με αυτή τη διάκριση, ο όρος *τραγούδι* χρησιμοποιείται α) με τη σημασία του συστήματος

σεων στα κείμενα προς πώληση», *Ιστορία και ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Πρακτικά προς τιμήν του Θόδωρου Χατζηπανταζή, Ρέθυμνο, 1-3 Ιουνίου 2018*, Αρετή Βασιλείου - Κωνσταντίνα Γεωργιάδη - Ανδρέας Δημητριάδης - Κωνσταντίνα Ριτσάτου (επιμ.), Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, e-book, Ρέθυμνο 2020, σ. 366-380.

⁷ Υπάρχουν τέσσερις διαθέσιμες εκδοχές γύρω από τον Θεόδωρο Κολοκοτρώνη: Σωτήρης Σπαθάρης, «Κολοκοτρώνης εις Τρίπολιν» και «Κολοκοτρώνης εις θάνατον» [7 και 27 Αυγούστου 1926], στο Σωτήριος Σπαθάρης - Ευγένιος Σπαθάρης, *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα 1979, σ. 142-145 [έκδοση τετραδίων του Σ. Σπαθάρη]. [Ιωάννης Μουστάκας;], *Ο Καραγκιόζης και ο Κολοκοτρώνης*, Άγκυρα, Αθήνα χ.χ. [1945-50;]. Βασίλαρος, [Ακέφαλο κείμενο σε τετράδιο με θέμα τη δίκη του Κολοκοτρώνη], Ζαβλάνι Πατρών, 12 Αυγούστου 1962, ΕΛΙΑ-MIET, αρ. τ. 11 [βλ. και αντίγραφο του ίδιου κειμένου με διαφορετικό γραφικό χαρακτήρα και ελάχιστες αλλαγές, *Ο Γέρος του Μοριά Κολοκοτρώνης*, ΕΛΙΑ-MIET, αρ. τ. 15]. Του ίδιου, *Θεόδωρος Κολοκοτρώνης. Η καταστροφή του Δράμαλη στα Δερβενάκια*, Πάτραι, τη 6 8/βρίου 1971, ΙΜΣ, αρ. τ. 9/3 (8). Το τελευταίο μέρος του κειμένου του ΙΜΣ, «Το δικαστήριο», δραματοποιεί με διαφορετικό τρόπο τη δίκη του Κολοκοτρώνη σε σχέση με το τετράδιο 11 του ΕΛΙΑ-MIET. Η δεύτερη εκδοχή είναι μυθιστορηματική με ερωτικές ίντριγκες ενώ η πρώτη είναι πιο απλή.

⁸ Albert Bates Lord, *The Singer of Tales*, Stephen Mitchell - Gregory Nagy (επιμ.), Harvard University Press, Cambridge Mass. - London, 2000 (1971), σ. 4 (μετ. παραθέματος, Ι. Παπαγεωργίου).

ή υποσυστήματος (δημοτικό / κλέφτικο τραγούδι), β) με την ειδικότερη σημασία της πραγμάτωσης ή εκτέλεσης ενός μέλους του συστήματος, οπότε ισοδυναμεί με την *παραλλαγή* και τέλος γ) με τα μέλη του συστήματος, ανεξάρτητα από τις εκτελέσεις τους, π.χ. το τραγούδι του Νικοτσάρα, του Νεκρού Αδελφού κ.λπ. Τα τραγούδια, με την τρίτη σημασία, χαρακτηρίζονται από τον τίτλο τους και διακρίνονται ως μέλη του συστήματος στο οποίο ανήκουν σύμφωνα με το θέμα και το γενικό περιεχόμενό τους. Στην πράξη ο όρος *παραλλαγή* χρησιμοποιείται σχεδόν πάντα για τις εκτελέσεις των τραγουδιών, οι οποίες μπορεί να διαφέρουν περισσότερο ή λιγότερο μεταξύ τους, εξαιτίας του προφορικού τρόπου δημιουργίας και παράδοσης των δημοτικών τραγουδιών.⁹

Στην περίπτωση του Καραγκιόζη *παράσταση* είναι η εκτέλεση ενός έργου, η οποία κατά κανόνα συνιστά και μια *παραλλαγή* του. Εντούτοις στην εισήγησή μας θα χρησιμοποιείται πιο συχνά ο όρος *εκδοχή* αντί για *παραλλαγή* ή για *παράσταση*. Στη διεθνή βιβλιογραφία της προφορικής λογοτεχνίας η *παραλλαγή* συνδέεται άμεσα με παράσταση ή επιτέλεση. Στην περίπτωση μας όμως καλούμαστε να μελετήσουμε το δραματολόγιο μιας προφορικής μορφής θεάτρου διαθέτοντας ελάχιστες ηχητικές ή μαγνητοσκοπημένες καταγραφές των καθαυτό παραστάσεων. Το μεγαλύτερο μέρος του υλικού μας συνίσταται σε χειρόγραφα τετράδια και φυλλάδια των οποίων η σχέση με την παράσταση είναι αμφισβητούμενη. Με αυτά τα δεδομένα, ο όρος *εκδοχή* θα δηλώνει ταυτόχρονα τόσο μια μεμονωμένη προφορική πραγμάτωση ενός έργου (*παράσταση* ή *παραλλαγή*, όπου αυτή έχει εντοπιστεί) όσο και μια γραπτή απόδοσή του.

Ο όρος *έργο* θα έχει περιεχόμενο αντίστοιχο με την τρίτη σημασία του όρου *τραγούδι*, όπως το προσδιορίζει ο Σηφάκης. Θα δηλώνει τα μέλη του συστήματος, ανεξάρτητα από τις εκτελέσεις τους, δηλαδή μια ομάδα παραστάσεων που έχουν κοινό βασικό ιστό πλοκής, ακόμη και αν υπάρχουν επιμέρους διαφοροποιήσεις στη σκηνική πραγμάτωσή τους ή στη γραπτή απόδοσή τους, δηλαδή στις επιμέρους *εκδοχές*. Στην περίπτωση των ηρωικών έργων κριτήριο για την ένταξη διαφόρων εκδοχών σε ένα έργο είναι το όνομα του ήρωα, αρκεί η πλοκή τους να μην είναι εντελώς ανόμοια.¹⁰

⁹ Γρηγόρης Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988, σ. 62.

¹⁰ Ο *Αστραπόγιαννος* του Σωτήρη Σπαθάρη δεν συμπεριλαμβάνεται στο ίδιο έργο με τις εκδοχές των Π. Μιχόπουλου, Ντίνου Μουρελάτου, Νιόνιου Πάτρα και Μάνθου Αθηναίου. Βλ. Σπαθάρης – Σπαθάρης, *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, σ. 146-8 και ρεκλάμα, σ. 206. Τάκης Μαζαράκης, «Η ποίηση του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη ως έμμεση πηγή έμπνευσης ηρωικών έργων του Θεάτρου Σκιών», Μόσχος Μορφακίδης – Παναγιώτα Παπαδοπούλου (επιμ.),

Παρακάτω θα παρουσιαστούν πιο αναλυτικά τα τεκμήρια περιεχομένου που έχουν καταχωρισθεί στη βάση δεδομένων σε σχέση με τις ηρωικές παραστάσεις. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι αριθμοί θα δίνονται κατά προσέγγιση, λόγω αδυναμιών στον αρχικό σχεδιασμό της βάσης αυτής.

Στην καταμέτρηση δεν περιλήφθηκαν τα λησταρχικά (~29 έργα)¹¹ και τα έργα με ήρωα τον Μέγα Αλέξανδρο και τον Αντίοχο (5+3 έργα αντίστοιχα με δεκάδες εκδοχές), καθώς επίσης *Η χάρη του Βασιλιά* και *Ο στρατηγός Βελισσάριος*. Εκλήφθηκαν όμως ως ηρωικά, έργα τρόμου που τοποθετούνται στην εποχή της Τουρκοκρατίας: *Η εκδίκησης του Βρυκόλακα*, *Ο Βρυκόλακας*, *Ο Αντεροβγάλτης* και *ο Καπετάν Σουλιώτης*, *Ο Βρικόλακας της Μάνης* (5 έργα σε 5 εκδοχές). Από την καταμέτρηση έχουν παραληφθεί επίσης καταγραφές πολύ μικρών αποσπασμάτων μίας-δύο σελίδων στα τετράδια των караγκιοζοπαϊχτών, οι οποίες συνήθως περιλαμβάνουν τραγούδια, όρκους, ομιλίες, μονολόγους ή μεμονωμένες σκηνές.

Οι ηχογραφήσεις του Κώστα Τσίππια καταμετρούνται ανά караγκιοζοπαϊχτή, δηλαδή κάθε μαγνητοφωνημένη παράσταση εκλαμβάνεται ως μια διαφορετική εκδοχή, ενώ ο συλλέκτης, στη δημοσίευση των αποτελεσμάτων της έρευνάς του στο βιβλίο *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, ομαδοποιεί όλες τις παραστάσεις του ίδιου έργου σε μία ή δύο εκδοχές με κριτήριο την ομοιότητα των υποθέσεων.

Ελληνικό θέατρο σκιών - Άυλη πολιτιστική κληρονομιά, σειρά: «Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών», αρ. 3, Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών, Γρανάδα 2016, σ. 206-12. Αρετή Μαθιουδάκη, «Το αρχείο του Παναγιώτη Μιχόπουλου», *Άυλη πολιτιστική κληρονομιά*, σ. 788. Τσίππιας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, «Νέα Σύνορα» - Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 2001, σ. 140-42.

¹¹ Για τα λησταρχικά έργα, βλ. Ioanna Papageorgiou, «The Mountain-Bandits of the Hellenic Shadow Theatre of Karaghiozis: Criminals or Heroes?», *Popular Entertainment Studies* (University of Newcastle, Australia), τ. 5, τχ. 2 (Σεπτέμβριος 2014), σ. 70-102 <https://novaojs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/view/125> [25 Ιανουαρίου 2022]. Ας σημειωθεί ότι στο παραπάνω άρθρο δεν είχαν συμπεριληφθεί 4 από τις 5 ηχογραφημένες λησταρχικές παραστάσεις της συλλογής Whitman-Rinvulcri.

ΠΙΝΑΚΑΣ 1:
Κατηγοριοποίηση ηρωικών έργων
με κριτήριο την ιστορική εποχή του θέματος

Περίοδος	Αριθμός έργων	Αριθμός εκδοχών
Αρχαία Ελλάδα	1	1 ¹²
Φραγκοκρατία	1	2 (<i>Χάιδω η Λυγερή</i>)
Τουρκοκρατία	44	~100
Κύκλος Αλή Πασά	12	27
Επανάσταση του 1821	26	76
Αλυτρωτισμός: Κριμαϊκός πόλεμος, Απελευθέρωση της Θεσσαλίας, Κρητικοί Αγώνες, Μακεδονικός Αγώνας, Βαλκανικοί Πόλεμοι	5	9
Ελληνοϊταλικός πόλεμος και Κατοχή	16	18 ¹³
Κυπριακοί αγώνες	4	5
Μη χαρακτηρισμένα ¹⁴	2	2
Σύνολο	~ 111	~240

¹² Πρόκειται για το έργο *Ο θάνατος του Λεωνίδα*, χ.χ., που ανήκε στη συλλογή του Θανάση Σπυρόπουλου, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τ. 120. Το τετράδιο είναι αρκετά παλιό και πιθανόν το έργο να είχε γραφεί τη δεκαετία του 1940.

¹³ Μερικά από τα έργα της ομάδας αυτής έχουν κωμικό χαρακτήρα, π.χ. Βασίλαρος, *Ο Καραγκιόζης αρχίατρος του Χίτλερ*, 1973, ΙΜΣ, αρ. τ. 24/1 (2). Του ίδιου, *Ο Καραγκιόζης ανάμεσα στις Νεραϊδες. Ο Μουσολίνι και ο Χίτλερ στην κόλαση*, 1973, ΙΜΣ, αρ. τ. 26/4 (21). Του ίδιου, *Ο Καραγκιόζης επιτελάρχης του Μουσολίνι*, χ.χ., ΙΜΣ, αρ. τ. 19/1 (45).

¹⁴ Μη χαρακτηρισμένα: (1) Τόλιας, *Ο Καπετάν Διαμαντής*, συλλογή Δημητρίου Φανάρα (από το αρχείο του Μάνθου Αθηναίου) και (2) Παναγιώτης Μιχόπουλος, *Ο Καπετάν Πανουργιάς*. Τα κείμενα αυτά δεν έχουν μελετηθεί. Βλ. Δημήτρης Φανάρας, «Απόστολος (Τόλιας) Καραστεργιόπουλος: κουκλοπαίκτης, караγκιοζοπαίκτης, αλλά και θεατρικός συγγραφέας», *Άυλη πολιτιστική κληρονομιά*, σ. 113. Μαθιουδάκη, «Το αρχείο του Παναγιώτη Μιχόπουλου», σ. 788.

Όπως εύκολα διαπιστώνει κανείς, η εθνική συνείδηση των караγκιόζοπαϊχτών και του κοινού τους έβρισκε πιο πρόσφορο έδαφος έμπνευσης στις περιόδους της Τουρκοκρατίας και της Ελληνικής Επανάστασης του 1821. Ακολουθούν, με σημαντική διαφορά, ο Ελληνοϊταλικός πόλεμος και η Κατοχή.

Δημοφιλή ηρωικά έργα

ΠΙΝΑΚΑΣ 2:
Δημοφιλή ηρωικά έργα

Τίτλος έργου	Αριθμός εκδοχών	Πρώτη γνωστή παράσταση Παρατηρήσεις
<i>Ο καπετάν Γκρης</i>	15	1898, Αθήνα, Γιάννης Ρούλιας, <i>Ο γάμος του Χατζηαβάτη</i> (περιγραφή από δημοσιογράφο) ¹⁵
<i>Ο Αθανάσιος Διάκος</i>	13	1900, Αθήνα, άγνωστος караγκιόζοπαίχτης. ¹⁶ Το έργο κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου είχε σημειώσει 88 παραστάσεις ενώ <i>Ο καπετάν Γκρης</i> 51.
<i>Ο χριστιανομάχος</i>	10	~1918-19, Αθήνα, Αντώνης Μόλλας, (περιγραφή από τον Luis Roussel). ¹⁷
<i>Απαγχονισμός του πατριάρχη Γρηγορίου του Ε'</i>	10	1929, Πάτρα, Ντίνος Θεοδωρόπουλος και Ναύπακτος, Βασίλαρος. ¹⁸
<i>Η ορφανή της Χίου</i>	9	1919, Αθήνα, Αντώνης Μόλλας. ¹⁹

¹⁵ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα 1984, σ. 89-90.

¹⁶ Ό.π., σ. 75.

¹⁷ Ιερωνυμίδης, *Αθηναϊκός Καραγκιόζης του Μόλλα*, σ. 329-30.

¹⁸ Νεολόγος Πατρών, 21 Σεπτεμβρίου 1929 και Βασίλαρος, *Απαγχονισμός του πατριάρχη Γρηγορίου του Ε'*, «Ναύπακτος, τετάρτη 16/8βρίου 1929. Καφενείο Χατζή», ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, αρ. τ. 105, σ. 32-33.

¹⁹ Παίχθηκε με τον τίτλο *Ο θάνατος του Σιορδιονυσίου*. Βλ. εφημ. *Εστία*, 4 Ιουλίου 1919.

<i>Ο Κατσαντώνης</i>	8	1898, Αθήνα, Γιάννης Ρούλιας. ²⁰ Αν και δεν υπάρχουν πολλές καταγραφές αυτού του έργου, τον Μεσοπόλεμο είχε αναγγελθεί στην Πάτρα 86 φορές.
<i>Η Επανάσταση του 21 στην Άγια Λαύρα / Ο Καραγκιόζης στα Καλάβρυτα</i>	8	1930, Πάτρα, Ντίνος Θεοδωρόπουλος. ²¹
<i>Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης</i>	6	Δεκαετία 1930. ²²
<i>Ο καπετάν Στράτος / Η αναγνώριση των δύο αδελφών</i>	5	~ 1921, Μαρούσι, Σωτήρης Σπαθάρης. ²³

Καραγκιοζοπαίχτες

Την πρώτη θέση ανάμεσα στους καραγκιοζοπαίχτες που μας παρέδωσαν γραπτά ή ηχογραφημένα τεκμήρια ηρωικών έργων κατέχει ο Βασίλαρος ή Βασίλειος Ανδρικόπουλος, ο οποίος στη σύνθεση ορισμένων έργων συνεργάστηκε με άλλα άτομα. Έχουν εντοπισθεί μέχρι στιγμής κατά προσέγγιση 60 εκδοχές 45 περίπου ηρωικών έργων.²⁴ Τη δεύτερη θέση κατέχει ο Τόλιας ή Απόστολος Καραστεριόπουλος, ο οποίος μας έχει παραδώσει τουλάχιστον 34 εκδοχές από 32 ηρωικά έργα σε τετράδια. Πιθανόν ανάλογος αριθμός ηρωικών έργων να υπάρχει και στο αρχείο των απογόνων του Ντίνου Θεοδωρόπουλου, από το δραματολόγιο του οποίου μόνο δύο ηρωικά έργα γνωρίζουμε. Πολύ

²⁰ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β1: *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού... 1876-1897*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 190.

²¹ Τίτλος παράστασης στις 31 Μαΐου 1930: *Το λάβαρον του 1821 και ο Τιγράν πασσάς των Πατρών*. Βλ. *Νεολόγος Πατρών*, 30 Μαΐου 1930.

²² Οι διάφορες εκδοχές γράφτηκαν μάλλον μετά την έκδοση του μυθιστορήματος *Ο Αστραπόγιαννος και η πεντάμορφη του λόγγου* του Γιώργου Τσουκαλά, 1931. Βλ. Μαζαράκης, «Η ποίηση του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη», σ. 206-12. Παράσταση με τίτλο *Ο Αστραπόγιαννος και η πεντάμορφη του Λόγγου* δόθηκε το 1938 στην Πάτρα από τον Ανδρέα Βουτσινά. Βλ. *Νεολόγος Πατρών*, 19 Ιουνίου 1938.

²³ Σωτήρης Σπαθάρης, *Τα απομνημονεύματά μου*, Γιάννης Κόκκωνας (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2020, σ. 151.

²⁴ Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Ο καραγκιοζοπαίχτης Βασίλαρος και η “συγγραφική” δραστηριότητά του», *Για μία επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά ημερίδας αφιερωμένης στους καθηγητές Θόδωρο Χατζηπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη*, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 11-129.

χρήσιμη θα ήταν η πρόσβαση στο αρχείο του Παναγιώτη Μιχόπουλου, το οποίο περιέχει τουλάχιστον 13 ηρωικά έργα.²⁵ Προς το παρόν είναι διαθέσιμες 4 εκδοχές έργων του είτε από έκδοση είτε από το αρχείο του Χάρβαρντ.

ΠΙΝΑΚΑΣ 3:
Καραγκιοζοπαίχτες και τεκμήρια ηρωικών έργων

Καραγκιοζοπαίχτης	Εκδοχές	Έργα
Βασίλαρος	60 (τετράδια, ηχογραφήσεις)	45
Τόλιας	34 (τετράδια)	32
Μιχόπουλος, Παναγιώτης	-- χειρόγραφα	13;
Γιάνναρος (Γιάννης Μουρελάτος)	8 (ηχογραφήσεις και βίντεο)	7
Ορέστης (Ανέστης Βακάλογλου)	6 (2 δημοσιεύσεις και 4 ηχογραφήσεις στο αρχείο του Τσίπηρα)	6
Ξάνθος, Μάρκος	6 φυλλάδια	6
Μόλλας, Αντώνης	6 (1 φυλλάδιο και 5 περιγραφές του Luis Roussel)	6
Σπυρόπουλος, Θανάσης	5 (τετράδια και μαγνητοσκοπήσεις)	5
Μουρελάτος, Ντίνος (δημιουργός έργων, πατέρας του Γιάνναρου)	4 (τετράδια)	4
Κούζαρος	4 (χειρόγραφα, αρχείο Σπ. Κούζη)	4
Βάγγος [Κορφιάτης]	7 (ηχογραφήσεις, αρχεία Τσίπηρα, Whitman-Rinvolucris και μαγνητοσκοπήσεις)	4
Αλεξόπουλος, Νιόνιος	4 (ηχογραφήσεις, αρχείο Τσίπηρα)	4
Χαρίδημος, Γιώργος	3 (2 ηχογραφήσεις, αρχεία Τσίπηρα και Whitman-Rinvolucris και 1 περιγραφή παράστασης ²⁶)	3

²⁵ Μαθιουδάκη, «Το αρχείο του Παναγιώτη Μιχόπουλου», σ. 788-89.

²⁶ Σπύρος Μελάς, «Μια διασκεδαστική έρευνα. Ο Καραγκιόζης», εφημ. *Ακρόπολις*, 7 Ιανουαρίου 1953 (*Μονομαχία μέχρι θανάτου*).

Σαμαράς, Γιάννος	3 (τετράδια)	3
Παναγιωτάρας, Νίκος	3 (ηχογραφήσεις, αρχείο του Τσίπηρα)	3
Μόλλας, Δημήτρης	3 (φυλλάδια)	3
Μαρμαράς, Παύλος	4 (τετράδια)	3
Μάνθος Αθηναίος	6 (ηχογραφήσεις και μαγνητοσκοπήσεις) ²⁷	3
Αβραάμ [Αντωνάκος]	6 (3 ηχογραφήσεις, συλλογή Whitman-Rinvolucrí και 1 τετράδιο του Βασίλαρου)	3
Σπαθάρης, Σωτήρης	2 (δημοσίευση τετραδίων)	2
Πάτρας, Νιόνιος	2 (ηχογραφήσεις, αρχείο Τσίπηρα)	2
Μώρος, Ιωάννης	2 (τετράδιο και περιγραφή παράστασης) ²⁸	2
Μάνος, Κώστας	3 (2 φυλλάδια και 1 περιγραφή παράστασης από τον Τζ. Καϊμη ²⁹)	2
Καρεκλάς, Κώστας	2 (ηχογραφήσεις, συλλογή Whitman-Rinvolucrí)	2
Γκιτσάρης, Σάββας	2 (ηχογραφήσεις, συλλογή Whitman-Rinvolucrí)	2
Γανιός, Κώστας	2 (φυλλάδια)	2
Φρίξος	1 (τετράδιο)	1
Σπαθάρης, Ευγένιος	1 (φυλλάδιο)	1

²⁷ Από τις έξι καταγραφές οι τρεις είναι μαγνητοσκοπήσεις του έργου *Ο Καραγκιόζης στα Καλάβρυτα ή Το Λάβαρο*. Σώζονται όμως πολλά ηχογραφημένα αποσπάσματα του ίδιου έργου.

