

ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ

## ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΜΕ ΤΑ ΥΠΟΛΟΙΠΑ ΕΙΔΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

*Η περίοδος του Μεσοπολέμου*

**Π**αρά τη χαώδη σήμερα σχετική βιβλιογραφία, το άρθρο του Γιάννη Σιδέρη για τη σχέση του Θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου, δημοσιευμένο στο σχετικό αφιέρωμα του περιοδικού *Θέατρο* του Κ. Νίτσου στα 1963 δε φαίνεται να βρήκε συνεχιστές<sup>1</sup>. Η αναλυτική παρουσίαση των παραστάσεων που επηρεάστηκαν από το Θέατρο Σκιών ως την εποχή που ο Σιδέρης συνέταξε το άρθρο έπεισε προφανώς τους περισσότερους ότι το θέμα έχει πια εξαντληθεί και κανένας νέος διάλογος δεν μπορεί να ξεκινήσει γύρω απ' αυτό.

Εν μέρει η άποψη είναι βάσιμη. Σε επίπεδο εμφάνισης φανερών επιδράσεων του Καραγκιόζη σε παραστάσεις άλλων θεατρικών ειδών δεν έμειναν και πολλά να προσθέσει κανείς<sup>2</sup>. Ο Σιδέρης επικέντρωσε την προσοχή του σε επιδράσεις εξαιρετικά απτές τις οποίες εύκολα μπορούσε να εντοπίσει ένας συνεπής θαμώνας όλων των θεατρικών θεαμάτων. Υπήρξαν όμως κι άλλες, δυσδιάκριτες σχεδόν, πολύ ουσιαστικότερες όμως για τις οποίες δεν ξέρουμε αν μπορεί κανείς να καταλήξει με ασφάλεια αν πρόκειται για επιδράσεις του Θεάτρου Σκιών στα υπόλοιπα είδη θεάτρου ή