²⁸ Γιάννης Χατζής, «Μασκοφόροι, κουκουλοφόροι και μεταμφιεσμένοι στο Θέατρο Σκιών», *Ο Καραγκιόζης μας*, τχ. 107, (Δεκέμβριος 2016), σ. 12 (αναφορά σε τετράδιο του Γ. Μώρου με ήρωα τον Αόρατο άνθρωπο). Γιάννης Παπαοικονόμου, «Διήγημα. *Ο καπετάν Απέθαντος*», *Ριζοσπάστης*, 31 Ιουλίου 1911, Ένθετη έκδοση «7 μέρες μαζί», σ. 8 <http://www.rizospastis.gr/page.do?publDate=31/7/2011&id=13614&pageNo=8> (25 Ιανουαρίου 2022).

²⁹ Giulio Caimi, *Karaghiozi ou la comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Αθήνα 1935, σ. 74-78 (παράσταση του Κατσαντώνη).

Ρούλιας, Γιάννης	1 (υπόθεση σε εφημερίδα)	1
Περρόπουλος, Γιάννης	1 φυλλάδιο	1
Μελίδης, Τάκης	1 (υπόθεση, περιγραφή Καϊμη) ³⁰	1
Μάνος, Δημήτρης	1 (ηχογράφηση, αρχείο Σ. Κοτσορέ)	1
Λέκκας, Νικόλαος	1 (ηχογράφηση, συλλογή Whitman-Rinvoluceri)	1
Καπρούλιας, Σωτήρης	1 (ηχογράφηση, αρχείο Τσίπηρα)	1
Δεσύλλας, Κυριάκος	1 (ηχογράφηση, αρχείο Τσίπηρα)	1
Ασπιώτης, Σωτήρης	1 (απόσπασμα) ³¹	1
Αντώνaros [Αντώνης Πλέσσας]	1 (ηχογράφηση, συλλογή Whitman-Rinvoluceri)	1
Άγνωστο ³²	4 (3 τετράδια+1 φυλλάδιο)	4

Συλλογές, εκδόσεις και αρχεία φύλαξης των τεκμηρίων

Οι καταγεγραμμένες εκδοχές της βάσης δεδομένων προέρχονται από τις εξής συλλογές:

Δημόσια αρχεία

1. Τμήμα Παραστατικών Τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης [ΕΛΙΑΜΙΕΤ]. Η συλλογή αυτή περιέχει 285 τετράδια διαφόρων караγκιοζοπαίχτων τα περισσότερα από τα οποία προήλθαν από το ιδιωτικό αρχείο του Αθηναίου караγκιοζοπαίχτη Θανάση Σπυρόπουλου.

2. Συλλογή ηχογραφημένων παραστάσεων και υποθέσεων από τους Cedric Whitman, Mario Rinvoluceri και Janet Beech-Braithwaite στο αρχείο προφορικής λογοτεχνίας Milman Parry του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ <https://mpc.chs.harvard.edu/whitman-rinvoluceri-tapes/?fbclid=IwAR1D8pK6bH>

³⁰ Caimi, Karaghiozi, σ. 57-60 (Καπετάν Γκρης).

³¹ Άρης Μηλιώνης, Σκιές στο φως των κεριών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2001, σ. 41 (Οι τρεις τρελοί στην κόλαση).

³² Σε άγνωστους ή μη καταγεγραμμένους δημιουργούς ανήκουν 3 έργα τετραδίων και το φυλλάδιο *Ο Καραγκιόζης και ο Κολοκοτρώνης*, «Ηρωική παράσταση, κωμωδία σε τρεις πράξεις», σειρά «Νέες Παραστάσεις Καραγκιόζη», αρ. 10, εκδ. οίκος «Άγκυρα» Απόλλων Δ. Παπαδημητρίου & υιός, οδός Πειραιώς 18, Αθήνα χχ., 32 σσ.

HUfH1LMhlnYIRJ2vfi2Cwo0LNEYxkhSqHqrp7pOwrkNa08d6Y (τελευταία πρόσβαση 25 Ιανουαρίου 2022).

3. Συλλογή τετραδίων του Βασίλαρου στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (δωρεά των Θόδωρου Χατζηπανταζή και Γρηγόρη Σηφάκη)

4. Η βάση δεδομένων του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Γρανάδας [ΚΒΝΚΣ].

5. Αρχείο της ΕΡΤ (μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις).

6. Βιβλιοθήκη της Βουλής (φυλλάδια και εκδόσεις έργων).

7. Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας (φυλλάδια και εκδόσεις έργων).

8. Γεννάδιος Βιβλιοθήκη (φυλλάδια).

9. Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης (αντίγραφα φυλλαδίων και εκδόσεις έργων).

10. Δημοτική Βιβλιοθήκη Πατρών (εκδόσεις έργων).

11. Θεατρικό Μουσείο (φυλλάδια).

12. Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας [ΚΕΕΛ] της Ακαδημίας Αθηνών (διαθέτει την πληρέστερη συλλογή φυλλαδίων, η οποία έχει ψηφιοποιηθεί και βρίσκεται στο Ερευνητικό Πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών).

Ιδιωτικά αρχεία

13. Παναγιώτη Μαζαράκη

14. Δημητρίου Φανάρα

15. Κώστα Τσίπηρα

16. Κώστα Μακρή (Πάτρα)

17. Αλέξη Πολίτη (Ρέθυμνο, φυλλάδια της δεκαετίας του 1950, τα οποία έχουν ψηφιοποιηθεί και βρίσκονται στο ΚΒΝΚΣ)

18. Αναστασίου Κούζη

19. Άννας Σταυρακοπούλου

20. Γιάννη Μυλωνά (Πάτρα)

21. Σωκράτη Κοτσορέ

Είναι βέβαιο ότι η έρευνα σε άλλα ιδιωτικά αρχεία καραγκιοζοπαιχτών (όπως του Θανάση Σπυρόπουλου και των απογόνων του Ντίνου Θεοδωρόπουλου) και συλλεκτών (π.χ. των απογόνων του Ιορδάνη Παμπούκη)³³ ή

³³ Στην υπαγορευμένη αυτοβιογραφία του καραγκιοζοπαιχτή Βασίλαρου, η οποία δημοσιεύεται στο βιβλίο του Κώστα Τσίπηρα, ο Βασίλαρος δηλώνει: «Έστειλα ογδόντα έργα στην

του Θόδωρου Χατζηπανταζή θα εμπλούτιζε περισσότερο αυτή τη βάση δεδομένων.

Εκδόσεις ή δημοσιεύσεις τεκμηρίων

1. Εκδόσεις έργων και φυλλαδίων του Καραγκιόζη.
2. Μελέτες γύρω από τον Καραγκιόζη (Luis Roussel, Τζούλιο Καΐμη, Παναγιώτη Φωτιάδη, Κώστα Μπίρη, Θόδωρου Χατζηπανταζή, Βάλτερ Πούχνερ, Άννας Σταυρακοπούλου, Ανθής Χοτζάκογλου, Αρετής Μαθιουδάκη, Ιωάννας Παπαγεωργίου) και απομνημονεύματα καραγκιοζοπαιχτών.³⁴
3. Δημοσιεύματα εφημερίδων
4. Youtube και άλλες πηγές του διαδικτύου π.χ. Καραγκιοζοκομείο και comicsmania.gr

Τύποι τεκμηρίων (αριθμοί κατά προσέγγιση)

- Τετράδια και χειρόγραφα: 140 (καταγραφές)
- Ηχογραφήσεις: 48. Ας σημειωθεί όμως ότι οι περισσότερες ηχογραφήσεις του Κ. Τσίπηρα δεν είναι προσβάσιμες, καθώς απαιτούν ειδική τεχνική επεξεργασία. Έτσι ουσιαστικά οι 21 ηχογραφήσεις είναι διαθέσιμες μόνο σε ομαδοποιημένες περιλήψεις.
- Φυλλάδια: 22
- Περιγραφές υποθέσεων από ερευνητές και δημοσιογράφους: 12
- Μαγνητοσκοπήσεις: 11
- Εκδόσεις: 7

Ακαδημία στον Παμπούκη και μου έστειλε 35.000 δραχμές». Βλ. Τσίπης, *Ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 255.

³⁴ Εκτός των μελετών και των απομνημονευμάτων που έχουν ήδη αναφερθεί, αξίζει να επισημανθούν τα εξής: Παναγιώτης Φωτιάδης, *Ο Καραγκιόζης πρόσφυγας*, Gutenberg, Αθήνα 1977. Κώστας Μπίρης, «Καραγκιόζης. Ελληνικό Θέατρο Σκιών», *Νέα Εστία*, τ. 52, σ. 1272-75 και 1374-78. Βάλτερ Πούχνερ, *Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια*, Κέντρο Βυζαντινών Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών, Γρανάδα, 2015 – Ψηφιακή έκδοση: <http://www.centrodeestudiosbnch.com/gr/pagina/604> (25 Ιανουαρίου 2022). Anna Stavrakopoulou, *Variations on the Theme of Marriage in the Karaghiozis Recorded Performances of the Whitman-Rinvolutri Collection*, Διδακτορική διατριβή, Harvard University, 1994. Οι πολυπληθείς μελέτες της Ανθής Χοτζάκογλου για το δραματολόγιο του θεάτρου σκιών είναι αναρτημένες στην ιστοσελίδα της ερευνήτριας στο Academia.edu. <https://independent.academia.edu/ANTHICHOTZAKOGLOU>

Σύνολο 240, εκ των οποίων τα 181 είναι έντυπα ή χειρόγραφα.

Η διαμόρφωση της βάσης δεδομένων αρ. 3 ερευνητικού προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών απαίτησε εξαιρετικά μεγάλο κόπο και για τη συγκέντρωση του υλικού έχουν εργαστεί έξι ερευνητές.³⁵ Στην παρούσα μορφή της δεν είναι εύχρηστη για καταμετρήσεις και σίγουρα πρέπει να εξασφαλισθεί επιχορήγηση για τη μετατροπή της σε διαδικτυακή βάση δεδομένων ανοιχτής πρόσβασης, ώστε σε συνδυασμό με το αρχείο των υποθέσεων, να είναι διαθέσιμη σε όλους τους ερευνητές και σε όλες τις ερευνήτριες, όχι μόνο του θεάτρου σκιών αλλά γενικότερα του νεοελληνικού πολιτισμού.

³⁵ Επιστημονική υπεύθυνη: Ιωάννα Παπαγεωργίου. Επιστημονική συνεργάτιδα: Μαρία Μαυρογένη. Υποψήφιος διδάκτωρ: Σπυρίδων Τούλιος. Μεταπτυχιακοί φοιτητές: Θωμάς Κολοβός, Νικολέττα Χριστοφή και Βαρβάρα Σπύρου.

Μαρίνα Καψαμπέλη

Η ΘΕΣΗ ΤΩΝ ΗΡΩΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1960.
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ WHITMAN-RINVOLUCRI
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΤΟΥ ΧΑΡΒΑΡΝΤ

Εισαγωγή

Το αρχείο

Η συλλογή «The Whitman-Rinvolucri Greek Shadow Theater Collection» βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ και εντάσσεται σε μία μεγαλύτερη συλλογή, τη «Milman Parry Collection of Oral Literature». Σύμφωνα με το εισαγωγικό σημείωμα της ιστοσελίδας του πανεπιστημίου, αποτελεί την ογκωδέστερη και πληρέστερη καταγραφή θεάτρου σκιών των «δασκάλων» του είδους και καλύπτει τη δεκαετία του 1960. Περιλαμβάνει το έργο τριών ερευνητών, του Cedric Whitman το 1962, του Mario Rinvolucri το 1969 και της Janet Braithwaite το 1972. Συνολικά υπάρχουν 83 ταινίες με ηχογραφήσεις παραστάσεων και συνεντεύξεων, από τον Rinvolucri και τη Braithwaite.

Η αναζήτηση του καθηγητή Cedric Whitman πάνω στον κωμικό ήρωα, όπως αυτός εμφανίζεται στην ελληνική κουλτούρα, τον οδήγησε στο Ελληνικό θέατρο σκιών στο Ηράκλειο της Κρήτης. Εντυπωσιασμένος από το θέαμα εξασφαλίζει επιστρέφοντας στο Χάρβαρντ, με εχέγγυο την ακαδημαϊκή του φήμη, μια επιχορήγηση για περαιτέρω διερεύνηση του αντικειμένου.

Το μεγαλύτερο μέρος των καταγραφών είναι του Mario Rinvolucri, συνολικά 44 παραστάσεις, εννέα σενάρια χωρίς ακροατήριο και είκοσι μία συνεντεύξεις. Το μεγαλύτερο τμήμα της καταγραφής δόθηκε στη προαναφερθείσα συλλογή. Το υπόλοιπο της καταγραφής που διενήργησε για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών αυτή την περίοδο, βρίσκεται στο Βρετανικό Μουσείο (74 φωτογραφικά slide, τραβηγμένα από τον John Frick, με σκηνές παραστάσεων, φιγούρες, εικόνες πίσω από το στήσιμο πίσω από το μπερντέ) και στο Horniman Museum and Gardens (φιγούρες). Ο Rinvolucri είναι μια ανήσυχη, προοδευτική προσωπικότητα, που έχει σαν κύριο μέλημα της ζωής του να διερευνήσει

το ποσοστό του επιπέδου της σχετικότητας ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες και πολιτισμούς. Η Άννα Σταυρακοπούλου, που ασχολήθηκε εκτενώς και για μεγάλο διάστημα με το αρχείο, στο άρθρο της «Η συμβολή της συλλογής Whitman/Rinvolucrí στη μελέτη του Καραγκιόζη» στις *Επτά Ημέρες* της εφημερίδας *Καθημερινή* (1999)¹ αναφέρει ότι ο Rinvolucrí έχει γνώσεις ως προς τον Καραγκιόζη που βασίζονται στην επαφή που είχε με τα φυλλάδια που κυκλοφορούσαν εκείνη την εποχή, αλλά και στον τούρκικο Καραγκιόζη. Συνεχίζοντας τονίζει ότι κύριο μέλημα του Rinvolucrí είναι η καταγραφή κυρίως κωμωδιών, θεωρώντας τα ως τα μόνα αυθεντικά και άξια σημασίας.

Παρά τις προθέσεις του, οι καταγραφές του παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον για δύο λόγους. Ο πρώτος είναι η διάσωση των ζωντανών παραστάσεων, οι οποίες αναδεικνύουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα και τις επιρροές των караγκιοζοπαϊχτών, μέσα από έργα με διαφορετικές εκδοχές, προσθήκες, συντομεύσεις, συνθέσεις. Ένα εξαιρετικά σημαντικό υλικό για την έρευνα, καθώς ο Καραγκιόζης είναι ένα λαϊκό θεατρικό θέαμα, που στηρίζεται στην προφορικότητα και τον αυτοσχεδιασμό. Θα πρέπει να προστεθεί εδώ ότι ελάχιστα δείγματα έργων έχουν καταγραφεί σε τετράδια, σε μια ανεπτυγμένη μορφή και σε αυτά δεν είναι δυνατόν να συμπεριληφθούν οι διαφοροποιήσεις που συμβαίνουν λόγω της διάδρασης με το κοινό και η προσθήκη τοπικών στοιχείων που ενεργοποιεί το ενδιαφέρον των θεατών.

Ο δεύτερος λόγος που καθιστά εξαιρετικά ενδιαφέρουσα την καταγραφή είναι η διάσωση του ηχοχρώματος, οι φωνές που κάθε караγκιοζοπαϊχτής χρησιμοποιεί, επιλέγει για τους χαρακτήρες του έργου, μέσω των οποίων αποτυπώνεται και η ερμηνευτική δεινότητά του. Όπως σε πολλά σημεία των συνεντεύξεων δηλώνεται δια στόματος των ίδιων των καλλιτεχνών, πως η διαφορά στην ποιότητα του καλλιτέχνη, σε μεγάλο ποσοστό, καθορίζεται από τη φωνή και τη κίνηση της φιγούρας.

Εκτός του ηχητικού υλικού, το αρχείο διαθέτει ένα μεγάλο αριθμό συνεντεύξεων караγκιοζοπαϊχτών διαφόρων ηλικιών, καταγωγής, επιρροών, εμπειριών και σχολής, που μέσα από τις διηγήσεις τους συνθέτουν τη βιοματική ιστορία του Ελληνικού θεάτρου σκιών. Η αξία του πρωτογενούς υλικού είναι αδιαμφισβήτητη καθώς αποτελεί πηγή καθορισμού της κοινωνικής ταυτότητας, έκφραση της ιδεολογικής τοποθέτησης και κατάθεση καλλιτεχνικών επιρροών του λαϊκού καλλιτέχνη.

¹ Βλ. και το άρθρο της Άννας Σταυρακοπούλου «Karaghiozis: Interviewing the Artists», *Λαογραφία*, 10, 3, (Μάιος-Ιούνιος 1993), σ. 7-12.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν δείγματα του πλούτου και τις ποικιλίας του υλικού του αρχείου «The Whitman-Rinvolucris Greek Shadow Theater Collection», που δίνει, από τη ψηφιοποίησή του το 2015 και τη διάθεσή του διαδικτυακά, τη δυνατότητα μιας πολυεπίπεδης προσέγγισης και ερμηνείας ανάλογα με το ενδιαφέρον των μελλοντικών ερευνητών.

1. Ηρωικά έργα

1.1 Εισαγωγή

Τα ηρωικά έργα ή ορθότερα, οι παραστάσεις με θέματα ηρωικά πρόσωπα ή ιστορικά γεγονότα είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στους καλλιτέχνες, αλλά και στο κοινό του θεάτρου σκιών. Τα θέματα εμπνέουν τη δραματουργία, επιτρέπουν σκηνικές καινοτομίες και έχουν ανταπόκριση όπως κάθε ηρωική πράξη. Η άποψη των δημιουργών του Καραγκιόζη για το συγκεκριμένο ρεπερτόριο και συνεπώς η παρουσίαση ανάλογων έργων καθορίζει τη διάρκεια και τη βιωσιμότητά τους στο χρόνο. Στις συνεντεύξεις που κατέγραψε ο Mario Rinvolucris υπάρχουν συχνές αναφορές στα ηρωικά έργα. Σε αυτές εντοπίζουμε τη γνώμη των καραγκιοζοπαιχτών για την καλλιτεχνική αξία τους, τις τεχνικές συνθήκες που απαιτούν για να παρουσιαστούν, την απήχηση που έχουν στον κόσμο. Η ανάλυση αυτών των ευρημάτων μας δίνει μια εικόνα για την πορεία του συγκεκριμένου ρεπερτορίου στα χρόνια που θα ακολουθήσουν των συνεντεύξεων. Χρήσιμο επίσης είναι να τονιστεί ότι η περίοδος των συνεντεύξεων χαρακτηρίζεται από μια νέα άνθηση του Καραγκιόζη, που ακολουθεί τη περίοδο ύφεσης, λόγω της εμφάνισης του κινηματογράφου, τα μεταπολεμικά χρόνια.

1.2 Γενικές παρατηρήσεις

Πριν περάσουμε στα στοιχεία που εντοπίζονται στις επιμέρους συνεντεύξεις των δημιουργών, θα ήταν χρήσιμο να παραθέσουμε κάποιες γενικές διαπιστώσεις που εντοπίζονται στις συνεντεύξεις. Αυτές αφορούν τα ηρωικά έργα που καταγράφονται στη συλλογή, τι ορίζεται ως έργο ηρωικό, η σκηνική δράση ενός ηρωικού έργου, τις περιοχές που τα ηρωικά έργα είχαν ιδιαίτερη απήχηση, τι συνέβαινε την περίοδο της Κατοχής.

Τα ηρωικά έργα που καταγράφονται ως παραστάσεις στη συλλογή είναι:

- *Το χάνι της Γραβιάς* ή *Η εκδίκηση του Καπετάν Ανδρούτσου*, από το Νικόλαο Λέκκα
- *Ο Διάκος*, από το Βάγγο (Ευάγγελος Κορφιάτης)

- *Ο Χριστιανομάχος*, από το Μιχόπουλο
- *Το Χάνι της Γραβιάς*, από το Μίμη Μάνο
- *Η κρεμάλα του Πατριάρχη*, από το Μίμη Μόλλα, αλλά και το Κώστα Καρεκλά
- *Κατσαντώνης* (σε δύο μέρη), από το Γκιτσάρη
- *Ο Μάρκος Μπότσαρης* (δεύτερο μέρος), από το Γιάνναρο (Γιάννης Μουρελάτος)
- *Ο Αλή Πασάς και η κυρά Φροσύνη*, από το Γιάνναρο (Γιάννης Μουρελάτος)
- *Καπετάν Γκρης*, από το Χαρίδημο

Ηρωικό έργο είναι αυτό που βασίζεται σε ένα ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο με διαχρονικό ενδιαφέρον. Τα πρώτα έργα με ηρωικό θέμα είναι ο *Κατσαντώνης*, ο *Χριστιανομάχος* και ο *Γκρης* ενώ ο *Αθανάσιος Διάκος* είναι μεταγενέστερο. Η διάρκεια της παράστασης ενός ηρωικού έργου ξεπερνούσε τις 2 ώρες. Σε κάποια έργα, όπως ο *Κατσαντώνης* και ο *Διάκος*, η παράσταση παιζόταν σε συνέχειες.

Τα ηρωικά έργα έχουν συγκεκριμένο χρόνο σκηνικής δράσης, για αυτό δεν υπάρχει η δυνατότητα σημαντικών αλλαγών ή συμπτώξεων. Οι χαρακτήρες ενός ηρωικού έργου είναι συγκεκριμένοι και δεν γίνεται προσθήκη τοπικών χαρακτήρων γιατί είναι κωμικά στοιχεία που δεν εναρμονίζονται με τη σοβαρότητα του θέματος. Οι μόνες εξαιρέσεις είναι του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη που μπορεί να έχουν το ρόλο του γραμματέα στην παράσταση του *Κατσαντώνη*.

Τα ηρωικά έργα παίζονται στην επαρχία κυρίως Σάββατα, γιατί τα αγαπούσε ιδιαίτερα ο κόσμος (Γιάνναρος). Ο καραγκιοζοπαίχτης έπλαθε την υπόθεση ανάλογα με τον τόπο που έπαιζε και πρόσθετε παλληκάρια, για να ευχαριστήσει το κοινό του (Αντώνaros). Υπήρχαν περιπτώσεις στα χωριά που οι θεατές έκλαιγαν με λυγμούς και παρέμεναν μετά το τέλος της παράστασης για να συναντήσουν τον καραγκιοζοπαίχτη (Γενεράλης). Σε περιοχές όπου το θέαμα είναι σχετικά ακαλλιέργητο και δε γνώριζαν τις παραστάσεις, όπως η Κρήτη, ακόμα και σε ένα κωμικό έργο μπορεί να γίνει προσθήκη μιας μάχης, ενός κλέφτη σε δράση, για να έχει την επιθυμητή αποδοχή (Σπυρόπουλος).

Την περίοδο της Κατοχής παίζονταν ηρωικά έργα γιατί οι κατακτητές, Γερμανοί και Ιταλοί θαύμαζαν το θέαμα. Δεν καταλάβαιναν όμως την υπόθεση του έργου. Εάν κάποιος πρόδιδε το περιεχόμενο της παράστασης οι καραγκιοζοπαίχτες βρίσκονταν σε κίνδυνο και έπρεπε να διακόψουν τις παραστάσεις

τους, να αλλάξουν πιάτσα, να υποστούν εκφοβισμό. Την περίοδο της κάμψης του θεάματος το κοινό πήγαινε όταν παιζόταν κάποιο ηρωικό έργο (παλαιό ή σύγχρονο), ένα επίκαιρο κοινωνικό έργο και όχι κωμωδίες (Γενεράλης). Την περίοδο των συνεντεύξεων, που έχουμε κατά, κοινή ομολογία των δημιουργών, μια αναβίωση του θεάματος το κοινό της επαρχίας προτιμά περισσότερο παραστάσεις με ηρωικό θέμα, ενώ η Αθήνα δείχνει μια προτίμηση στο κωμικό. Υπάρχουν όμως περιοχές, που το κοινό κουράζεται με τις ηρωικές παραστάσεις (Καρεκλάς, Γιάνναρος).

2. Συνεντεύξεις

2.1 Γενικά

Οι συνεντεύξεις είναι 20 και έχουν μέσο όρο διάρκειας μιάμιση ώρα. Ο Rinvolucrì πηγαίνει στους χώρους των παραστάσεων στην Αθήνα και ταξιδεύει σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Κάνει τη συνέντευξη μετά από συνεννόηση που έχει γίνει τις προηγούμενες μέρες και σε κάποιες συνεντεύξεις καταγράφεται οικειότητα με τον δημιουργό. Εκτός της συνέντευξης, μαγνητοφωνεί και παραστάσεις σαν δείγματα της δουλειάς των караγκιοζοπαιχτών, τουλάχιστον μία από τον καθένα. Διαθέτει στην έρευνα του αντιπροσωπευτικά δείγματα караγκιοζοπαιχτών με βάση την ηλικία, αλλά και την περιοχή που δραστηριοποιούνται.

2.2 Καραγκιοζοπαίκτες

Ντίνος Θεοδωρόπουλος

Η συνέντευξη έχει δοθεί στην Πάτρα τον Ιούλιο του 1969, και ο караγκιοζοπαίχτης είναι 81 χρονών. Ο Θεοδωρόπουλος αναφέρει ότι έπαιξε τον Διάκο το 1908, έργο των Πελοποννησίων αδελφών Θεοδωρέλου και Κουτσανδρέα. Η διαφορά από την κλασική παράσταση είναι ότι τοποθετεί τον Καραγκιοζή να ακολουθεί το Διάκο στο βουνό και τον χρησιμοποιεί ως κατάσκοπο ή ταχυδρόμο. Στόχος η προσθήκη κωμικού στοιχείου στην ιστορική παράσταση, ώστε να μην είναι μονότονη για το θεατή.

Επίσης δημιουργεί τα έργα *Πυρπόληση των Καλαβρύτων* και *Το λάβαρο του '21*, με αποθέωση και τα δύο και ταυτόχρονα παροπλίζει έργα ως «απηρεχειωμένα και πολυγνωρισμένα», όπως ο Χριστιανομάχος και ο Καπετάν Γκρης, για να παρουσιάσει φρέσκο πράγμα.

Μίμης Μόλλας

Η συνέντευξη έχει δοθεί στο Λουτράκι το καλοκαίρι του 1969 και ο καραγκιοζοπαίχτης είναι 52 χρονών. Είναι μια συνέντευξη ιδιαίτερη, έντονη και με άποψη. Γίνεται εκτενής αναφορά στη παράσταση του *Καπετάν Γκρη*, όπου αρχικά ο Μίμης Μόλλας εντοπίζει ότι ο τρόπος παιξίματος του συγκεκριμένου έργου δηλώνει τη σχολή που ανήκει ο καλλιτέχνης ή το μάστορά του, τη μαθητεία του. Τονίζει ότι η Πατρινή σχολή παίζει ακριβώς το έργο που παραδόθηκε από το Μίμαρο και δεν κάνει παρεκκλίσεις. Στη συνέχεια δίνει μια θεωρητική ερμηνεία για δημιουργία της παράστασης από το Μίμαρο αναφέροντας «η παράσταση διαφέρει από όλες τις ηρωικές παραστάσεις στο ότι δεν είναι ιστορική, αλλά περιεκτική σε έννοια. Και πρώτα-πρώτα το όνομα είναι η έκφραση του Έλληνα από τους ξένους. Είναι σε μια εποχή όχι ιστορική. Οι σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους δεν χαρακτηρίζονται από την ιστορική αλήθεια της Τουρκοκρατούμενης Ελλάδος. Δε θα μπορούσαν ποτέ οι άνθρωποι να κινηθούν κατ' αυτόν τον τρόπο μέσα στην Οθωμανική αυτοκρατορία. Δε θα μπορούσε ποτέ ο ίδιος ο Βεζύρης να αγαπήσει μια χριστιανοπούλα και να μην την κάνει χαρέμι του. Ο Μίμαρος φτιάχνοντας τον *Γκρη* ίσως έδωσε τη μήτρα στην οποία χύθηκαν όλες οι ηρωικές παραστάσεις. Έδωσε την κατεύθυνση του Ελληνικού Καραγκιόζη προς το ηρωικό ρεπερτόριο. Κάνει σύμβολο ένα *Γκρη*, έναν Έλληνα. Ο *Γκρης* είναι το σύμβολο του άγνωστου στρατιώτη. Δεν μπορούσε να πάρει έναν από τους καπετάνιους της περιοχής του, γιατί οι γέροντες, που ήταν εν ζωή, ήξεραν τις αδυναμίες που αυτοί είχαν. Για αυτό έκανε σύμβολο ένα άγνωστο».

Για το έργο *Κατσαντώνης*, αναφέρει ως δημιουργούς τους Θεοδωρέλους. Θεωρεί ότι «τον δίνουν», τον αποδίδουν, σύμφωνα με τη Γιαννιώτικη σχολή. Αναφέρει δε με έμφαση «όπως τον είδε ο Πουκεβίλ να παίζεται ο Καραγκιόζης μέσα στο παλάτι του Αλή Πασά». Τονίζει ότι η παράσταση του *Κατσαντώνη* προϋπήρχε του *Γκρη*. Οι Θεοδωρέλοι, που είναι παλιότεροι του Μίμαρου, έμαθαν την παράσταση από τον δάσκαλό τους Ιάκωβο στα Γιάννενα. Κατά τον Μόλλα αυτό δικαιολογείται από την παρουσία χαρακτήρων που έδρασαν στην περιοχή, όπως ο Βεληγκέκας και ο Ταχέρ που ήταν στην αυλή του Αλή Πασά. Σχετικά με την επιλογή του προσώπου του Κατσαντώνη θεωρεί ότι μέσω της παράστασης του Καραγκιόζη γίνεται σύμβολο, γιατί, στην πραγματικότητα, δεν ήταν ένας συγκινητικός ήρωας, αλλά είχε ηρωικό θάνατο, αγωνιζόμενος για υπαρκτά ιδανικά. Αυτό είναι και η αιτία για τη δημιουργία της παράστασης. Ο Καραγκιόζης χρειάζεται σύμβολα, καθώς απευθύνεται στο Ρωμιό που είναι πουριτανός και συντηρητικός.

Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι στο Διάκο του Αντώνη Μόλλα, δεν υπάρχουν οι γυναικείες μορφές της μάνας και της αδελφής, γεγονός που ο Μίμης Μόλλας το αποδίδει στον πουριτανισμό της εποχής.

Γιάνναρος (Γιάννης Μουρελάτος)

Η συνέντευξη έγινε στο Μεσολόγγι το καλοκαίρι του 1969 και ο караγκιοζοπαίχτης ήταν 38 χρονών. Σημαντική, στη συνέντευξη του Γιάνναρου, είναι η παρατήρηση που κάνει για την αλληλεπίδραση που είχε με το κοινό, στοιχείο που τον χαρακτηρίζει ως καλλιτέχνη. Ακόμα και στα ηρωικά έργα τη χρησιμοποιεί ως τέχνασμα για να κρατήσει το ενδιαφέρον των θεατών ζωντανό.

Αναφέρει σαν παράδειγμα μια σκηνή από το α' μέρος του *Μάρκου Μπότσαρη*, όταν στέλλουν οι Τούρκοι ένα απόσπασμα για να κάψει το χωριό και ο Καραγκιόζης με τον Χατζηαβάτη το αντιλαμβάνονται και πάνε να φύγουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Τότε αρχίζει ένας διάλογος με διάφορα καλμπούρια με το κοινό, που δίνει ταυτόχρονα την ευκαιρία να ετοιμαστούν οι Τούρκοι για να βγουν.

Θανάσης Σπυρόπουλος

Η συνέντευξη έγινε στο Αγρίνιο το καλοκαίρι του 1969 και ο караγκιοζοπαίχτης ήταν 38 χρονών. Ο Θανάσης Σπυρόπουλος αναφέρει ότι στις ηρωικές παραστάσεις εισάγει πολλές τεχνολογικές καινοτομίες, «τρικ» όπως τα ονομάζει, για εντυπωσιασμό. Στόχος του να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο με τα εντυπωσιακά εφέ.

Ιδιαίτερη είναι η θέση που διατυπώνει ότι οι караγκιοζοπαίχτες λόγω των έργων, με ηρωικό περιεχόμενο που παίζουν, γίνονται εθνικιστές και τάσσονται με τους δυνατούς του κράτους, καθώς έτσι έχει καλλιεργηθεί η ψυχή τους. Πολλές σκέψεις μπορούν να προκύψουν από μια τέτοια δήλωση, σχετικές με τη δυνατότητα πολιτικής χειραγώγησης του κοινού ή τις σχέσεις του λαϊκού θεάματος με τις θέσεις της κυρίαρχης τάξης. Ίσως αυτό να αποτελέσει αφορμή για μελλοντική έρευνα. Σίγουρα όμως δε θα πρέπει να παραγνωρίσουμε ότι, την περίοδο που δίνεται η συνέντευξη, στη χώρα υπάρχει Δικτατορία, παράγοντας που γεννά μια καχυποψία ως προς τις προθέσεις ενός ξένου ερευνητή, που ταξιδεύει και καταγράφει.

Μίμης Μάνος

Η συνέντευξη έγινε στην Τρίπολη το καλοκαίρι του 1969 και ο караγκιο-

ζοπαίχτης είναι 30 χρονών. Διακρίνει τις ηρωικές παραστάσεις σε δύο κατηγορίες. Στις βαριές, που τοποθετεί τον *Κατσαντώνη*, τον *Κολοκοτρώνη*, τον *Καραϊσκάκη*, τη *Μπουμπουλίνα*, τον *Ρήγα Φεραίο*, τον *Κανάρη πυρπολητή*, και τις πιο ελαφρές, που κατατάσσει τον *Αθανάσιο Διάκο*, τον *Μάρκο Μπότσαρη*, τον *Μαύρο Γκιαούρη*. Κριτήριο διαχωρισμού είναι ο χρόνος της παράστασης, η δυνατότητα συντόμευσης του έργου χωρίς να αλλοιωθεί το περιεχόμενο, η σκηνική δράση και οι φωνές.

Νικόλαος Λέκκας

Η συνέντευξη έγινε στο Περιστέρι το καλοκαίρι του 1969 και ο караγκιοζοπαίχτης 29 χρονών. Στη συνέντευξη συμμετέχει και η σύζυγός του, που είναι και η βοηθός του. Προετοιμάζουν μαζί τις παραστάσεις των ηρωικών έργων διασταυρώνοντας αυτά που γνωρίζουν προφορικά από διάφορους караγκιοζοπαίχτες, με βιβλία που έχουν γραφτεί για συγκεκριμένα πρόσωπα ή γεγονότα. Στη συνέχεια κάνουν τις απαραίτητες διορθώσεις, ώστε το έργο να ανταποκρίνεται όσο το δυνατό γίνεται στην αλήθεια. Σκοπός τους είναι να μη δημιουργείται σύγχυση στο κοινό, ώστε να χάνουν την αξιοπιστία τους και να αποτελεί η παράσταση «ιστορικό ντοκουμέντο». Το βελτιωμένο έργο τίθεται στην κρίση του κοινού και γίνεται σύγκριση με το παλαιότερο ώστε να προκύψει μια τρίτη εκδοχή που θα είναι άρτια.

Παναγιώτης Μιχόπουλος

Η συνέντευξη γίνεται στην Καλλιθέα το καλοκαίρι του 1969 και ο караγκιοζοπαίχτης είναι 69 χρονών. Το σημαντικό στοιχείο στη συνέντευξη του είναι η δήλωση της καταγραφής 10 παραστάσεων του Μπομποτίνου, καθ' υπαγόρευση του ίδιου, τις οποίες παίζει όπως εκείνον. Δυστυχώς από αυτές αναφέρει μόνο την παράσταση του Ντελή. Στον Μπομποτίνo ήταν βοηθός 2 χρόνια και μετά επειδή τους έδενε στενή φιλία, μέχρι το 1958 ο μάστοράς του παρακολουθούσε τις παραστάσεις του και του έκανε διορθώσεις. Εντύπωση προκαλεί ότι δεν κάνει καμία αναφορά σε έργα ηρωικά ή κωμωδίες.

Σταμάτης Γενεράλης

Η συνέντευξη γίνεται στον Πειραιά το καλοκαίρι του 1969 και ο караγκιοζοπαίχτης είναι 33 χρονών. Στη συνέντευξη αναφέρει ότι οι ηρωικές παραστάσεις είναι πρόβλημα για τους καλλιτέχνες που κάνουν περιοδεία, γιατί χρειάζονται πολλές φιγούρες στις μάχες και χρειάζεται βοηθός που είναι επιπλέον

κόστος, επιπλέον είναι δύσκολο να βρεθεί κάποιος από την περιοχή, όταν οι παραστάσεις γίνονται σε χωριά. Για να ανταπεξέλθει σε αυτό το πρόβλημα έχει εκπαιδευτεί ώστε να κρατάει σούστες με διάφορα σημεία του σώματος του όπως με την κοιλιά ή τους αγκώνες και έτσι καταφέρνει να συντονίζει μόνος του 4-5 φιγούρες.

Βάγγος (Ευάγγελος Κορφιάτης)

Η συνέντευξη γίνεται στο Αιγάλεω το καλοκαίρι του 1969 και ο караγκιοζοπαίχτης είναι 47 χρονών. Σύμφωνα με τα λόγια του οι παραστάσεις των ηρωικών έργων την περίοδο της Κατοχής βοήθησαν στην αναπτέρωση του ηθικού των κατακτημένων. «Οι Γερμανοί», λέει «δεν καταλάβαιναν ότι με το Διάκο κάναμε προπαγάνδα, αλλά το κοινό ένιωθε ότι κατάφερνε να τους ξεγελάσει και ένιωθε καλά». Για την περίοδο της Κατοχής και τα δεινά των Ελλήνων δημιουργήθηκαν πολλές παραστάσεις, που απέδιδαν μέχρι το '50. Μετά φθίνει το ενδιαφέρον, γιατί ο κινηματογράφος έδειχνε ταινίες κατασκοπίας με πλούσια δράση, με αποτέλεσμα αυτά που έδειχναν οι караγκιοζοπαίχτες να είναι συγκριτικά μειωμένης αξίας.

Επισημαίνει ότι κάθε φορά που γίνεται κάτι το «εθνικό» ο Καραγκιόζης ζωντανεύει. Δηλώνει ότι τα ιστορικά θέματα τα εκμεταλλεύεται ο Καραγκιόζης πριν από τα άλλα είδη θεάματος. Οι παραστάσεις αυτές έχουν επιτυχία γιατί έχουν το ίδιο μοτίβο με αυτό που γίνεται στα ηρωικά έργα με τους Τούρκους. Κάνει αναφορά στην περίπτωση του Κυπριακού, όπου αμέσως δημιούργησε παράσταση για τον απαγχονισμό των Καραολή και Δημητρίου και θεωρεί ότι τα έργα για το Κυπριακό ή τους βανδαλισμούς στη Σμύρνη είναι «το τελευταίο δημιούργημα της παράδοσης που ακολουθεί τον κλασικισμό».

Συμπεράσματα

Στις 21 συνεντεύξεις που κατέγραψε ο Rinvolucrì το καλοκαίρι του 1969 οι караγκιοζοπαίχτες αντιμετωπίζουν με μεγάλο σεβασμό τα ηρωικά έργα, θεωρώντας τα αναπόσπαστο κομμάτι της παράδοσης του θεάματος. Έστω και αν κάποιοι παράγοντες, όπως η χρονική διάρκεια, η φωνή, ο όγκος των απαιτούμενων εργαλείων, η ανάγκη της επιβίωσης, οι επιλογές του κοινού, περιορίζουν τη συχνότητα της παρουσίασης ηρωικών παραστάσεων.

Στην καρδιά και τη συνείδηση των караγκιοζοπαίκτων το ηρωικό έργο συνδέεται με την παράδοση, με την ουσία της δουλειάς τους. Είναι η επιβε-

βαίωση της τέχνης των παλαιότερων και η διαδικασία μύησης για τους νεότερους. Αυτή είναι ίσως η βασική αιτία της διατήρησης των ηρωικών έργων. Η μετάδοσή τους από το μάστορα στο μαθητή είναι σαν μια μυστική συνταγή, που όσο και να τους δυσκολεύει στην εκτέλεση, τους αποζημιώνει με το αποτέλεσμα.

ΤΑ ΟΦΕΛΗ (;) ΤΩΝ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Πριν από χρόνια στο Πασαλιμάνι, ο Ανδριανόπουλος έπαιζε τον *Αθανάσιο Διάκο*. Για εντυπωσιακούς λόγους έγραφαν στις διαφημίσεις, ότι: «Κατά την παράσταση θα σουβλιστεί επί της πυράς ο ηρωικός αρματωλός!» Το πλήθος που είχε γεμίσει το θέατρο, όταν είδε ότι σουβλίστηκε και ψήθηκε ένα ανδρείκελο και όχι ο ίδιος ο ηθοποιός που υποδυόταν τον Αθανάσιο Διάκο, άρχισε να προγκάρει αγρίως τον θίασο. Τότε ο θιασάρχης βγήκε στο προσκήνιο και φώναξε στο μαινόμενο πλήθος: «Είσθε στα καλά σας, βρε παιδιά, με δύο δεκάρες που πλήρωσε ο καθένας σας, θέλατε να κάψω κοτζάμ άνθρωπο!».¹

Αυτή είναι μία από τις αιτίες, που αν και τα πατριωτικά έργα δεν πρωτοπαρουσιάστηκαν στον μπερντέ του θεάτρου σκιών, ήταν πιο αγαπητά εκεί απ' όσο στο πάλκο του θεάτρου, πιθανώς και των ανδρικών (Φασουλή).²

Παρακάτω, θα επιχειρήσουμε να ρίξουμε φως στα «πώς», «τί», «γιατί» και «μετά», συμβάλλοντας στην αποτίμηση των παραστάσεων αυτού του θεματικού πεδίου. Ειδικά στο «μετά» αποκρυσταλλώνονται τα οφέλη των πατριωτικών παραστάσεων, πάνω στα οποία θα στοχαστούμε.

Δίαυλοι μετάδοσης πατριωτικών σεναρίων και σκηνικών πρακτικών τους θα πρέπει να ήταν λαϊκοί θεατρίνοι, όπως ο Αρμένιος Σεφέρ Παπαζιάν που συνεργαζόταν λ.χ. (1888) με τον ανδρικοελοπαίκτη Δημοσθένη Μαριδάκη (1858-1908)³ και περιόδευε ανά τις εστίες ελληνισμού συνεργαζόμενος με ποι-

¹ Μ. Μαρκογιάννη, «Οι αποδοκμασίες στο θέατρο», *Ματιές στην Αθήνα που έφυγε*, τ. Γ', Αθήνα 1998, σ. 207.

² Β. Πούχγερ, «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», *Ο μίτος της Αριάδνης: δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σ. 365-393, ειδικά σ. 370.

³ Για τον Δ. Μαριδάκη βλ. Απ. Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου (1870-1938)*, Αθήνα 2012, σ. 236-237, σποράδην· Α. Χοτζάκογλου, «Σκιαγραφώντας τον Συριανό πολυσχιδή καλλιτέχνη Δ. Μαριδάκη», *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών ΚΒ' (2015-2017) Πρακτικά Ε' Διεθνούς Κυκλαδολογικού Συνεδρίου 15-29 Μαΐου 2016*, Αθήνα 2021, σ. 187-205. Ειδικότερα βλ. [Ανώνυμος], «Μετά το Νησάκιον τα Βαπόρια», <Χρονικά>,

κίλους θιάσους. Ομοίως, οι αδελφοί Παντόλφι,⁴ που διακρίνονταν σε παντομίμα και κουκλοθέατρο και πολλοί άλλοι. Στο ίδιο πλαίσιο θα αξιοποιήθηκαν λαϊκά φυλλάδια με πατριωτικές ιστορίες, δημοσίευσή τους σε συνέχειες στον Τύπο, αλλά και η ποίηση των Αγωνιστών, όπως π.χ. του Γεωργίου Ζαλοκώστα⁵ ή το ίδιο το Δημοτικό τραγούδι, που σε κάποιες περιπτώσεις (λ.χ. στην παράσταση *Καπετάν Χρόνης και Αλή Τσεκούρας*),⁶ λειτούργησε ως πρότυπο. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τις πηγές που αποκαλύπτουν πατριωτικές παραστάσεις πέραν της Παντομίμας και με ανδρείκελα (Φασουλή) (Εικ. 1), με έργα όπως *Αθανάσιος Διάκος* (1895, 1901, 1905), *Αρματολοί και Κλέπτες* (1895), *Πατριάρχης Γρηγόριος* (1900), *Κατσαντώνης* (1902, 1907), *Αλή Πασάς* (1906),⁷ καθώς και τις πληροφορίες που θέλουν τους караγκιοζοπαίκτες να λαμβάνουν τη σκυτάλη εμπύχωσης των ανδρικών (Φασουλή) από τον Χρ. Κονιτσιώτη (1870-1928),⁸ αντιλαμβανόμαστε τις μίξεις ροών των συ-

εφημ. *Πατρίς* (Σύρος), 20 Μαΐου 1889, σ. 2: «Τα δύο Φάληρα της Σύρου, το Νησάκιον και τα Βαπόρια πρόκειται κατ' αυτάς να προβώσιν εις τον ετήσιον διαγωνισμόν θέσαντα ως γέρας την προσέλκυσιν πλειόνων θαμώνων. Εκεί ο περικλής Παπαζιάν μετά του συμπαθούς καλλιτέχνου κ. Maredik, τεσσάρων παρατόνων οργάνων μουσικής και τριών αοιδών, προσκαλεί το ελλανόδικον κοινόν να ακροασθή των ασμάτων των αοιδών και της ενοργάνου συναυλίας, να θαυμάση δε τας ευφρεστάτους κωμωδίας και τας παντομίμας».

⁴ Π. Μιχάλογλου, «Η περιπέτεια του καλλιτέχνη: για τον λαϊκό ζωγράφο Μιχαήλ Παντόλφη», *Σπαρμός* 20 (Απρίλιος 1979), σ. 7-11.

⁵ Γ. Χ. Ζαλοκώστας, *Αρματολοί και κλέπται: ποιημάτων*, Εν Αθήναις 1853.

⁶ Ν. Γ. Πολίτης, *Δημοτικά τραγούδια: εκλογαί*, Αθήνα 1990, σ. 63.

⁷ Για ανδρείκελα-εύζωνες του Χρ. Κονιτσιώτη, πιθανώς χρησιμοποιούμενα τόσο σε ληστρικά όσο και σε πατριωτικά έργα, βλ. Μ. Βελιώτη [sic], «Οι κούκλες του Χρήστου Κονιτσιώτη στη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος», *Εθνογραφικά* 2 (1979/1980), σ. 47-56, ειδικά σ. 53-54· *Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου*, Αθήνα 2005, σ. 217 (αρ. 386). Ρεκλάμα του Απ. Καραστεργιόπουλου (Τόλια) επιβεβαιώνει, ομοίως, πατριωτικές παραστάσεις ανδρικών (βλ. Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, «Το κουκλοθέατρο στην Ελλάδα μέσα από τις συλλογές των μουσείων: μικρό σημείωμα για ένα μικροθέατρο», *Ναύδετο* 5 (Ιούλιος-Οκτώβριος 2007), σ. 98-103, ειδικά σ. 102. Για παραστάσεις *Αθ. Διάκου* από τον Χρ. Κονιτσιώτη, βλ. ενδεικτικά: εφημ. *Εστία* (Αθήναι), 2 Αυγούστου 1895, σ. 2· «Θέατρον ανδρικών», <Δημόσια θεάματα>, εφημ. *Το Άστυ* (Αθήναι), 2 Αυγούστου 1895, σ. 3· «Θέατρα: Πλ. Κουμουνδούρου», <Μικρά Νέα>, εφημ. *Καιροί* (Αθήναι), 25 Αυγούστου 1905, σ. 4. Για ομότιτλη παράσταση του Ιω. Σαριδάκη βλ. Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθέατρου*, σ. 119. Για παράσταση *Κατσαντώνη* (1907) του Ι. Κόκκα βλ. Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθέατρου*, σ. 121. Για όψιμη παράσταση του *Πατριάρχη Γρηγορίου* από τον Ν. Παναγιωτάρα βλ. Κ. Στ. Τσίππρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σ. 156.

⁸ Α. Χοτζάκογλου, «Ο Αθηναίος ανδρικοποιχτής Σπύρος Κούζαρος. Ιχνηλατώντας τη σχέση δύο λαϊκών παραδοσιακών θεαμάτων: “Καραγκιόζη” και “Φασουλή”», *10ο Συμπόσιο*



Εικ. 1: Ανδρείκελο-Εύζωνας του Χρ. Κονιτσιώτη (© Μουσείο Μπενάκη – Δ. Φωτόπουλος) (πηγή: *Ο κόσμος του Δ. Φωτόπουλου*, Αθήνα 2005, σ. 217)

γκοινωνούντων αυτών δοχείων, δηλαδή του θεάτρου των σκιών και των ανδρεικέλων.

Αυτά ήταν πάνω-κάτω τα υλικά που βρήκαν οι караγκιοζοπαίκτες και που αναμειγνύοντάς τα, κατά τη συνταγή που το λαϊκό τους ένστικτο επέβαλε, με δοσολογίες που αυτοί με το ακροατήριό τους συναποφάσιζαν, συνέθεσαν τις δικές τους πατριωτικές παραστάσεις.⁹ Όπως τονίζει ο Αμερικανός ιστορικός Walter Ong, «στον προφορικό πολιτισμό η πρωτοτυπία της αφήγησης συνίσταται όχι στην επινόηση νέων ιστοριών αλλά στην επίτευξη μιας ιδιαίτερης αλληλοδράσης με το δεδομένο κοινό στη δεδομένη στιγμή. [...] Στην προφορική παράδοση υπάρχουν ελάχιστες παραλλαγές ενός μύθου, όσες είναι και οι επαναλήψεις του. Αλλά οι λογότυποι και τα θέματα μάλλον ανακατατάσσονται παρά αντικαθιστώνται με νέα υλικά».¹⁰

Ποια ήταν όμως τα κίνητρα των караγκιοζοπαικτών που τους ώθησαν να συνθέσουν, να διασκευάσουν, να παρουσιάσουν εν τέλει, τους ήρωες και τα πάθη τους επί σκηνής; Η καταγωγή του εκάστοτε καλλιτέχνη

και οι πολιτικές του πεποιθήσεις,¹¹ όπως και η σύνδεση του τόπου φιλοξενίας

Ιστορίας - Λαογραφίας Αττικής, Αθήνα 21-23 Οκτωβρίου 2011, ομιλία διαθέσιμη στο <https://www.youtube.com/watch?v=JxFU7XIMt-o>, 23 Ιανουαρίου 2022.

⁹ Για τον όγκο του σχετικού δραματολογίου βλ. ενδεικτικά Β. Πούχγερ, «Το θέατρο των σκιών και οι πατριωτικές παραστάσεις», *Το 1821 και το Θέατρο: από τη μυθοποίηση στην απομυθοποίηση*, Αθήνα 2021, σ. 397-428, ειδικά σ. 397-400.

¹⁰ W. J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη: η εκτεχνολόγηση του λόγου*, (μετ. Κ. Χατζηκυριάκου), Ηράκλειο 1997, σ. 55, 56.

¹¹ Για όψεις του θέματος αυτού μέσα από το παράδειγμα του δραματολογίου του Γ. Ιδαλία βλ. Α. Χοτζάκογλου, «Αντανακλάσεις της Ελληνικής Επανάστασης στο Ελληνικό θέατρο σκιών (Καραγκιοζής): φαντασικοί ήρωες ή ανδραγαθήματα τους στον μπερντέ, μέσα από το αρχείο του Κύπριου караγκιοζοπαίκτη Γιώργου Ιδαλία», *Πρακτικά συνεδρίου “Η επανάσταση του 1821 στην Ιστορία και τη Λογοτεχνία”*, Αθήνα 12-13 Ιουνίου 2020, (υπό έκδοση), (ομιλία διαθέσιμη στο https://www.youtube.com/watch?v=M_xjO58ah8w, 23 Ιανουαρίου 2022).

του με το ιστορικό του παρελθόν¹² και τις πολιτικές πεποιθήσεις των κατοίκων του,¹³ θα υπήρξαν σημαντικοί παράγοντες που βάρυναν στην πλάστιγγα του καλλιτεχνικού σχεδιασμού.¹⁴ Επίσης, η εθνική επέτειος της 25ης Μαρτίου δεν αποκλείεται ν' αποτελούσε αφορμή παραστάσεων έργων γύρω από την Επανάσταση του 1821. Έτσι συνέβαινε εν μέρει στο τηλεοπτικό θέατρο σκιών¹⁵

¹² Για το πώς μια παράσταση για τον ήρωα Αναγνώστη Στριφτόμπολα, παρουσιάστηκε (Λεβίδι) γνωρίζοντας επιτυχία, εξ αφορμής του αγάλματός του βλ. Ν. Γρηγοράκης, «Ο ερχομός του Καραγκιόζη», εφημ. *Αρκαδικά Νέα* (Τρίπολις), 1 Απριλίου 1976, σ. 1, 3.

¹³ Βλ. χαρακτηριστικά Ντόπιος, «Απ' όσα βλέπω», εφημ. *Κορινθία* (Κιάτο), 4 Οκτωβρίου 1936, σ. 2: «Δύο караγκιόζηδες και εις κινηματογράφος λειτουργούν αρκετά ικανοποιητικοί. Οι караγκιόζηδες εμφανίζονται κάθε μέρα με πατριωτικά έργα και ενθουσιάζουν με τα κατορθώματα των αρματωλών [sic] το πυκνόν των εθνικόφρων [sic] κοινόν».

¹⁴ Χαρακτηριστική είναι η καταγραφή του Χρ. Αντωνιάδη (Πάφου) στα απομνημονεύματά του για τις συνθήκες στο χωριό του Κάμπου της Τσακίστρας: «Οι γυναίκες έβαζαν [στον δίσκο] μισό σελίνιν και έναν, οι άντρες από ένα σελίνιν και οι περισσότεροι από δύο σελίνια. Μπράβο, λέω. Τέτοιο καλόν κόσμον δεν ξανα συνάντησα. [...] Την άλλην μέραν ετοιμάσα τον Παπαφλέσσα, γιατί κατάλαβα πως είχα να κάνω με λεβεντόκοσμον. Και λέγω. Απόψε είναι που θα τους ενθουσιάσω με τα αθάνατα κλέφτικά μου, μια και εψές εσύναψα £4.13.0 [...] “Αγαπητοί μου, είμαι πολύ ευχαριστημένος μαζί σας και θα έμενα όλον το καλοκαίριν να σας διασκεδάσω με τα αθάνατα πατριωτικά έργα Κατσαντώνη, Διάκον, Κολοκοτρώνη, Σουλιώτες και τα ληστρικά. Και δεν σας άρεσα;” Φωνές! “Άρεσές μας, να μείνεις, να μείνεις.”», στο Κ. Γ. Γιαγκουλλής, *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 2009, σ. 77-78.

¹⁵ Κατά την τηλεοπτική διαδρομή του Καραγκιόζη, στην εθνική επέτειο της 25ης Μαρτίου παρουσίαζαν ηρωικά έργα οι Ε. Σπαθάρης (1924-2009) και Μ. Αθηναίος, ενώ οι Π. Μιχόπουλος (1915-1984) και Θ. Σπυρόπουλος (γέν. 1931) ανεξαρτήτως αυτής. Ενδεικτικά, ο Ε. Σπαθάρης είχε παρουσιάσει τα: *Αθανάσιος Διάκος, Καπετάν Γκρης* (σε δύο εκδοχές), *Ο Κολοκοτρώνης στην Τρίπολη*. Ο Μ. Αθηναίος παρουσίασε *Το λάβαρον της επανάστασεως* κ. ά. ενώ ο Π. Μιχόπουλος *Το αθάνατο Χάνι της Γραβιάς και ο Οδυσσέας Ανδρούτσος* κ. ά. και ο Θ. Σπυρόπουλος τον *Κατσαντώνη* σε πολλές συνέχειες, μεταξύ άλλων. Για πτυχές της παρουσίας του Καραγκιόζη στην Τηλεόραση βλ. Α. Χοτζάκογλου, «Οι τηλεοπτικές παραστάσεις του Ε. Σπαθάρη και η συμβολή τους στην καθιέρωση του Θεάτρου Σκιών ως θεάματος για παιδιά. Μια πρώτη προσέγγιση», *Πρακτικά ΙΕ' Διεθνούς Συνεδρίου της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος International Scientific Conference eRA-8 «Η Συμβολή της Τεχνολογίας στην Επιστήμη, την Οικονομία, την Κοινωνία και την Εκπαίδευση»* Αθήνα 23-25 Σεπτεμβρίου 2013, Αθήνα 2014, σ. 743-752· Α. Chotzakoglou, «T.V. performances (1978-1992) by E. Spatharis. The significance of “Educational T.V.” in the course of the steps from “Folk” to “Art” Shadow Theatre», *Digital proceedings of International Scientific Conference eRA-9 «The SynEnergy Forum. The Conference for International Synergy in Energy, Environment, Tourism and contribution of Information Technology in Science, Economy, Society and Education» / ΙΕΤ' Διεθνές Συνέδριο της Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος «Η Συμβολή της Τεχνολογίας στην Επιστήμη, την Οικονομία, την Κοινωνία και την Εκπαίδευση», Piraeus 22-24 September 2014, Athens 2015, σ. 1-8.*



Εικ. 2: Δημοφιλής χαρτοκοπτική με απεικονίσεις Αγωνιστών σε στάση στεφανώματος από Άγγελο Κυρίου (Συλλογή Ν. Μουτσόπουλου, © «Βυζαντινή Οικουμένη»)

αλλά και συμβαίνει εν γένει μέχρι σήμερα σε ετήσια βάση. Άλλωστε, η τακτική πραγματοποίησης επετειακών παραστάσεων κορυφώθηκε κατά τον πρόσφατο εορτασμό της επετείου των 200 χρόνων από την Επανάσταση, εξ αφορμής του οποίου παρουσιάστηκαν όχι μόνο πληθώρα παραδοσιακών πατριωτικών έργων αλλά και τα νεότευκτα, *Κύπρος 9η Ιουλίου 1821: Κυπριανός* του Γ. Νταγιάκου και *Μακρυγιάννης* του Ι. Βιβιλάκη με το «Οθόνιον»,¹⁶ που δημιουργήθηκαν «πατώντας» στα παραδοσιακά χνάρια.

Καθοριστικότερος οπωσδήποτε θα ήταν ο ρόλος της ανταπόκρισης του κοινού, που θ' αντικατοπτριζόταν στον αριθμό των εισιτηρίων και που θα οδήγησε και στην τακτική παρουσίασης πατριωτικών έργων συνεχιζόμενων επί πολλές βραδυνές, υπό μορφή «σήριαλ».¹⁷ Αργότερα, ένα άλλο λαϊκό κοινό, αυ-

¹⁶ Τα δύο νέα έργα έκαναν πρεμιέρα το πρώτο στην Κύπρο, 18 και 19 Δεκεμβρίου 2021 σε Λεμεσό και Λευκωσία αντιστοίχως ενώ το δεύτερο στην Αθήνα (ΜΝΕΠ), 23 Δεκεμβρίου 2021.

¹⁷ Σε αδημοσίευτο χειρόγραφο του ο Κύπριος καραγκιοζοπαίκτης Χριστόδουλος Αντωνιάδης (Πάφιος) (1904–1987) σημειώνει: «*Κατσαντώνης*: 20 νύχτες συνέχεια. Το κατέβασα στις 12, στις 8 στις 4 και τωρά [sic] 2 νύχτ. Δυο Νύχτες απόξω. *Αθανάσιος Διάκος*: 4 νύχτες, τώρα 2. *Ο Κολοκοτρώνης* [sic] 4 νύχτες, 2 τώρα». Για δημοσιεύματα Τύπου που επιβεβαιώ-

τή τη φορά το αναγνωστικό, θα οδηγούσε στην έκδοση δεκάδων φυλλαδίων με πατριωτικά έργα –με δημοφιλέστερα μάλλον τα *Κατσαντώνης, Αθανάσιος Διάκος, Καπετάν Γκρης, Αλή Πασάς και κυρα-Φροσύνη, Χριστιανομάχος*– και σταδιακά δίπλα σ' αυτά, στην κυκλοφορία χαρτοκοπτικών (Εικ. 2) δημοφιλών ηρώων.¹⁸ Οι ανάγκες ωστόσο του ακροατηρίου, που οι –συνήθως αγράμματοι ή ολιγογράμματοι– караγκιοζοπαίκτες κλήθηκαν να καλύψουν, ήταν τόσο εκπαιδευτικές κι ενημερωτικές π.χ. για το αναλφάβητο ακροατήριο, όσο κι εθνικές, όπως η διέγερση αισθημάτων φιλοπατρίας.

Δεχόμενοι επίσης πως ο τότε νεοπαγής κύκλος των ηρωικών έργων εγκαινιάστηκε με τον *Καπετάν Γκρη*¹⁹ και τον *Κατσαντώνη*, αναλογιζόμαστε πως το ζήτημα του σεναρίου ως προέκταση της ανάγκης εξελληνισμού του θεάματος θα διαδραμάτισε ζωτικό ρόλο. Σε αυτό ακριβώς το σημείο θα πρέπει να διασταυρώθηκαν ο εθνικός με τον καλλιτεχνικό στόχο των караγκιοζοπαϊκτών. Ανταποκρινόμενοι δε οι καλλιτέχνες των σκιών στις απαιτήσεις της σκηνικής πραγμάτωσης τέτοιων έργων, ανέβαζαν τον προσωπικό και συλλογικό καλλιτεχνικό πήχη υψηλότερα. Κι αυτό διότι όφειλαν όχι μόνο να μαθαίνουν ή ακόμα και να δημιουργούν νέα έργα αλλά συχνά και ν' ακροβατούν μεταξύ ιστορικής αλήθειας κι αληθοφάνειας του εκάστοτε σεναρίου. Αναγκάστηκαν επιπλέον, να προβαίνουν σε μία τρόπον τινά δραματουργική επεξεργασία κάθε παράστασης, διαβάζοντας, ρωτώντας, παρατηρώντας, παρακολουθώντας παραστάσεις, ερευνώντας, επινοώντας, συγκεντρώνοντας και συνθέτοντας στοιχεία ως δομικά συστατικά των ιστοριών που θα έπλαθαν. Σταδιακά το πατριωτικό δραματολόγιο εμπλουτίστηκε, αριθμώντας πλέον δεκάδες έργα, που κάποτε αποτύπωναν ιστορικά γεγονότα κι άλλοτε αποκρυστάλλωναν τη λαϊκή καλλιτεχνική έμπνευση. Αν και η ιστορική αλήθεια συχνά υποσκελίστηκε από τη φαντασία, τη θεαματικότητα και τον ηρωικό

νουν τα παραπάνω βλ. Γιαγκουλλής, *Το θέατρο σκιών της Κύπρου*, σ. 78-79, υποσ. 1.

¹⁸ Χαρακτηριστικό είναι πως δημοφιλή πατριωτικά έργα όπως *Ο Κατσαντώνης* σώζονται σε ποικίλες εκδοχές που υπογράφουν οι Α. Μόλλας, Μ. Ξάνθος, Ι. Μουστάκας, Κ. Μάνος. Για τα λαϊκά φυλλάδια του ελληνικού θεάτρου σκιών βλ. ενδεικτικά Κ. Κάσσης, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα: 1830-1980. Ο γραφτός Καραγκιόζης*, Αθήνα 1985, σ. 140-172· Δ. Χανός, *Το παιδικό λαϊκό φυλλάδιο-περιοδικό-βιβλίο*, Αθήνα 1991.

¹⁹ Βλ. ενδεικτικά Ι. Μουστάκας, «Ο Καραγκιόζης και ο Καπετάν Γκρης: παράστασις αυτοτελής εις τρεις πράξεις», Μπ. Γραμμένος (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης: δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου των σκιών*, Αθήνα 1973, σ. 151-177· Γ. Χαρίδημος, *Καπετάν Γκρης*, (Harvard University, Milman Parry collection of Oral Literature Whitman/Rinvolutri collection, μαγνητοταινία Rinvolutri αρ. 10), Αθήνα 1969, ηχογραφημένη παράσταση διαθέσιμη στο <https://sds.lib.harvard.edu/sds/audio/459637197>, 23 Ιανουαρίου 2022.

παλμό, τα κίνητρα φιλοθεάμονος κοινού και караγκιοζοπαικτών δεν μεταβλήθηκαν. Έτσι, έργα όπως *Ο Κολοκοτρώνης εις Τρίπολιν* του Σωτήρη Σπαθάρη (1892-1974)²⁰ και στιγμιότυπα όπως η δολοφονία του Αλή Πασά από τον θείο της Φροσύνης –κατά την Πατρινή σχολή του Καραγκιόζη–, αν και δεν απέδιδαν την ιστορική πραγματικότητα, θα ξεσήκωναν τους θεατές, προσφέροντάς τους μέθεξη και κάθαρση.

Αποκτώντας κάποιοι εκ των караγκιοζοπαικτών επίγνωση του γνωσιακού ελλείμματός τους, στράφηκαν στη δημιουργία νέων έργων ή τη μετασκευή παλαιότερων. Στην πρώτη κατηγορία, ποικίλα έργα όπως λ.χ. η λαοφιλής *Ορφανή της Χίου* με κομβικό πρόσωπο κάποτε τον ίδιο τον Νικητάρη κι άλλοτε κάποιον ανώνυμο γεραρό καπετάνιο, όσο κι έργα όπως π.χ. *Ο καπετάν Μαυροροδήμος*²¹ ή η κυπριακή *Χρύσω η ορφανή*²² κατά την εκδοχή Γιώργου Ιδαλίου (1939-2020), παρουσίασαν έναν Αγωνιστή δικής τους καλλιτεχνικής έμπνευσης ν' αποδίδει συμβολικά δικαιοσύνη προσφέροντας κάθαρση, απηχώντας κάποτε την υπόθεση του ήδη καθιερωμένου επί σκηνής *Πασαδόρου*,²³ με τον Αγωνιστή ν' αντικαθιστά τον αρραβωνιαστικό της απαγόμενης κοπέλας. Στο πλαίσιο της δεύτερης στρατηγικής ακολουθήθηκε η τακτική προσθήκης ενός

²⁰ Γ. Κόκκωνας, «Πρόσωπα και γεγονότα του 1821 στον μεσοπολεμικό μπερντέ ενός αγράμματου караγκιοζοπαίχτη, του Σωτήρη Σπαθάρη», *Διεθνές συνέδριο «Ελληνική Επανάσταση, Εκπαίδευση και Συλλογική μνήμη»*, 18-19 Φεβρουαρίου 2021, ομιλία διαθέσιμη στο <https://www.blod.gr/lectures/i-elliniki-epanastasi-sti-dimosia-istoria-ii>, 23 Ιανουαρίου 2022. Για το έργο βλ. και Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων: κωμωδίες και φιγούρες Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη*, Αθήνα 1979, σ. 142-145.

²¹ Π. Μιχόπουλος, «Ο καπετάν Μαυροροδήμος: έργο σε δύο πράξεις», *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα 1972, σ. 217-250.

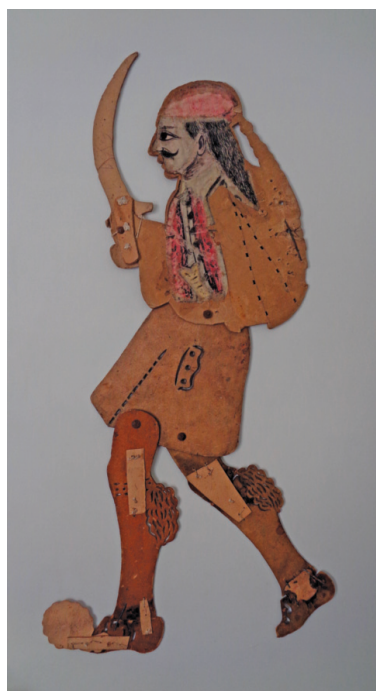
²² Α. Χοτζάκογλου, «“Χρύσω, η ορφανή” των Α. Ιδαλίου – Τ. Χατζηττοφής: ένα δραματικό ειδύλλιο (1948) του Κυπριακού Θεάτρου Καραγκιόζη», *Κυπριακαί Σπουδαί ΞΘ'* (2005), σ. 193-218, ειδικά σ. 289-292.

²³ Η λησταρχική ιστορία του Ανδρέα Πασαδόρου, είτε με αυτό τον τίτλο είτε ως *Αρπαγή της Χαϊριγιέ / ωραίας Ελένης*, γνώρισε δημοφιλία στον μπερντέ (βλ. ενδεικτικά L. Roussel, *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, Athènes 1921, σ. 46-48· ελληνική απόδοση στο Μ. Ιερωνυμίδης (επιμ. - μετ.), *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα: η μελέτη του L. Roussel, Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes και άλλα κείμενα*, Αθήνα 2003, σ. 320-322· Π. Μιχόπουλος, *Ο Καραγκιόζης και ο λήσταρχος Πασαδόρος*, (δίσκος 45 στροφών), (RCA Victor, αρ. 3022), Αθήνα [1965]). Κατά την προφορική παράδοση της συντεχνίας (βλ. Σ. Σπαθάρη, *Αυτοβιογραφία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1992, σ. 222) δημιουργήθηκε από τον Μίμαρο, όμως είναι βέβαιο πως στη σκηνή των ανδρικών ήταν εξίσου δημοφιλής, καθώς εντοπίζεται στο δραματολόγιο των Δ. Μαριδάκη, Δ. Λιασκόπουλου, Ι. Κόκκα, Αθ. Μούτσου, Χρ. Κονιτσιώτη και μάλιστα στον πρώτο ήδη από το 1896 (βλ. [Ανώνυμος], «Διάφορα», εφημ. *Αλήθεια* (Λεμεσός), 26)8 Μαΐου 1896, σ. 2).

τουλάχιστον ήρωα-Αγωνιστή της Επανάστασης, σε δάνεια έργα, προσδίδοντάς τους χρώμα γαλανόλευκο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της κατηγορίας συνιστούν *Ο μετανωμένος ληστής*, *Το νανάγιο της πτωχής Μαρίας*.²⁴ Στο ίδιο πλαίσιο, παρουσιάστηκαν στον μπερντέ οι λεγόμενες «ηρωικές κωμωδίες». Τον όρο χρησιμοποιούσε ο караγκιοζοπαίκτης Μάνθος Αθηναίος (1925-2009), για έργα που παρά τα δραματικά τους στοιχεία, είχαν ευφρόσυνο φινάλε (π.χ. *Ο ξιφομάχος του σαραγιού*, *Το πήδημα του ποταμού*, *Το φάντασμα του σαραγιού*) και μεγαλύτερη συμμετοχή του κωμικού Καραγκιόζη ή της σκηνικής παρέας του.

Οι πιο φιλότιμοι και ικανοί караγκιοζοπαίκτες προβληματίστηκαν γύρω από την ευνοϊκότερη σκηνοθεσία και τη σκηνική οικονομία των έργων τους. Επιδόθηκαν ακόμα, σε άσκηση των φωνητικών τους μέσων ώστε να καταφέρνουν ν' αποδίδουν διακριτά, με ικανοποιητική αλλαξοφωνία, πάμπολλους σκηνικούς χαρακτήρες συμεριλαμβανομένων και γυναικών. Παράλληλα χρειάστηκε ν' ανασύρουν από τη μνήμη τους ή να μάθουν σχετικά κλέφτικα τραγούδια²⁵ ή να συνεργαστούν με επαίοντες του είδους. Υποστηρίζεται πως πλείστοι σκοποί και τραγούδια θα είχαν ξεχαστεί αν δεν τους είχαν διασώσει και διαδώσει οι караγκιοζοπαίκτες.²⁶

Η εικαστική απόδοση των ηρώων (Εικ. 3), τους απασχόλησε είτε σε επίπεδο ομοιότητας με τα υπαρκτά πρόσωπα –που μοιραία οδηγούσε σε νέες έρευνες– είτε σε επίπεδο παρουσίασής τους με τέτοιο τρόπο ώστε παρά την εικο-



Εικ. 3: Φιγούρα Αγωνιστή (Καπετάν Πανουργιάς), του Αρκάδα караγκιοζοπαίκτη Λάμπρου Καραδήμου (1899-1965) (© Α. Χοτζάκογλου)

²⁴ Α. Χοτζάκογλου, «Από τη *Φιλόστοργο μητέρα* στο *Νανάγιο της πτωχής Μαρίας* του Δημοσθένη Μαριδάκη: από τη σκηνή στον μπερντέ», *Παράβασις* 16 (2018), σ. 261-308.

²⁵ Στον ρόλο του θεάτρου σκιών στην επιβίωση και διάδοση του δημοτικού τραγουδιού μέσα από το παράδειγμα του αγράμματος караγκιοζοπαίκτη Θωδωρέλλου αναφέρεται ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Μια σκηνή», <Από ημέρας εις ημέραν>, εφημ. *Εμπρός* (Αθήναι), 27 Μαΐου 1912, σ. 1.

²⁶ Γιακουλλής, *Το θέατρο σκιών της Κύπρου*, σ. 16-27.



Εικ. 4α-β: Χαρτοκοπτική φιγούρας Παπαφλέσσα, που προφανώς ενέπνευσε τον Κύπριο караγκιοζοπαίκτη Χρ. Αντωνιάδη (Πάφιο) στη φιγούρα του Παπαφλέσσα του (Συλλογή Ν. Μουτσόπουλου, © «Βυζαντινή Οικουμένη» / (αρ. 2594 © Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών)

νογραφική συνάφεια να υπάρχει σαφής διάκριση. Οι δε απεικονίσεις στρατευμάτων αποτέλεσαν κονίστρα των ικανότερων και πιο ευφάνταστων ζωγράφων του χώρου, που όχι σπάνια, ακολούθησαν το πρότυπο λογιότερων ή λαϊκότερων εικονογραφήσεων, όπως π.χ. αυτές του Σωτήρη Χρηστίδη σε εκλαϊκευμένα λογοτεχνικά αναγνώσματα²⁷ και αυτές ποικίλων δημοφιλών χαρτοκοπτικών (Εικ. 4α,β). Για την απόδοση τουρκικών στρατευμάτων αξιοποιήθηκαν ευφάνταστες συστοιχίες φιγουρών (Εικ. 5), πιθανώς αποκρυσταλλώνοντας αντιστικτικά τον συμβολισμό του απρόσωπου ασκεριού απέναντι στους «επώνυμους» Έλληνες αγωνιστές.²⁸

Η εικαστική σοδειά πολλαπλασιάστηκε, καθώς φιλοτεχνήθηκαν εξάισια σκηνικά, τα οποία, σε αντίθεση με τα σκηνικά του συμβατικού θεάτρου, μπορούσαν να εναλλάσσονται μέσα σε λίγα λεπτά και να μεταφέρονται χωρώντας

²⁷ Γύρω από το πρότυπο του πίνακα του Θ. Βρυζάκη «Ο Παλαιών Πατρών Γερμανός ευλογεί τη σημαία της Επανάστασης» βλ. ενδεικτικά σχετική ρεκλάμα του Μ. Αθηναίου στο Ν. Γ. Κοταρίδης (επιμ.), *Μάνθος Αθηναίος: φιγούρες και σκηνικά θεάτρου σκιών*, Αθήνα 2002, σ. 182. Γύρω από το πρότυπο του Σ. Χρηστίδη βλ. ενδεικτικά Απ. Δούρβαρης, *Σωτήριος Χρηστίδης (1858-1940)*, Αθήνα 1993, σ. 51, 142 σε αντιπαραβολή με τα Απ. Γιαγιάννος – Αρ. Γιαγιάννος, – Ι. Δίγκλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, τ. 2, Αθήνα 1977, σ. 232-233· Θ. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Αθήνα 1977, σ. 449.

²⁸ Βλ. ενδεικτικά Μ. Δημητρίου, *Ο Καραγκιόζης στην Κύπρο*, Λευκωσία 2004, σ. 11.



Εικ. 5: Ευφάνταστη πολυπρόσωπη φιγούρα του καραγκιοζοπαίκτη Χρ. Αντωνιάδη (Πάφιος), που διακρίθηκε στην παρουσίαση πατριωτικών έργων (αρ. 2600Α © Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών)

σε μία βαλίτσα. Απεικονίστηκαν με πρόχειρα μέσα, σε χασέδες και χαρτόνια, κλέφτικα λημέρια, βουνά, θάλασσες, λίμνες, καταρράκτες, γεφύρια και σπηλιές, αλλά και νεκροταφεία, μοναστήρια, φυλακές, χώροι βασανιστηρίων, θέτοντας τους δημιουργούς τους στο πάνθεον των λαϊκών ζωγράφων.²⁹

Προκειμένου το κοινό να μαγνητιστεί ώστε να επιλέξει τον εκάστοτε καραγκιοζοπαίκτη, αξιοποιήθηκε κάθε πρόσφορο μέσο. Αυτή την εποχή, δίπλα στις φιγούρες και τα σκηνικά, η εικονογραφημένη ρεκλάμα έφτασε στο αγείο της, φέρνοντας μια εικαστική «Άνοιξη» στο θέατρο σκιών. Φιλοτεχνήθηκαν ρεκλάμες που αφηγούνταν εικαστικά μια ιστορία είτε *in media res* είτε σπανιότερα *ab ovo*, συμπυκνώνοντας σε ένα συνήθως ενσταντανέ σαν φωτογραφικό «κλικ» το νόημα του έργου.³⁰ Με ταπεινά μέσα, αναμειγνύοντας χρώματα με ψαρόκολλα σε βαρέλια, οι λαϊκοί μάστορες κατάφεραν να έλξουν όχι μόνο το λαϊκό κοινό αλλά και το πιο εκλεπτυσμένο, που στο πέρασμα των χρόνων επεδίωξε τη μελέτη, τη συλλογή, την έκθεσή τους σε αστικά σαλόνια και μουσειακούς χώρους.³¹

²⁹ Βλ. ενδεικτικά Γιαγιάννος et al., *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*.

³⁰ Βλ. ενδεικτικά Αλ. Χαριτάτου (επιμ.), *Ελληνικό Θέατρο Σκιών: φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα 2004, σ. 34-35, 37, 49-50, 54-55.

³¹ Βλ. λ.χ. σχετικές συλλογές των Γ. Τσαρούχη, Αλ. Ξύδη (βλ. Κ. Καμάρα – Ευθ. Κανάκης, *Δωρεά Αλεξάνδρου και Δωροθέας Ξύδη. Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 280-283), Δ. Φωτόπουλου (βλ. *Ο κόσμος του Διονύση Φωτόπουλου*, σ. 156, 163, 264-265), Ν. Μουτσόπουλου, Θ. Φωτιάδη (βλ. Α. Χοτζάκογλου, «Αρχείο Αθανάσιου Φωτιάδη: μια μικρή κιβωτός Θεάτρου Σκιών», Αλ. Αλτουβά (επιμ.), *Πρακτικά Επετειακού συνεδρίου για τα 20 χρόνια λειτουργίας του προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του*

Προκειμένου το κοινό των παραστάσεων να εντυπωσιαστεί, οι караγκιοζοπαίκτες αξιοποίησαν την αληθοφάνεια του θεάτρου σκιών έναντι του συμβατικού θεάτρου ακολουθώντας μεν μονοπάτια που είχαν ανοίξει οι λαϊκοί θεατρίνοι, ρίχνοντας όμως πιο ευθύβολες σαϊτίες προς το ακροατήριό τους: σ' αυτό το πλαίσιο, εμπλούτισαν τις πατριωτικές παραστάσεις με πληθώρα εφέ. Δίπλα στις σκηνικές ξιφομαχίες Ελλήνων-Τούρκων, που απαιτούσαν αριστοτεχνική κίνηση υπό τη συνοδεία ηχητικών εφέ, παρουσιάστηκαν ανατινάξεις υποτιθέμενων ναυαρχιδών ή φρουρίων με αληθινά βεγγαλικά, συχνά με τραγικά αποτελέσματα, όπως λ.χ. στην περίπτωση του караγκιοζοπαίκτη Νικόλαου Λάτσα, που του στοίχισαν τη ζωή.³² Καπνοί και οσμή τσίγκας από το υποτιθέμενο σούβλισμα του Αθ. Διάκου, στην ομώνυμη παράσταση, ράντισμα της οθόνης με κόκκινο χρώμα ως υποτιθέμενο αίμα κατά το τσάκισμα των ποδιών του Κατσαντώνη στην ομότιτλη παράσταση ή κατά τους αποκεφαλισμούς ηρώων, σε άλλα έργα. Παρουσίαση του φινάλε με ζωντανή και μη, αποθέωση, ξαναφέρνοντας το θέατρο σκιών πλησιέστερα στο συμβατικό θέατρο και το κουκλοθέατρο, αντιστοίχως.

Το σύνολο αυτών των πρακτικών που εφαρμόστηκαν, φαίνεται πως με περισσότερη ευθυβολία πέτυχε τον στόχο του, συνθέτοντας εικόνες και λόγο μνημειώδη. Οι ευκλείεις πράξεις και οι ευκλείεις θάνατοι των ηρώων, που δέσποζαν στα πατριωτικά караγκιοζίστικα έργα, έμειναν ανεξίτηλα στη μνήμη αλλοτινών θεατών, μετέπειτα πληροφορητών, συνθέτοντας πλούσια συγκομιδή για μεταγενέστερους ερευνητές. Παράλληλα επηρέασαν λογοτέχνες όπως π.χ. ο Γιώργος Θεοτοκάς (1905-1966) στον θεατρικό *Κατσαντώνη* του,³³ εικαστικούς όπως λ.χ. ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989), ο Γιώργος Σικελιώτης (1917-1984) ή ο Αλέκος Φασιανός (1935-2022), σε βιώματα, έργα και γυμνάσματα τους,³⁴ αλλά και σκηνοθέτες όπως π.χ. ο Απόστολος Δοξιάδης (γέν.

Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη ελληνική θεατρολογία», Αθήνα 27-29 Απριλίου 2017, Αθήνα 2021, σ. 619-644), Ά. Αλεξάκη (βλ. Ελ. Παγκρατίου-Αλεξάκη, «Η ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών μέσα από τη συλλογή του Άρη Αλεξάκη», Μ. Μορφακίδης – Π. Παπαδοπούλου (επιμ.), Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου «Ελληνικό θέατρο σκιών – Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (προς τιμήν του Βάλτερ Πούχγερ)», Granada 2016, σ. 791-812).

³² Για το άδοξο τέλος του Ν. Λάτσα βλ. Τσίπτρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 287. Για τη δράση του λίγο πριν σκοτωθεί βλ. ενδεικτικά [Ανώνυμος], «Θεάματα», εφημ. *Σημαία Καλαμών* (Καλάμαι), 21 Ιουλίου - 8 Αυγούστου 1920, σ. 1, 2.

³³ Γ. Θεοτοκάς, «Το θέατρο και η κριτική [Απολογία του “Κατσαντώνη”]», *Νέα Εστία*, τ. 51, τχ. 596 (1 Μαΐου 1952), σ. 564-567.

³⁴ Για τα «γυμνάσματα» του Γ. Τσαρούχη βλ. ενδεικτικά τα αντίγραφα έργων του Σ. Σπαθήρη, των οποίων τα πρότυπα χάθηκαν σε πυρκαϊά (μαρτυρία Γ. Τσαρούχη στον Γ. Νταγιά-

1953) και ο Λευτέρης Ξανθόπουλος (1945-2020) στα *Τεριρέμ* και *Ο δραπέτης* αντιστοιχώς.³⁵ Η άμιλλα των караγκιοζοπαϊκτών οδήγησε σε αρτιότερες παραστάσεις, διαρκή εγρήγορση και όξυνση της ευρηματικότητάς τους. Το δε αίσθημα της κοινωνικής και εθνικής αποστολής τους θ' αντιμετώπιστηκε από τους συνετότερους σαν ευκαιρία αναμόρφωσης μιας τέχνης που κατά καιρούς παραγκωνίστηκε και λειδωρήθηκε, αλλά που στρατευμένης πλέον σε υψηλότερους, εθνικούς στόχους, θα απολάμβανε μαζί με τους τεχνίτες της, ευρεία κοινωνική αναγνώριση. Μιας *arte povera* τέχνης, που με φτωχικά μέσα έπαλλε κάθε βράδυ, τις καρδιές των θεατών, ωσεί η ακριβοτέρα των τεχνών.

κο), στο Σπαθάρης, *Αυτοβιογραφία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. [255, 257, 258, 260, 262-264]. Για τα εικαστικά έργα του Γ. Σικελιώτη εκτός των σκαλιστών χαρτονένιων φιγουρών και λιθογραφιών του βλ. και το εξώφυλλο δίσκου του караγκιοζοπαϊκτή Π. Μιχόπουλου που επιμελήθηκε (βλ. Π. Μιχόπουλος, *Ελληνικό λαϊκό θέατρο σκιών Παν. Μιχόπουλου: Ο Αθανάσιος Διάκος*, (Olympic), Αθήνα 1970). Για τον Αλ. Φασιανό βλ. ενδεικτικά τη συμμετοχή του (1997) στην «αποθέωση» του Αθ. Διάκου στο Ίδρυμα Γ. Τσαρούχη (η παράσταση διαθέσιμη στο https://www.youtube.com/watch?v=_Vkw8iPoYP0, 23 Ιανουαρίου 2022), καθώς και τις παραστάσεις θεάτρου σκιών που έδωσε (1998) στα εκπαιδευτήρια της Ελληνογερμανικής Αγωγής και στο Ίδρυμα Β. & Μ. Θεοχαράκη (2013, 2014). Βλ. επίσης Λ. Παπαστάθης (σκηνοθεσία), «Αλέκος Φασιανός, Μεταμορφώσεις και παιχνίδια», *Παρασκήνιο*, ΕΡΤ 2002 (ντοκυμαντέρ διαθέσιμο στο <https://archive.ert.gr/6609>, 23 Ιανουαρίου 2022).

³⁵ Απ. Δοξιάδης (σκηνοθεσία / σενάριο), *Τεριρέμ*, 1987 και Λ. Ξανθόπουλος (σκηνοθεσία / σενάριο μαζί με τον Λ. Καπώνη), *Ο δραπέτης*, 1991.

Άθως Δανέλλης, Ιωάννα Παπαγεωργίου, Γιάννης Χατζής
Συντονισμός: Βάλτερ Πούχνερ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ
ΕΧΕΙ ΜΕΛΛΟΝ ΤΟ ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΟ ΔΡΑΜΑ;

Βάλτερ Πούχνερ: Λοιπόν, παρακαλώ, καθίστε, χαλαρώστε δέστε τις ζώνες σας, απογειωνόμαστε (Γέλια). Να μπουν και οι κυρίες και οι κύριοι απέξω. Να μην αισθανόμαστε μοναξιά. Ωραία. Κοινό έχουμε, εμείς τι θα πούμε τώρα; (Γέλια). Λοιπόν το πρόγραμμα λέει *Συμπεράσματα-Στρογγυλή Τράπεζα: Έχει μέλλον το πατριωτικό δράμα;*

Τι κάνουμε;

Ιωάννα Παπαγεωργίου: Συζητάμε. Συζητάμε και διαφωνούμε.

Άθως Δανέλλης: Εσείς τι λέτε έχει μέλλον το πατριωτικό δράμα;

Β.Π.: Το βάζουμε μπαμ κατευθείαν το θέμα; Ήταν ένα πανηγύρι το όλο πράγμα, έτσι; Δεν χρειάζεται να κάνουμε σύνοψη τα έχουμε όλα φρέσκα. Οπότε πάμε στο μέλλον.

Ι.Π.: Πάμε στο μέλλον, ναι.

Β.Π.: Έχει;

Ι.Π.: Έχει;

Α.Δ.: Εγώ είμαι σίγουρος ότι έχει.

Ι.Π.: Το ηρωικό όχι ο μπερντές.

Α.Δ.: Ναι, ναι. Και φαίνεται αυτό. Έχει μέλλον κι έχουμε εδώ αρκετούς [κόβεται ο ήχος] κι έχουν μεγάλη απήχηση στον κόσμο. Μπορεί να σας το πει είναι εδώ κι ο Κοτσορές εκτός από τον Νίκο μας (ενν. τον Ν. Τζιβελέκη). Είναι εδώ από το νεότερα μέλη της οικογένειας ο Δημήτρης Παναγιωτάκος, ο Στέφανος, άλλος είναι στην περιφέρεια, ο Δημήτρης στη Θεσσαλονίκη, ο Στέφανος στην Πελοπόννησο, έχει [ενν. μέλλον].

Β.Π.: Τώρα που το λες, σκέφτομαι έναν παραλληλισμό με το πατριωτικό δράμα. Τις επετειακές γιορτές, τις σχολικές γιορτές. Φαίνεται ότι εκεί υπάρχει κάποια κρίση. Ορισμένοι θεωρητικοί ή ιστορικοί λένε ότι το ιστορικό δράμα έχει πεθάνει. Εγώ δεν το νομίζω ακριβώς έτσι. Αυτό που ζει πια είναι ένα ορισμένο ήθος των εθνικών εορτών γενικότερα. Οπότε, κι αυτό που είπα πρωτύτερα για την απομυθοποίηση, αυτό δεν στρέφεται ενάντια στο '21. Βεβαίως οι μπαρουτοκαπνισμένοι μουσάτοι κύριοι της επανάστασης δεν συγκινούνται σήμερα με όλα αυτά. Και υπάρχουν κι άλλα τόσα ιστορικά γεγονότα που επίσης μπήκαν μέσα στον εθνικό μύθο. Αλλά αυτό που περνάει κρίση είναι αυτό που ξέραμε. Οι πολλές επαναλήψεις έχουν κουράσει, έχουν αλλάξει και οι γενιές κι έχει αλλάξει ο κόσμος. Έχετε προσέξει ότι όλοι οι εθνικοί ύμνοι σε όλον τον κόσμο, ως προς τα λόγια κι ως προς τη μουσική είναι τελειώς ξεκάρφωτα; Είναι άλλης εποχής. Του 19ου αιώνα. Κι έτσι «κινδυνεύει» και το πατριωτικό έργο, ο Καραγκιόζης, να ιδωθεί από αυτό το πρίσμα.

Βεβαίως, εκεί είναι ένα περισσότερο λαϊκό κοινό όπου μια τέτοια συντηρητικότητα ποίησης, μια τέτοια φόρμα μπορεί ίσως να είναι κάπως μεγαλύτερη απ' ό,τι στα χρόνια της διανόησης, στον ρυθμό της μόδας που αλλάζει κάθε χρόνο κτλ. Γιατί ζούμε σε μια εποχή που συνεχώς έχουμε την προσταγή του καινούργιου. Όχι το παλιό πια. Κάθε σκηνοθέτης προσπαθεί να βρει στην αναβίωση του αρχαίου δράματος μια γραμμή τώρα καινούργια και πρέπει να φανταστείς όλες τις προηγούμενες παραστάσεις ή με τον ρομαντισμό τον 19ο αιώνα έχει βγει το δόγμα του πνευματικού δικαιώματος, στον συγγραφέα ούτε τα δικά του λόγια δεν του επέτρεπαν να αλλάξει γιατί τα είχε αγοράσει ο εκδοτικός οίκος. Δηλαδή υπάρχει μια δόση παραλογισμού σε αυτό το πράγμα. Ζούμε την τυραννία του καινούργιου. Βεβαίως δε γίνεται στην πραγματικότητα, βρίσκουν δρόμους να βαφτίσουμε το παλιό, καινούργιο. Όπως έκαναν οι επιστήμονες στην Αγγλία μια νέα γλώσσα-ορολογία κτλ. Δεν είναι πάντα καινούργια η ουσία αλλά εξελίσσονται τα πράγματα. Και μέσα σε αυτό το πλαίσιο βλέπουμε ότι υπάρχει και μια πίεση από μία πλευρά να αφήσουμε τα παλιά τελειώς, όλο καινούργια. Καινούργια ξεκινήματα. Ιδρύουμε ξανά από την αρχή τα πάντα. Υπό αυτήν την πίεση δηλαδή φαίνεται πώς «κινδυνεύουν» ορισμένα στοιχεία όπως είναι το πατριωτικό δράμα και οι πατριωτικές παραστάσεις. Θα μου πείτε μα οι πατριωτικές παραστάσεις ήταν οι πιο αγαπητές στον κόσμο, εκεί έτρεχαν.

Ι.Π.: Ναι.

Β.Π.: Κι όμως έχει αλλάξει η εποχή.

Γιάννης Χατζής: Θέλω να σταθώ σε κάποια σημεία και να τα θέσω στην κρίση όλων δηλαδή γιατί είναι πράγματα που τα σκεφτόμαστε τελευταία, ίσως δεν έχουν δοκιμαστεί, ίσως είναι και κάποιες προτάσεις, που, τέλος πάντων, περιμένουμε κι αυτές ο κόσμος να τις δεχτεί κατά κάποιο τρόπο να τις καταλάβει, αλλά προς το παρόν μένουμε στο όριο απλά της γνωριμίας. Με το θέμα λοιπόν του πατριωτικού δράματος. Όταν μιλάμε για το μέλλον του πατριωτικού δράματος κακά τα ψέματα μιλάμε για το μέλλον του θεάτρου σκιών. Το θέατρο σκιών και το ηρωικό δράμα αλλά, ιδιαίτερα, το θέατρο σκιών βρέθηκε μπροστά στις προκλήσεις του μέλλοντος πολλές φορές και θα ήθελα να πω ότι ανταπεξήλθε, όχι πάντοτε χωρίς τραύματα, αλλά κατά κάποιο τρόπο τα κατάφερε. Με ποια εφόδια; Και με ποια εφόδια καλείται σήμερα το ηρωικό δράμα και αυτό να επικαιροποιηθεί, τέλος πάντων, να σχηματιστεί να έχει μια καινούργια ανάγνωση, η οποία να ανταποκρίνεται στα σημερινά δεδομένα, πατώντας στο χτες αφουγκραζόμενοι το σήμερα κι ονειρευόμενοι το αύριο. Ποια ήταν αυτά τα εφόδια; Είναι γνωστά. Είναι η προσαρμοστικότητα και η δυνατότητα αφομοίωσης σαν θέαμα, είναι το συμβολικό και η παραλλαγή σαν ασφαλιστικές δικλίδες, είναι η λαϊκότητα του θεάματος, κι ένα τέταρτο ότι το δραματολόγιο πάντοτε προσπαθούσε να ανταποκριθεί στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες.

Β.Π.: Να προσθέσω κάτι;

Γ.Χ.: Φυσικά.

Β.Π.: Ήταν και καθρέφτης της επικαιρότητας. Ο караγκιοζοπαίχτης ερχόταν σε ένα χωριό, πήγαινε στο καφενείο και όσα στοιχεία γνώριζε φρόντιζε να τα εντάξει στην παράσταση. Ήταν ένα είδος εφημερίδας.

Γ.Χ.: Ο Σκαρίμπας έλεγε ότι ο Караγκιόζης, ο μπερντές του Караγκιόζη είναι καθρέφτης που μέσα η κοινωνία βλέπει τις ρυτίδες της.

Β.Π.: Τις ρυτίδες της; [γέλια].

Γ.Χ.: Ναι.

Β.Π.: Όχι τις ρωγμές.

Γ.Χ.: Κι εμείς πιστεύω ότι καλούμαστε γιατί μιλάμε για το μέλλον του θεάτρου σκιών ή μιλάμε για το ηρωικό δράμα καλούμαστε αυτές τις ρυτίδες να τις σουλουπώσουμε. Μελλοντικά. Να τις εξαλείψουμε.

Β.Π.: Πρέπει ίσως λίγο να τροποποιήσουμε την ερώτηση. Όχι για το μέλλον αλλά για το κοντινό μέλλον. Το τι θα γίνει από κει και πέρα μπορεί να αλλάξουν πάρα πολλά πράγματα. Γιατί το θέατρο σκιών είναι πολύ μικρή η ψηφίδα. Λοιπόν, το κοντινό μέλλον. Το αύριο.

Ι.Π.: Να μιλήσω εγώ;

Α.Δ.: Πριν μιλήσεις θα ήθελα να πω το εξής ο Μ. Γκανάς λέει κάπου στον τοίχο φωτογραφίες των νεκρών σας κοιτάζουν από το μέλλον, οπότε...

Ι.Π.: Λοιπόν, δεν θα ήθελα να ταυτίσω όπως ο κύριος Χατζής το μέλλον του θεάτρου σκιών με τα ηρωικά έργα. Κάθε εποχή αλλάζει, έχει διαφορετικά γούστα, μπορεί να επανέλθουν κάποτε τα ηρωικά δράματα και να είναι πιο δημοφιλή απ' ό,τι οι κωμωδίες. Οι εποχές αλλάζουν. Τώρα το ζήτημα αυτό απαιτεί κοινωνιολογική έρευνα, δεν είμαστε κοινωνιολόγοι, δυστυχώς, οπότε οι δικές μου παρατηρήσεις θα είναι εντελώς εμπειρικές. Ό,τι γνωρίζω από τις παραστάσεις στην Πάτρα μιας και ζω εκεί πέρα και συζητήσεις που έχω κάνει με την κυρία Μαρή η οποία μελετά το θέατρο σκιών εδώ στην Αθήνα και δεν έχει πολλές ηρωικές παραστάσεις να καταγράψει, να μελετήσει. Λοιπόν, μιας και είμαι ιστορικός του θεάτρου, έχοντας μέσα στο μυαλό μου την πορεία του είδους μέσα στο χρόνο και ειδικότερα την περίπτωση του Μεσοπολέμου και πιο συγκεκριμένα την περίπτωση από το '36 μέχρι το '40. Ήταν βέβαια και κρατική πολιτική, ο Μεταξάς έμμεσα προωθούσε τα ηρωικά δράματα. Στις μετρήσεις που έχω κάνει είναι λίγο περισσότερες οι ηρωικές παραστάσεις από τις κωμικές στην Πάτρα. Είναι μετά δράματα είναι και κάποια άλλα είδη, είναι περισσότερες οι ηρωικές παραστάσεις τότε. Ήταν μέσα σε μια περίοδο που ναι μεν είχαμε μια μεγάλη οικονομική κρίση, οι άνθρωποι πεινούν, ο μεγαλοϊδεατισμός έχει καταλαγιάσει πάρα πολύ την εποχή αυτή στους λόγιους, απ' ότι φαίνεται στο λαό, τις λαϊκές μάζες που στήριζαν τον Καραγκιόζη, υπήρχε μια διάθεση για ηρωικά έργα και τα ηρωικά έργα ουσιαστικά ανανέωναν τον μεγαλοϊδεατισμό, του λόγιου πολιτισμού. Εκείνη την εποχή τα έργα που μας έχει παραδώσει το παραδοσιακό θέατρο σκιών αποπνέουν αυτόν τον μεγαλοϊδεατισμό αυτήν τη θεωρία του προορισμού. Ότι «η Ελλάς προώριστα να ζήσει και θα ζήσει». Είναι ένας εκλεκτός λαός του Θεού. Έχοντας λοιπόν αυτά υπόψη, κατά τη γνώμη μου, τα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη δεν συγκινούν το κοινό της μεταπολιτευτικής Ελλάδας δεν θεωρώ ότι αυτό οφείλεται στον μαυνισμό και, ίσως, στην ιδεολογική απλούστευση των έργων αυτών. Τα σκουπίδια που μας σερβίρει η διεθνής βιομηχανία του τηλεοπτικού και κινηματογραφικού θεάματος, αν και είναι εξαιρετικά πιο σύνθετα ως προς τα μέσα από-

δοσης, πλεονέκτημα που δεν το έχει ο Καραγκιόζης, από ιδεολογικής άποψης στηρίζονται κι αυτά σε απλουστευτικά διπολικά σχήματα καλού-κακού, σω-στού-λάθους. Δεν είναι ότι άλλαξε η ποιότητα των θεατών ως προς το γούστο, αλλά, τέλος πάντων, θέλω να πω ότι όλα αυτά τα σκουπίδια που έχουν επιτυχία σημαίνει ότι αυτά θέλει ο κόσμος. Άρα δεν άλλαξε η ποιότητα στις απαιτήσεις του κοινού κάτι άλλο έχει αλλάξει. Από δω και πέρα θα πω κάτι και θα κάνω υποθέσεις. Τα πιο μοντέρνα έργα που μας σερβίρουν έχουν πάρα πολλούς ήρωες. Τώρα, πρέπει να γίνει μια μελέτη επάνω στον αμερικάνικο κινηματογράφο βέβαια γιατί αυτός μας έχει κατακλύσει, πόσοι ήρωες από αυτούς είναι κοινωνικοί, πόσοι είναι εθνικοί ή πατριώτες ήρωες για να δούμε αν περνάει αυτό, αν περνάει ακόμα ο πατριωτισμός, αν ταυτίζεται ακόμη ο ηρωισμός με τον πατριωτισμό. Θέλουμε ήρωες, ποτέ δεν πάσαμε να θέλουμε ήρωες, είναι μια ολόκληρη κοινωνιολογική μελέτη. Το πλεονέκτημά τους είναι ότι έχουν προσαρμοστεί αυτά τα έργα στη σύγχρονη θεωρία περί ψυχολογίας, υπάρχουν κίνητρα, αντιφάσεις στον χαρακτήρα κάτι που είναι δύσκολο να αποδώσει το θέατρο σκιών, όπως ήταν το παραδοσιακό. Τώρα δεν ξέρω εσείς οι σύγχρονοι θα καινοτομήσετε. Πιστεύω λοιπόν ότι η μειωμένη ανταπόκριση του κοινού στα πατριωτικά δράματα πέραν της δεδομένης αδιαφορίας του ενήλικου κοινού του Καραγκιόζη, γενικότερα για τον Καραγκιόζη, οφείλεται εν μέρει στη διαφοροποίηση του πατριωτικού αισθήματος σήμερα. Ο πατριωτισμός των Ελλήνων της μεταπολίτευσης είναι σημαντικά αποδυναμωμένος και, κυρίως, δεν έχει τον μιλιταριστικό χαρακτήρα των ηρωικών έργων του Καραγκιόζη. Ήταν μιλιταριστικά, μεγαλοϊδεατικά αυτά τα παραδοσιακά έργα. Κριτήριο για να γίνει ο Μακρυγιάννης, ήρωας του παραδοσιακού θεάτρου σκιών είναι αν είχε μάχες να δώσει στο κοινό. Είχε ταυτίσει στη συνείδηση το κοινό του Καραγκιόζη, τον Μακρυγιάννη με κάποιες σημαντικές μάχες; Αν τις είχε ταυτίσει, αν τις γνώριζε το κοινό ίσως να είχαν κάνει ηρωικά έργα με τον Μακρυγιάννη, μια υπόθεση κάνω. Τέλος πάντων για να κλείσω γιατί μακρηγόρησα, πιστεύω ότι τα μοντέρνα έργα του σύγχρονου ηρωισμού μάλλον δεν έχουν πατριωτικό τόνο. Τέλος, είναι ελάχιστοι οι Έλληνες, πλέον, που πιστεύουμε ότι είμαστε ο εκλεκτός λαός που στο τέλος θα επικρατήσει. Η διαρκής εξάρτηση της Ελλάδας από αλλοεθνή ή διεθνή κέντρα εξουσίας έχει ματαιώσει τέτοιες προσδοκίες. Οπότε αυτό το πνεύμα, το εκλεκτό, που μεταδίδουν τα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη δεν μας θίγει πλέον. Είμαστε πολύ απογοητευμένοι. Αυτές είναι σκέψεις δεν είναι επιστημονικά συμπεράσματα. Θα συμφωνήσω και με τον κύριο Πούχνερ.

Β.Π.: Για σκέψεις αργότερα. Πριν δώσω το λόγο στον εκλεκτό [απευθύνεται στο κοινό] θα πω δυο πράγματα.

Γ.Χ.: Κύριε Πούχνερ, μόλις είχα αρχίσει να λέω κάποια πράγματα, θα ήθελα να εντοπίσω κάποια στοιχεία για να το κλείσω αν γίνεται.

Β.Π.: Α, σας διακόψαμε. Ωραία ολοκληρώστε.

Γ.Χ.: Θέλω να σταθώ σε κάποια σημεία. Που για εμένα τουλάχιστον αυτά τα σημεία έχουν κάποια σημασία. Αυτή τη στιγμή ξέρουμε όλοι ότι το έντεχνο σταδιακά έχει αντικαταστήσει το παραδοσιακό. Αλλά στον Καραγκιόζη, στο θέατρο σκιών βλέπουμε και μια ιδιαιτερότητα. Ναι, σαφώς δεν είναι ο παραδοσιακός Καραγκιόζης αλλά η παραδοσιακή λειτουργία του Καραγκιόζη έχει φύγει τελείως ή οι ίδιοι καραγκιοζοπαίχτες, τώρα θέλετε λόγω σεβασμού, θέλετε λόγω των χρόνων που πέρασαν κρατούνται κάποια πράγματα, δηλαδή αντιστοιχούν και με το σήμερα. Υπάρχει και αυτή η ιδιαιτερότητα ότι στοιχεία της ομαδικής λειτουργίας διαπιστώνουν και οι σημερινές παραστάσεις. Για παράδειγμα, κλασικά έργα ολόκληρα, παλιά, παίζονται και σήμερα με κάποιες τροποποιήσεις αλλά μέσα εκεί πέρα η όλη δομή, το μοτίβο, έχει να κάνει με το παραδοσιακό, αυτό που λέμε κλασικό έργο. Ένα άλλο είναι οι σκηνές. Ατάκες, αυτά όλα δημιουργήματα μιας, θα έλεγα, ομαδικής δημιουργίας χρησιμοποιούνται ακόμα. Συνεχίζεται ακόμα, η ώσμωση καραγκιοζοπαίχτη και κοινού. Εδώ είναι πολλοί συνάδελφοι από κάτω, και το ξέρουν, ότι και σήμερα και με το έτοιμο και με δικά τους έργα, δηλαδή εγώ όταν έκανα τον *Ερωτόκριτο* τον έγραψα τέσσερις φορές. Γιατί κάθε φορά που τον έπαιζα διαπίστωνα ότι κάποια πράγματα έπρεπε να διορθωθούν. Και δεν νομίζω ότι υπάρχει έργο στον Καραγκιόζη που θα παιχτεί μια και καλή. Κάθε παράσταση, όπως είπαμε, είναι κάτι άλλο από την προηγούμενη, με τον ίδιο τίτλο και η τελευταία περιλαμβάνει μέσα όλα τα ερεθίσματα από το κοινό. Ένα άλλο είναι ότι υπάρχει δεξιότητα, η οξυδέρκεια του μάστορα και υπάρχει και η αυτολογοκρισία. Όταν εγώ βγαίνω να παίξω ένα έργο, ούτε λίγο ούτε πολύ, κρίνω τον εαυτό μου δεν πάω έτσι. Κάνω μια αυτοκριτική. Κάνω μια αυτολογοκρισία πριν από την παράσταση. Τώρα κι ένα άλλο πολύ σπουδαιότερο απ' όλα. Λέγαμε παλιά ότι το κοινό του Καραγκιόζη ήταν ομογενοποιημένο κατά κάποιον τρόπο και εντάξει έτσι ήταν. Είχε και κάποια κοινωνική συνοχή. Σήμερα όμως λέμε δεν υπάρχει αυτό το πράγμα. Ναι αλλά εγώ θα θέσω κάποιους όρους και λέω ότι σήμερα διαπιστώνεται ότι υπάρχει μια προς τα κάτω οικονομική και κοινωνική συμπίεση των λαϊκών στρωμάτων. Υπάρχει μια φτωχοποίηση, με τάσεις εξάλειψης των μεσαίων στρωμάτων. Η ανεργία, η μετανάστευση, ο αποκλεισμός

απασχολούν σοβαρά τη νεολαία μας. Άρα, το κοινό του Καραγκιόζη σταδιακά γίνεται πιο συναφές. Φυσικά αυτό το κοινό δεν θα είναι το παλιό. Κι εγώ πιστεύω ότι οι εξελίξεις πάνε ανάλογα με τα σημεία των καιρών. Το νέο κοινό λοιπόν θέτει τις δικές του προδιαγραφές και θα ακολουθεί τη χωροταξική διαστρωμάτωση της χώρας όπως αυτή θα προκύψει από τις ιστορικές και οικονομικές συνθήκες του 21ου αιώνα. Βρισκόμαστε λοιπόν σε ένα κομβικό σημείο. Σε αυτό το κομβικό σημείο για το ηρωικό δράμα καλούμαστε να απαντήσουμε σε καίρια ερωτήματα όπως: το τι, το πώς και το από ποιους. Το θέατρο σκιών ποτέ δεν υπήρξε εγκεφαλικό δημιούργημα ούτε φυσικά και το ηρωικό δράμα. Κι ούτε οι δημιουργοί, οι καραγκιοζοπαιχτές ακολουθούσαν μοναχικό δρόμο. Το ηρωικό δράμα οφείλει να τα λάβει αυτά σοβαρά υπόψιν. Τώρα μπαίνουμε στο θέμα του πώς. Κι εδώ πέρα υπάρχουν για μένα κάποιες ιδιαιτερότητες ότι η ιστορία δεν κινείται από τους ήρωες γενικά αλλά από την ανάγκη και τους συσχετισμούς δυνάμεων. Ίσως ο όρος «ηρωικό δράμα» να μην είναι ο πιο προσδόκιμος. Και μπαίνει ένα θέμα. Θα έλεγα ο όρος «ιστορικό δράμα» έρχεται να καλύψει πιο πολύ αυτού του είδους τις παραστάσεις. Έλεγα και κάτι άλλο αλλά το είπε και πιο πριν η κυρία Παπαγεωργίου και συμφωνώ απόλυτα. Εμείς η φάρα των καραγκιοζοπαιχτών γενικά όταν λέμε ηρωικό δράμα μιλάμε για φουστανέλα. Δηλαδή έργα όπως *Η ανατίναξη του Φετχί Μπουλέ*, *Η κατάληψη της Θεσσαλονίκης* αυτά τα έργα που αναφέρθηκαν και στην ομιλία μου σε σχέση με την Κατοχή, κάποια άλλα τα οποία έχουν γραφτεί για τον Εμφύλιο και κάποια άλλα που θα έρθουν και θα γραφούν αργότερα. Αυτά δεν είναι ηρωικά δράματα; Το θέμα είναι ότι μέχρι να εξιχνιαστεί αυτή η κατάσταση ας λέμε ηρωικά δράματα. Αλλά όταν μιλάμε για ηρωικά δράματα να πιάσουμε μέσα και μέχρι το σήμερα και το μέλλον έχει τις δικές του προδιαγραφές. Αντιμετωπίζουμε καταστάσεις μακράς διάρκειας, όπου καθημερινά δοκιμαζόμαστε. Το ηρωικό δράμα πρέπει να επαναδιαπραγματευτεί τη θέση του απευθυνόμενο στον κόσμο, με τον κόσμο και για τον κόσμο. Και γι' αυτό χρειάζεται τόλμη, αποφασιστικότητα, υπομονή, επιμονή αλλά προπαντός σύνεση. Νομοτελειακά, λάθη θα γίνουν. Όμως αυτός είναι ο μόνος δρόμος για την ανανέωση και την προσαρμογή του ηρωικού δράματος στις νέες συνθήκες. Οι μετασχηματισμοί κι οι όροι της δημόσιας κοινωνικής ζωής προσδιορίζουν και μεταπλάθουν διαρκώς τα δεδομένα του θεάτρου σκιών. Το πολιτιστικό εποικοδόμημα των αντιθέσεων στη διάρκεια του περάσματος από την παραδοσιακή λιτή κοινωνία σε μια άλλη με αστικά πρότυπα αντανακλάται στις κωμωδίες του θεάτρου σκιών. Κάτι όμως που δεν συμβαίνει στις ηρωικές παραστάσεις. Μάλλον λόγω των συχνών πολιτικών μεταβολών στη χώρα μας. Για το ηρωικό δράμα, λοι-

πόν, εγκυμονούν οι κίνδυνοι της μουσειοποίησης, της αποκλειστικής επετειακής χρήσης, του φολκλορισμού και φυσικά του εθνικισμού.

Β.Π.: Ωραία, να μιλήσει και κάποιος άλλος.

Γ.Χ.: Ναι, σταματώ εδώ.

Τάσος Κούζης: Καλησπέρα σας κυρίες και κύριοι, το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών και το νέο Διοικητικό Συμβούλιο σάς στέλνει τους χαιρετισμούς του και τις θερμότερες ευχές για τις εορτές οι οποίες εντός ολίγων 24ώρων έρχονται με υγεία, ευτυχία και μακροήμερευση. Στην επιστημονική μας κοινότητα ευχόμαστε να κατευοδωθεί το επιστημονικό της έργο. Και την καλούμε, την προσκαλούμε και την παρακαλούμε θερμότερα να συνδράμει το ηλεκτρονικό περιοδικό του σωματείου *Ο Καραγκιόζης μας* το οποίο πραγματικά με τη συνδρομή πενήντα και πλέον συνεργατών, ζωγράφων, λογοτεχνών, ποιητών, καραγκιοζοπαιχτών έχει σημειώσει μια πρωτοφανή άνοδο. Η πένα η δική σας, ο έγκριτος λόγος σας, η επιστημοσύνη σας, θα δώσει νέο κύρος στο περιοδικό ώστε να αποτελέσει έναν πόλο έλξης και για τον κόσμο, τη φοιτώσα νεολαία της θεατρολογίας αλλά ακόμη και για τους ειδικούς. Τελιώνω αυτόν τον σύντομο πρόλογο για να περάσω στο θέμα το οποίο μάς απασχολεί στην τόσο δημιουργική αυτή ημερίδα. Αδικείται κατάφωρα ο Καραγκιόζης και ειδικά οι ηρωικές παραστάσεις όταν συνδέεται και συγχέεται με έννοιες όπως: Μεγάλη Ιδέα, εθνικισμός και τέτοια ηχηρά παρόμοια. Οι καραγκιοζοπαιχτές δεν πολιτεύονται. Ο Καραγκιόζης δεν πολιτεύεται. Όπως δεν πολιτεύεται ο φούρναρης που θα πάμε αύριο το πρωί να πάρουμε ψωμί και δεν θα μας ζητήσει δήλωση κοινωνικών φρονημάτων ή κοινωνικών πεποιθήσεων για να μας δώσει το μισό κιλό που είναι τριακόσια γραμμάρια με το ζόρι. Πρέπει επίσης να μας κάνει μεγάλη εντύπωση σχετικά με αυτό, το γεγονός ότι μια που ζητάμε τις απαρχές του και του ηρωικού δράματος, το ότι οι ρίζες του ηρωικού δράματος δεν βρίσκονται σε κανένα από τα γεγονότα τα οποία έλαβαν χώρα από το 1821 μέχρι το 1829 αλλά βρίσκονται προεπαναστατικά. Ξέρετε ο μπερντές έχει διατηρήσει μέσα του σαν ψήγματα, σαν να βρίσκουμε ένα πέτρωμα και το πάμε στο χημείο και λέμε κάνε χημική ανάλυση κι ο χημικός θα μας πει ποια είναι η σύσταση του πετρώματος. Έτσι και μέσα στον μπερντέ μας βρίσκονται στοιχεία τα οποία μάς καθοδηγούν. Η μάχη του Προσηλιακού είναι η ρίζα, η μάχη αυτή η τρομερή, ανάμεσα στον Βεληγκέκα και τον Κατσαντώνη. Θα έπρεπε να δείτε ότι η απαρχή του ηρωικού δράματος κατά τη γνώμη του Τάσου Κούζαρου, του γιου του Σπύρου Κούζαρου, που

γνώριζε τότε ότι πρωτοστάτησε και στις ηρωικές παραστάσεις, εμείς παίζαμε ή ηρωικές και λίγες κωμικές, όχι πολλές κωμικές και λίγες ηρωικές. Και φυσικά, οι φιγούρες ειδικά των ηρώων αλλά και των Τούρκων αντιπάλων είναι γνωστές σε όλους. Και δεν χρειάζονται συστάσεις. Λέω λοιπόν, θέλετε να βρείτε την απαρχή του ηρωικού δράματος; δεν θα την βρείτε ούτε στον Τζαβέλλα ούτε και στον Κατσαντώνη. Την απαρχή θα την βρείτε στον Βεληγκέκα. Στον Ταχήρ ή Τάηρη του Βεληγκέκα και στον Γιουσούφ, στην εγκληματική αυτή τριανδρία, η οποία κατατρομοκράτησε με απαγωγές, με βιαιοπραγίες κάθε είδους τον σκλαβωμένο, τον υπόδουλο ελληνισμό της επικράτειας του Αλή Πασά. Δεν μας κάνει εντύπωση, όσοι μελετάμε τον Καραγκιόζη, γιατί ένας Χατζηαβάτης υποδέχεται τον αξιωματικό «Τι κάνετε αφέντη μου Ταχήρ;» κι ο Πασάς είναι Βεζίρης κι ο αξιωματικός είναι Ταχήρ κι ο Βεληγκέκας, ο μπαρμπά-Τζουβάλης 50 ετών ήταν ο Βεληγκέκας όταν στις 15 Μαΐου 1807 ήρθε αντιμέτωπος όχι με τον Κατσαντώνη με τους Κατσαντωναίους. Όλοι μαζί τον πυροβόλησαν. Αυτά λέει μια εκ των πηγών του ηρωικού δράματος. Ποια είναι αυτή; Το δημοτικό τραγούδι. Ποια είναι η άλλη πηγή του ηρωικού δράματος; Η άλλη πηγή είναι ο Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Λέμε για τον Χριστιανομάχο. «Έλα εδώ βρε Μεμέτη, έλα εδώ βρε Χασάμη» τα ίδια ακριβώς λόγια που χρησιμοποιούσε κι ο Τούρκος μπέης για τον Άη-Γιώργη τον Φουστανελά των Ιωαννίνων για να αλλάξει την πίστη του. Η απαρχή, και τελειώνω, του ηρωικού δράματος βρίσκεται στον Χριστιανομάχο την ομολογία πίστεως διά του βαπτίσματος, δεν αρνιέται το βάπτισμα ο Καραγκιόζης όπως και να τον φωνάζει. Και μάλιστα οι Πατρινοί караγκιοζοπαίχτες τον είχαν δεμένο και με σκοινί, με μια λιμαριά και τον τραβούσε από μέσα ο μπέης.

Β.Π.: Εγώ νόμιζα ότι μιλάμε για το μέλλον όχι για το παρόν.

Τ.Κ.: Το μέλλον, κύριε καθηγητά και σεβαστοί φίλοι, βρίσκεται στο παρελθόν. Εάν κοιτάξουμε τώρα τον ουρανό δεν βλέπουμε το μέλλον στα άστρα, παρελθόν βλέπουμε. Ζητάμε το μέλλον σε μια κοινωνία η οποία είναι υποταγμένη στους όρους και τις συνθήκες της παγκοσμιοποίησης; Ζητάμε, ας πούμε, να έχουμε ηρωικές παραστάσεις τη στιγμή που εμείς δεν θέλουμε να επωμιστούμε το βάρος, την ευθύνη των ηρωικών κατορθωμάτων. Γιατί δεν πάμε να δούμε τον Κατσαντώνη; γιατί αν δούμε τον Κατσαντώνη ή τον Διάκο ή όποιον άλλον ήρωα αμέσως αμέσως θα πρέπει να τον μιμηθούμε. Θα πρέπει να του μοιάσουμε. Και ποιος κύριος ή ποια κυρία είναι σε θέση να μιμηθεί αυτά που έκανε ο ήρωας, υπέρ της πατρίδος, υπέρ της κοινωνίας, υπέρ των ανθρώπων ακόμα και υπέρ του μισητού περιβάλλοντος; Ευχαριστώ πολύ.

Β.Π.: Η κυρία Σταυρακοπούλου έχει τον λόγο.

Άννα Σταυρακοπούλου: Ήθελα να κάνω μια ερώτηση που να συνδυάζει αυτά που είπαν η κυρία Παπαγεωργίου με τον κύριο Πούχνερ κι αυτά που λένε οι караγκιοζοπαίχτες. Εσείς εκφράζετε μια επιφύλαξη από την εμπειρία για το μέλλον του ηρωικού δράματος. Εσείς, και ο κύριος Δανέλλης κι ο κύριος Χατζής κι ο κύριος Κούζης μάς είπαν ότι υπάρχει μέλλον.

Γ.Χ.: Με προϋποθέσεις.

Α.Σ.: Αυτό ήθελα να σας ρωτήσω, λοιπόν, συνδυάζοντας ποιο είναι το ακροατήριο σήμερα, σήμερα που ο πιο διάσημος Έλληνας είναι ο Αντετοκούνμπο, αυτός είναι ο ήρωας, αυτός είναι ο πιο διάσημος Έλληνας. Ποιο είναι λοιπόν το ακροατήριο, αν υποθέσουμε ότι ο караγκιοζοπαίχτης μυεί το ακροατήριό του στα σχολεία, έτσι δεν είναι; Που πηγαίνουν στα σχολεία εκεί δεν εκτίθενται τα παιδιά κυρίως; Ή τα φέρνουν οι γονείς. Τα παιδιά όμως τώρα είναι ένα ανάμεικτο ακροατήριο. Κι από άποψη εθνοτικών χαρακτηριστικών, θρησκείας κτλ. Ρωτάω λοιπόν αυτό ποιο είναι το ακροατήριο, αν υποθέσουμε ότι έχει μέλλον το ηρωικό δράμα που θα το δει και θα το δεχτεί.

Β.Π.: Να πω μια φράση μόνο. Έγινε συζήτηση τώρα. Δεν είναι τόσο το θέμα, το περιεχόμενο των παραστάσεων, αλλά η αισθητική υπόσταση του έργου.

Α.Σ.: Μα όλα μαζί δεν είναι;

Β.Π.: Εκεί είναι το αχτύπητο του θεάτρου σκιών. Νομίζω ότι με το παραδοσιακό περιεχόμενο δεν θα μπορέσει να κερδίσει το αυριανό κοινό γιατί ο κόσμος αλλάζει τόσο πολύ. Ξέρετε, ο Καραγκιόζης ήταν μια τέτοια μορφή που είναι έξω απ' όλα. Είναι ένας μικρός θεός, όπως ήταν στην ιταλική όπερα του μπαρόκ il Momo ή ο fool (ο γελωτοποιός) στον Σαίξπηρ. Ο φιλόσοφος που είναι έξω απ' όλα. Τέτοιος ήταν ο Καραγκιόζης. Σχολιάζει τα πάντα, δεν πιστεύει σε τίποτα κτλ. Αυτή η μορφή ήδη στην πατριωτική παράσταση χαράμιζεται πολύ δεν υπάρχει καθόλου. Γι' αυτό η συζήτηση για το πατριωτικό έργο δεν αντιπροσωπεύει τη συζήτηση για τον Καραγκιόζη εν γένει. Αυτό λίγο να το διαχωρίσουμε.

Α.Σ.: Συμφωνώ απόλυτα μαζί σας. Μα κι εγώ συγκεκριμένα για το ηρωικό δράμα μιλάω δεν μιλάω για όλον τον Καραγκιόζη. Για το συγκεκριμένο θέμα μιλάω.

Α.Δ.: Από την εμπειρία μου βλέπω ότι κι αυτό το είδος έχει επιβιώσει κι εξελίσσεται. Αν δεν γίνει αυτό νεκρώνει.

Α.Σ.: Εννοείτε αν δεν εξελιχθεί και το ηρωικό δράμα;

Α.Δ.: Βεβαίως. Θα σας πω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Είναι σημαντικό, μπορούμε να το ονομάσουμε κάτι παλιομοδίτικο, ένας όρος που ακυρώνει τον εαυτό του, γιατί η μόδα έρχεται και επανέρχεται. Εγώ βρήκα μια καμπαντίνα ενός μπάρμπα μου που είναι φτιαγμένη από τα καταστήματα Βάρδας κι Αναγνωστόπουλος το 1950 και ήταν του κουτιού. Και με ρωτούσαν από που την πήρες. Είναι σημαντικό λοιπόν κάτι να είναι παλιομοδίτικο αλλά να μην είναι ντεμοντέ. Το 1999 κουβεντιάζοντας για κάποια παλιά έργα του Χαρίδημου είπαμε τότε σε ένα θεατράκι που είχαμε στου Γκύζη να ανεβάσουμε δυο-τρία από τα αγαπημένα του. Και ξεκινήσαμε με την *Ορφανή της Χίου*. Ο Χρήστος Δεσύλλας, ο γιος του Κυριάκου Δεσύλλα του караγκιοζοπαίχτη, ήταν φανατικοί χαριδιμικοί, δηλαδή αν τους έκοβες τη φλέβα θα έτρεχε Χαρίδημος, μου λέει «όπως το έπαιζε ο Χαρίδημος». Μα του λέω «βρε Χρήστο μου δεν παίζεις έτσι». Τέλος πάντων αποφασίσαμε τελικά αυτό κι εγώ έπαιξα το έργο όπως το έπαιζε ο Χαρίδημος. Το αποτέλεσμα ήταν ότι στην κορυφαία στιγμή του έργου που ανοίγει ο σταυρός στον τάφο και βγαίνει το πνεύμα του Διονύσου για να δείξει τον πραγματικό δολοφόνο, όταν βγήκε ένας σκελετός με ένα ημίψηλο έγινε χαλασμός, γέλασε ο κόσμος.

Ι.Π.: Βλέπουμε σε όλες αυτές τις ταινίες *Ο Άρχοντας των δαχτυλιδιών* και δεν ξέρω κι εγώ τι άλλο, διάφορα τερατόμορφα.

Α.Δ.: Όχι δεν είναι αυτό. Αλλά ο τρόπος. Τους λέω το είδατε; Μου λένε τώρα τι κάνουμε; Την άλλη εβδομάδα θα παίξω τον *Μετανοημένο Αρχιληστή*. Και το ξεσκονίσαμε το έργο. Το αποτέλεσμα ήταν ότι στην κορυφαία στιγμή του έργου δεν ακουγόταν τίποτα, ο κόσμος συγκινήθηκε, άρα θέλει κοσκίνισμα. Αν πας δηλαδή να πάρεις από το σπίτι της μάνας σου που έχει φύγει εδώ και κάποια χρόνια και μπεις μέσα στα συναπαντήματά της και πεις θα ανοίξουμε το αλεύρι που έχει πιάσει ψείρες, το μέλι που είναι κλειστό μέσα στο πλαστικό, το λάδι που έχει ταγκιάσει να φτιάξουμε τηγανίτες θα δηλητηριαστούν οι πάντες. Αν όμως βρεις το τετράδιο με τις συνταγές, το βάλεις κάτω και πάρεις φρέσκα υλικά θα φτιάξεις ένα καινούργιο φαγητό. Αυτό είναι απαραίτητο.

Α.Σ.: Πώς φρεσκάρεται;

Ι.Π.: Το μυστικό.

Α.Δ.: Ανοιχτός διάλογος με το κοινό. Πρέπει να τροφοδοτείσαι συνεχώς με το τι θέλει ο κόσμος. Αυτό που έχουμε πάθει σήμερα, ο Νίκος θα μας συνεχίσει, είναι ότι το κοινό έχει αλλάξει...

Α.Σ.: Σύσταση.

Α.Δ.: Σύσταση. Είμαστε ποια κλεισμένοι μέσα στο Facebook, στο Instagram και σε άλλα πράγματα που δεν επικοινωνεί το κοινό μεταξύ τους. Μας δείχνει όμως ότι το κοινό του Καραγκιόζη και οι караγκιοζοπαίχτες κάθε ηλικίας, ότι έχει ανοίξει πια ένας διάλογος. Πάρα πολύ σημαντικό.

Νίκος Τζιβελέκης: Θα ήθελα να αναφέρω και πιο πρόσφατα παραδείγματα. Στο Λουτράκι εδώ και έντεκα χρόνια είδα ένα θέατρο σκιών αλά παλαιά. Δηλαδή λειτουργεί κάθε τρεις μήνες το καλοκαίρι και παίζουν δύο εξαιρετικοί συνάδελφοι και φίλοι, ο Χάρης Μπιλλίνης και ο Τάσος Γεωργίου, παραστάσεις σε καθημερινή βάση. Δύο φορές τη βδομάδα βάζουν οπωσδήποτε ηρωικά έργα. Τα οποία τα ζητάει ο κόσμος. Παίρνουν τηλέφωνο από την Κόρινθο οι άνθρωποι και ρωτάνε πότε θα παίξετε τον *Απέθαντο* πότε θα παίξετε τον *Διάκο*. Αυτά είναι γεγονόσ που σας λέω. Τώρα τι ερεθίζει τον κόσμο για να βλέπει αυτά τα έργα. Το στόρυ, ο εικαστικός πλούτος, η μουσική; Όλα παίζουν ρόλο. Αυτό που ξέρω είναι ότι ο κόσμος τα ζητάει. Γι' αυτό και τα παίζουν. Και το σημαντικό είναι ότι παίζονται και σε μόνιμη βάση. Δεν ξέρω πόσοι έχετε πάει και πόσοι από δω έχουν δει ζωντανά ηρωικό έργο του Καραγκιόζη, τα παιδιά εκεί κάνουν μια σπουδαία προσπάθεια, μέχρι και *Διάκο* έπαιξαν σε δύο βράδια και νομίζω ότι αυτό λέει πολλά για το αν θέλει το κοινό τα ηρωικά έργα κι αν έχουν μέλλον. Αυτά. Ευχαριστώ πολύ.

Α.Δ.: Το μυστικό είναι στο κοσκίνισμα.

Ιάσων Μελισσηνός: Θα πω περίπου αυτά που είπε ο Άθως για να τα ενισχύσω λίγο. Πριν από λίγα χρόνια παίξαμε μια ηρωική παράσταση σε ένα χωριό του Αλιβερίου. Το χωριό είναι τα Κριεζά απ' όπου κατάγεται και ο ήρωας ο Κριεζώτης, όσοι ξέρετε, δεν είναι νησιώτης, είναι από εκείνο το μέρος της Εύβοιας και βουνίσιος. Η παράσταση οργανώθηκε από όλο το Γυμνάσιο, συνήθως παίζουμε σε Δημοτικά εμείς, Γυμνάσια και Λύκεια θεωρούνται χαμένος τόπος. Ο καθηγητής οργάνωσε τα παιδιά, είπε ότι μπορούν να βοηθήσουν τόσοι, δέκα, δεκαπέντε παιδιά, έγινε διαγωνισμός μέσα στην εβδομάδα μεταξύ των παιδιών ποιος θα πρωτοπαίξει. Είχαμε κάνει μια μεγάλη σκηνή έπαιξαν

όλα τα παιδιά που εγκρίθηκαν, τραγουδήθηκαν κάποια τραγούδια χορωδιακά, υπήρξαν απαγγελίες και ήταν καθολική συμμετοχή. Ενθουσιασμένοι οι άνθρωποι. Δεν είχαμε καμία σχέση με τον ήρωα εμείς από κει για να μην ενισχύσουμε τοπικά ηρωικά ζητήματα και η παράσταση ήταν κάτι το εξαιρετικό που θα το θυμούνται για πάντα. Θέλω να πω όταν υπάρχει κατάλληλη προετοιμασία, ο τρόπος συμμετοχής κι επίσης ένα αριστείο, ποιος θα είναι πού, που θα συμμετέχει και τι θα κάνει, μπορεί να έχει μεγάλη και πολύ μεγάλη επιτυχία σήμερα. Ας είναι κάποιοι άλλοι ήρωες έρχονται ήρωες μέσα από μια μικρή κοινωνία, ενός χωριού, το ίδιο θριάμβευσε κι όχι μόνη της η παράσταση. Ευχαριστώ πολύ.

Γ.Χ.: Εγώ θα ήθελα, κυρία Σταυρακοπούλου, συγγνώμη, επειδή ρωτήσατε κάτι, η δική μου η άποψη είναι ότι πρώτον δεν είναι μόνο το παιδικό κοινό. Ολοένα και περισσότερο οι μεγάλοι έρχονται κοντά αλλά όταν έρχονται κοντά, όπως και παλιά, θέλουν ο Καραγκιόζης να τους μιλήσει στη γλώσσα τους. Έτσι έκανε πάντα. Ενώ ο Καραγκιόζης δεν τους μιλάει στη γλώσσα τους δεν φταίει το κοινό. Φταίει ο Καραγκιόζης. Ένα άλλο είναι ότι το ηρωικό ρεπερτόριο του Καραγκιόζη είναι βασισμένο κι έχει μια εθνοκεντρική κατεύθυνση. Εγώ λέω με αυτήν την κατεύθυνση η οποία είναι μια δοτή κατεύθυνση η οποία επιβλήθηκε όπως και πολλά άλλα δεν είναι δυνατόν να προχωρήσει. Άρα, εγώ μιλάω για μια λαοκεντρική κατεύθυνση, μην το πάρετε λίγο κομματικά, δεν είναι τέτοιο πράγμα. Λαοκεντρική όταν λέω εννοώ ότι ο Καραγκιόζης πρέπει να μιλήσει στη γλώσσα του κοινού, να είναι με το κοινό, για το κοινό και μαζί να βρει άκρη. Έχοντας υπόψιν κι αυτά που είπα προηγουμένως, κι αυτά φυσικά στο μέλλον θα γίνουν δεν θα γίνουν αύριο, φτωχοποιείται ο κόσμος περισσότερο άρα έχει μια μεγαλύτερη συνάφεια. Έχει ρόλο ο Καραγκιόζης. Δεν μπορείτε στην Ελλάδα των Βαλκανίων σήμερα να παίξει έναν ανούσιο ρόλο μόνο για παιδιά. Είναι αδιανόητο. Μπορεί να βρίσκεται ο Καραγκιόζης αλλά επίσης μιλάω για το μέλλον. Άλλο βρίσκομαι κι άλλο το μέλλον. Και ποιος θα το κάνει; Να είναι εδώ μέσα κάποιοι κι άλλοι που δεν είναι. Έχουμε πολύ άξιους ανθρώπους στον κόσμο του Καραγκιόζη και μέσα στο έντεχνό τους είναι και ψαγμένα παιδιά, νεολαίοι, οι οποίοι καλούνται, αν θέλετε, να αποπονηθούν τον πολιτισμό της κονσέρβας. Τα λάθη του Καραγκιόζη του παρελθόντος να τα αποπονηθούμε με τόλμη και να τα δεχτούμε. Μην ευλογούμε τα γένια μας πάντα, αυτό δεν το μπορώ. Ευθυνόμαστε για πάρα πολλά πράγματα. Το ότι είναι παιδιά μέσα συνέχεια ποιος ευθύνεται;

Β.Π.: Λοιπόν, τελευταία ερώτηση.

Μαρίνα Καψαμπέλη: Θέλω να κάνω μια σύνδεση του αρχείου που ερευνώ με αυτήν την ερώτηση που τέθηκε σήμερα και που συζητάμε τώρα. Ακριβώς το ίδιο πράγμα απασχολούσε κι εκείνους εξήντα χρόνια πριν. Είναι ένα ερώτημα που νομίζω δεν μπορούμε να το απαντήσουμε. Θα δούμε στο μέλλον αν θα δικαιωθούμε ή όχι. Ο Καραγκιόζης όπως και οποιοδήποτε λαϊκό θέαμα δανείζεται συνέχεια στοιχεία από την εποχή, δεν είναι ένα θέαμα ευρείας αποδοχής, ποτέ δεν υπήρξε. Έχει ένα συγκεκριμένο κοινό το οποίο τον ακολουθεί πιστά, όπως κι άλλα είδη θεαμάτων, δεν είμαι ειδική να πω αλλά τώρα μου ήρθε στο μυαλό η επιθεώρηση, κάποιοι αγαπούν την επιθεώρηση, κάποιοι όχι, μπορεί να μην είναι σωστή η αντιστοιχία που κάνω, είμαι ιστορικός δεν είμαι θεατρολόγος, αλλά θέλω να μείνει αυτό το πράγμα, ότι εφόσον υπάρχουν άνθρωποι που το αγαπούν, που το δουλεύουν γιατί και τότε Άθω έλεγαν ότι πρέπει με μια άλλη μορφή, κάτι που λένε και μέσα στις συνεντεύξεις, ότι κρατήστε τα έργα που μπορούμε να τα επικαιροποιήσουμε. Δεν το έλεγαν έτσι το έλεγαν με τον τρόπο τους. Αλλά δεν υπάρχει απάντηση. Αυτή είναι η γνώμη μου βάση αυτού που μελετώ αυτή τη στιγμή. Θα δικαιωθούμε; Ορίστε σήμερα έχουμε έναν Μακρυγιάννη που δεν τον είχαμε στον παρελθόν σαν παράσταση ιστορική.

Σπύρος Τούλιος: Θα μπορούσα να προσθέσω κάτι;

Β.Π.: Δύο φράσεις.

Σ.Τ.: Θα ήθελα να συμφωνήσω με τον κύριο Χατζή ότι η κόκκινη είναι μια μετατόπιση νομίζω κι εγώ του πατριωτικού δράματος ως συνέχεια σε κάτι λαοκεντρικό και θα ήθελα να το συνδέσω σε αυτό που σωστά ανέφερε η κυρία Σταυρακοπούλου, ότι γιατί είναι θαυμαστός ένας ήρωας Αντετοκούνμπο, τι δείχνει αυτό και γιατί μάς είναι θαυμαστό, σε μια κατάσταση πλούτου. Άρα δηλαδή είναι ο πενόμενος λαός που αναζητά και θαυμάζει αυτή τη μετάβαση. Αυτό δείχνει ακριβώς, έστω και σαν ευσεβής πόθος, δείχνει ότι λογαριάζει την κατάσταση της πενίας του.

Β.Π.: Ήταν δυο μεγάλες φράσεις. [γέλια] Ήταν μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση κι εσείς ήσασταν ένα καταπληκτικό κοινό.

Ιωσήφ Βιβιλάκης: Αν μου επιτρέπετε κι εμένα να πω μια κουβέντα. Αισθάνομαι ότι ήταν μια πολύ γόνιμη ημερίδα, αυτό φάνηκε γιατί μείναμε εδώ, δεν έφυγε κανείς κι όσοι ήρθατε ήταν μεγάλη τιμή για όλους μας να είστε μαζί

μας. Γιατί είστε άνθρωποι πραγματικά που έχετε και γνώση και αγάπη για το θέμα αυτό, καταρχάς του θεάτρου σκιών και ειδικότερα για το ηρωικό δράμα. Ήθελα να πω ότι αυτή η ημερίδα, κύριε Πούχνερ, έρχεται σε μια στιγμή που το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ οργάνωσε ένα μεγάλο συνέδριο για το 1821 και το θέατρο και νομίζω ότι αυτή η ημερίδα έρχεται συμπληρωματικά σε αυτό το μεγάλο συνέδριο για να ανιχνεύσει όλο αυτό το είδος το οποίο δεν είναι και πάρα πολύ γνωστό. Εμείς, λοιπόν, που στην επιστημονική και καλλιτεχνική ομάδα «Οθόνιον» επειδή έχουμε μια ιδιαίτερη ευαισθησία θα σας δείξουμε μια παράσταση με θέμα τον Μακρυγιάννη και πραγματικά είμαι πάρα πολύ χαρούμενος που θα την πρωτοδείτε εσείς. Θα ήθελα να σας ενημερώσω πως ήδη έχουμε συζητήσει με ένα γνωστό θέατρο της Αθήνας, όχι μεγάλο, όχι κεντρικό, αλλά πολύ καλό, ποιοτικό, κοντά στο κέντρο προκειμένου να το παίξουμε κι έχουμε πει για τον Μάρτιο του '22 να παρουσιάσουμε εκεί τον *Μακρυγιάννη*. Δηλαδή ένας άνθρωπος της πιάτσας, ένας θεατρώνης όταν του είπα την υπόθεση και του έβαλα κι ένα μουσικό δείγμα, αμέσως μου είπε πως πρέπει να παρουσιάσετε στο θέατρο τον *Μακρυγιάννη*. Πιστεύω ότι παρόλα τα απαισιόδοξα υπάρχει κόσμος που θέλει να βλέπει αυτές τις ηρωικές παραστάσεις. Για μένα το πιο σημαντικό είναι το πώς γίνονται αυτές οι παραστάσεις, ο τρόπος προσέγγισης δηλαδή. Ευχαριστούμε πάρα πολύ που ήρθατε. Θα δούμε την παράσταση στις 20:00 όπως λέει το πρόγραμμα αλλά τώρα ας περάσουμε να πιούμε ένα κρασί. Ευχαριστούμε πολύ.

Μέρος Β'

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΜΑΚΡΥΤΙΑΝΝΗΣ

Στο δεύτερο μέρος της ημερίδας παρουσιάστηκε από την ομάδα «Οθόνιον» η ηρωϊκή παράσταση *Μακρυγιάννης*.

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

Κείμενο-Σκηνοθεσία: **Ιωσήφ Βιβιλάκης**

Βοηθός σκηνοθέτη - Θεατρολόγος παράστασης: **Μάνος Δαμασκηνός**

Μουσικός σχεδιασμός: **Θεολόγος Παπανικολάου**

Φιγούρες: **Νικόλας Τζιβελέκης**

Παίκτες θεάτρου σκιών: **Άθως Δανέλλης, Νικόλας Τζιβελέκης**

Μουσικοί - Τραγούδι: **Κατερίνα Μιχαλάκη, Θεολόγος Παπανικολάου**

Ηχοληψία: **Αλέξανδρος Παπαευθυμίου**

Α΄ παράσταση: Μουσείο Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού, 23 Δεκεμβρίου 2021

Επανάληψη παράστασης: Θέατρο Αλκμήνη, 8, 15, 22, 29 Μαρτίου 2022



Ο Καραγκιόζης φροντίζει τον γέροντα πολυτραυματία Μακρυγιάννη.



Μπερντές μέσα στον μπερντέ. Ο Μακρυγιάννης σε παράσταση θεάτρου σκιών.



Σκηνή οθωμανικού θεάτρου σκιών με τον ιθυφαλλικό Καραγκιόζη.



Σκηνή από την παράσταση του οθωμανικού μπερντέ.



Φιγούρες της οθωμανικής παράστασης.



Ο Μακρυγιάννης μπει τον Καραγκιόζη στη Φιλική Εταιρεία.



Ο Μακρυγιάννης στον αγώνα μαζί με τον Γώγο Μπακόλα. Από κοντά και ο Καραγκιόζης.



Στη μάχη του Σερπετζέ, στο τείχος που είχε κατασκευαστεί στη ρίζα της Ακρόπολης.



Οι συντελεστές της παράστασης *Μακρυγιάννης* στο Θέατρο Αλκμήνη.



Πίσω από τον μπερντέ όλα είναι σε τάξη για να αρχίσει η παράσταση.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΔΥΟ ΚΡΙΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ

Ηθοπλασία αλλά όχι εθνικιστική

Στο Θέατρο Αλκμήνη πραγματοποιήθηκαν τον Μάρτιο του 2022 παραστάσεις Θεάτρου Σκιών για τον Μακρυγιάννη, σε κείμενο και σκηνοθεσία Ιωσήφ Βιβιλάκη, με τον Άθω Δανέλλη και τον Νικόλα Τζιβελέκη ως караγκιοζοπαίκτες, να έχουν επίσης πλάσει υπέροχες εικαστικώς φιγούρες προκειμένου να αναβιωθεί ο επαναστατικός αγώνας. Οι μορφές των αγωνιστών είναι ζωγραφικώς από τις καλύτερες στη σχετική παράδοση, ακολουθώντας και τις σχετικές παραστάσεις του Παναγιώτη Ζωγράφου, που έγιναν καθ' υπόδειξη του Μακρυγιάννη. Στην παράσταση εμπεριέχονται πρωτότυπη μουσική και τραγούδια που εκτελούνται ζωντανά με παραδοσιακά όργανα από την Κατερίνα Μιχαλάκη και τον Θεολόγο Παπανικολάου. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι και ο ίδιος ο Μακρυγιάννης ήταν ένας επιτελεστής και αυτοσχεδιαστής ασμάτων της Ρούμελης, τα οποία επικαιροποιούσε σύμφωνα με τις ανάγκες του αγώνα ή την ψυχική του διάθεση σε δραματικά γεγονότα.

Η παράσταση εντάσσεται σε μια παλαιά παράδοση χρήσης του Θεάτρου Σκιών στο πλαίσιο πατριωτικών δραμάτων που ανιστορούν την εποποιία του 1821. Αν και η καταγωγή του Θεάτρου Σκιών είναι οθωμανική, σύντομα έχουμε δράματα για ιστορικές προσωπικότητες, όπως ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, ο Παπαφλέσσας, ο Αθανάσιος Διάκος, ο Ρήγας Φεραίος, ο Μάρκος Μπότσαρης κ.ά. Ιστορικώς, οι παραστάσεις αυτές εντάσσονταν αρχικά σε έναν ηπειρώτικο κύκλο και εξιστορούσαν ιστορίες από την αυλή του Αλή Πασά. Εν προκειμένω, όμως, έχουμε μια πρώτη ανιστόρηση της ζωής του Μακρυγιάννη, που βασίζεται στα *Απομνημονεύματα* του αγωνιστή. Το έργο του Βιβιλάκη ακροβατεί περίτεχνα ανάμεσα στο σπουδαίο, το πολιτικό, το θρησκευτικό, αλλά και το κωμικό και το διονυσιακό στοιχείο, δείχνοντας μια μεγάλη γκάμα σκηνών από τον ηρωισμό μέχρι την προδοσία, την απογοήτευση, αλλά και περισσότερο γκροτέσκα στιγμιότυπα από τον αγώνα. Η παράσταση, η οποία προσφέρει σπάνιες εμπειρίες εικαστικής και μουσικής απόλαυσης, τολ-

μά να επαναφέρει τον ηθοπλαστικό χαρακτήρα του θεάτρου σε μια εποχή που έχει αλλεργία σε αυτόν. Δεν πρόκειται βεβαίως σε καμία περίπτωση για μια εθνικιστική ηθοπλασία, όπως θα μπορούσε να είναι σε προηγούμενες εποχές. Μάλλον πρόκειται για μια εντρύφηση στην πολυπλοκότητα της ζωής των ηρώων, όταν έρχονται αντιμέτωποι με τα μεγάλα ιστορικά διλήμματα και αναγκάζονται εκ των πραγμάτων να αλλάξουν, ώστε να αρθούν στο ύψος του ηρωικού με τη συνδρομή της θείας χάριτος. Με αυτήν την έννοια η ηθοπλασία αφορά το πώς μπορεί ο καθημερινός άνθρωπος να αφήσει πίσω του τη μικρότητα και να αναχθεί στον χώρο του ηρωισμού. Η ηθοπλασία πάντως συνυπάρχει σε αγαστή συμφωνία με την ψυχαγωγία ή και τη διασκέδαση. Ο πολυδιάστατος αυτός χαρακτήρας του έργου ταιριάζει με τη μακρυγιαννική ψυχή, η οποία, κατά τον Γεώργιο Βλαχογιάννη, είχε έφεση προς τη φαντασία και την ποίηση με λόγον «ανδρώδη, ορμητικόν, γενναίον και λάμποντα».

Πρόκειται για μια παράσταση βαθιά αθηναϊκή, καθώς δείχνει τον αγώνα για τη σωτηρία της Αθήνας με τις μάχες που δόθηκαν στον ιερό βράχο της Ακροπόλεως. Αλλά και τον κατοπινό αγώνα του Μακρυγιάννη ενάντια στην εξουσία, προκειμένου να παραδοθεί Σύνταγμα με το οποίο ο Ρουμελιώτης αγωνιστής ήλπιζε να ενσωματωθεί η παραδοσιακή κοινωνία στη νέα τάξη της βαυαρικής μοναρχίας. Ο Μακρυγιάννης διαθέτει μια πολιτική Θεολογία που ομοιάζει σε αυτήν του αποστόλου Παύλου, καθώς θεωρεί ότι ο Θεός κάνει τους μικρούς μεγάλους και τους μωρούς σοφούς και γι' αυτό υπερασπίζεται τα δικαιώματα των αγωνιστών να έχουν λόγο στην μετεπαναστατική Ελλάδα ως οι απλοί, βγαλμένοι από τον λαό άνθρωποι που έχουν αποκτήσει τη σοφία τους στο πεδίο της αντίστασης. Η παρακολούθηση και αυτού του έργου του Ιωσήφ Βιβιλάκη βοηθά να καταλάβουμε καλύτερα την ιστορία της Αθήνας και την παράδοση του τόπου μας, που ανανεώνεται συνεχώς μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και την επιτέλεση.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΣΚΛΗΡΗΣ

Πηγή: <https://mag.frear.gr/o-makrygiannis-se-theatro-skion/>

Ο «Μακρυγιάννης» κατέλαβε εξ απήνης και το Θέατρο Αλκμήνη

Η σύγκριση της ίδιας παραγωγής σε εξωτερικό κι εσωτερικό χώρο είναι απολύτως διδακτική και μας βοηθάει να διερευνήσουμε ευκρινέστερα την θεατρική σύμβαση.

Το θέατρο σκιών σε πλατείες, σε καφενεία, σε ανυψωμένα πατάρια, στον απόηχο τής αρχαίας «αγοράς», σε υπαίθριους χώρους, σε αλάνες και αλώνια είναι μια παραδοσιακή μορφή Τέχνης που έλκει την καταγωγή από το θρησκευτικού και μυθολογικού περιεχομένου θέατρο με φιγούρες τής σανσκριτικής Ανατολής.

Σε εμάς έφτασε παραφθαρμένο μέσω τής οθωμανικής αυτοκρατορίας κι εκεί που πήγαινε να γίνει είδος μουσειακό ανανεώθηκε ξάφνου με ιδιοφυείς και σπουδαγμένους δημιουργούς λάτρεις τού είδους, όπως ο Καθηγητής και δραστήριος Πρόεδρος τού Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ιωσήφ Βιβιλάκης. Ήδη ο Επίτιμος πλέον Καθηγητής Βάλτερ Πούχγερ (και συνιδρυτής αυτού του πρώτου θεατρολογικού πανεπιστημιακού τμήματος τής χώρας μας) είχε ήδη προετοιμάσει το έδαφος με την γερή θεωρητική αρματοσιά του και μας βοήθησε όλους να επανεξετάσουμε την λειτουργική συγχρονικότητα αυτού του πανάρχαιου παραστατικού είδους, που συνδέεται άρρηκτα με τα γονιμολατρικά έθιμα και δρώμενα, όπως φαίνεται στην συγκεκριμένη παραγωγή με τον επί οθόνης (εις διπλούν) ιθυφαλλικό αριστοφανίζοντα Καραγκιόζη.

Η ιδιαιτερότητα αυτής της επινόησης να τοποθετηθεί δεύτερος μπερντές (ως φιγούρα) μέσα στον εξωτερικό μπερντέ έδωσε ένα άλλο φιλοσοφικό, πραγματολογικό και κοινωνιολογικό βάθος στο όλον (απολύτως επιτυχημένο) εγχείρημα που δεν έχει εξαντλήσει ακόμη το εν δυνάμει κοινό του, αλλά πρέπει να διαδοθεί παντού όπου γίνεται κατανοητή η ζωντανή ανθρώπινη λαλιά.

Το δεύτερο και πλέον σημαντικό στοιχείο είναι η σύζευξη βυζαντινής με την λαϊκή παραδοσιακή μας μουσική. Στην συγκεκριμένη παράσταση τού ατμοσφαιρικού και πολυσύχναστου ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΛΚΜΗΝΗ δημιουργείται ένα άλλο «ηχητικό τοπίο – ή περιβάλλον» με ηχοχρώματα εξωκλησιού στον εσπερινό, όπου σκιές και χρώματα σμίγουν με το μούχρωμα που προμηνύει την κα-

τάνυξη τής πίστης στο Άγνωστο που λέμε Θεό και Άφατο και Άρρητο.

Αυτή η θρησκευτική διάσταση λάνθανε στους εξωτερικούς υπαίθριους χώρους και συνάδει με την θεολογική αρματωσιά τού επιφανούς Καθηγητή Ιωσήφ Βιβιλάκη, που ως πτυχιούχος Θεολογίας έδωσε εισαγωγικές στο νεοσύστατο τότε Τμήμα Θεατρικών Σπουδών τού Πανεπιστημίου Αθηνών κι έχει καταδείξει με εξαιρετικό του επιστημονικό σύγγραμμα (που απέσπασε δικαιοτάτα το Βραβείο Κριτικών Θεάτρου και Μουσικής 2013-14 τής Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών & Μουσικών Κριτικών) ότι ακόμα και το κήρυγμα, η κατήχηση είναι μια μορφή θεατρικής επικοινωνίας και πρακτικής.

Για να επανέλθουμε στην παράσταση, η σχετική ακινησία τού κοινού (αν εξαιρέσεις τα δεκάδες πασιχαρή παιδάκια σχολικής και προσχολικής ηλικίας), σε συνδυασμό με τον περιορισμό των κινήσεων των μουσικών και χωρίς τον αστερόεντα ουρανό ως «ταβάνι», έδιναν μιαν άλλη, περισσότερο κατανυκτική διάσταση, τελετουργική θα τολμούσα να πω, όπου ενσωματωνόταν ο ελληνιστικός πανθεισμός με την εξελληνισμένη μονοθεϊστική θρησκεία μας.

Υπέροχο επίτευγμα, απολύτως επιστημονικό και συνάδον με την σύγχρονη αισθητική, αντίρροπον κι αντίλογος στην μετανεωτερική αυθαιρεσία και αποδόμηση.

Μία παράσταση που πρέπει να δουν όλοι οι μαθητές και οι φοιτητές τής χώρας μας και όχι μόνον. Θα μπορούσε να γυριστεί και τηλεταινία με την επιχορήγηση κρατικών φορέων και με την συμμετοχή ιδιωτών χορηγών ή διαφημιζομένων.

Ενδεχομένως μία τηλεοπτική σειρά τεκμηρίωσης (ντοκιμαντέρ) με θέμα το θέατρο σκιών και όλες τις μέχρι τώρα παραγωγές τής καλλιτεχνικής εταιρείας «ΟΘΟΝΙΟΝ», όπου θα μιλούσαν όλοι οι σχετικοί ερευνητές, οι πανεπιστημιακοί Καθηγητές μας, μέλη τής Ακαδημίας Αθηνών και όλα τα ευεπίφορα μέλη τής γενικότερης ακαδημαϊκής κοινότητας, θα εμπλούτιζε την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και θα αποτελούσε σίγουρα το αντίπαλον δέος στην τηλεοπτική κακογουστιά που μας πολιορκεί με την αντιπνευματικότητά μας.

Καιρός είναι ως γνήσιοι ανθρωπιστές, διάδοχοι των μεγάλων ανθρωποκεντρικών κι ανθρωπομετρικών φιλοσόφων και καλλιτεχνών των απανταχού τής γης, να επανενώσουμε το διαμελισμένο ανθρώπινο ον και να το ανασυνθέσουμε (μαζί με την Αγαθή), να το ανά-στήσουμε (όπως τον Πενθέα στο τέλος των ευριπίδειων «Βακχών») για το καλό τού κόσμου και τού Ανθρώπου, σύμφωνα με τις επιταγές τού Θεανθρώπου («επί γης ειρήνη εν ανθρώποις ευδοκία»).

Μέσα από τα σκοτάδια τού τεχνολογικού Μεσαίωνα, ας αξιώσουμε τις πληροφοριακές δυνατότητες τής Τέταρτης Βιομηχανικής Επανάστασης προ-

κειμένου να ανατείλει επιτέλους μια ανέσπερη Αναγέννηση, βασισμένη στα διαχρονικά ιδεώδη του Διαφωτισμού.

Η ευτυχία είναι μονόδρομος για το ανθρώπινο είδος και το «δαγκωμένο» γέλιο δικαίωμά του. Ποιο καλύτερο παράδειγμα από αυτή την άκρως λειτουργική, αποτελεσματική και πνευματική παράσταση «Καραγκιόζη» από μια ομάδα εμπνευσμένη υπό την καθοδήγησιν τού ιδιοφυούς θεολόγου-θεατρολόγου ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗ, που είχα την ευλογία να γνωρίσω και να είμαι συμφοιτητής του.

Δηλώνω αναφανδόν υπέρμαχος παρόμοιων πολιτισμικών δράσεων και παρεμβάσεων, όχι τώρα στον βωμό μιας ελληνικότητας, που αναζητούσε η λογοτεχνική γενιά τού 1930, αλλά θυσία στο όραμα μιας παγκοσμιότητας όπου όλοι οι άνθρωποι θα είναι ίσοι, ελεύθεροι, αδελφωμένοι, ειρηνικοί, φιλαλήθεις κι αλληλέγγυοι επιτέλους.

ΠΟΤΕ ΠΙΑ ΠΟΛΕΜΟΣ!!! Αναφωνεί ο αδιόρθωτος ιδεαλιστής «Καραγκιόζης» μέσα μας, παράδειγμα ενσυναίσθησης, προπύργιο Ισονομίας και Δικαιοσύνης.

ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ!!! Ένας πανεπιστημιακός Καθηγητής και πρωτοπόρος καλλιτέχνης συνθέτει με καινοφανή τρόπο τα παρελθόντα διδάσκοντας από σκηνής ένα φωτεινότερο μέλλον με την αυτονόητη Ελευθερία (τής έκφρασης) πραγματωμένη για όλες, για όλα και όλους μας.

ΖΗΤΩ Η ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΤΗΤΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΜΟΝΟΙΑ. ΑΣ ΓΙΝΟΥΜΕ ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ ΘΡΗΣΚΟΙ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΙ ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΑΙΡΕΤΑΙ Η ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ ΜΑΣ. ΜΕΓΑ ΔΙΔΑΓΜΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ

Πηγή: Περί Ου: 19 Μαρτίου 2022

(<https://www.periou.gr/κωνσταντίνος-μπούρας-ο-μακρυγιάννη/>)

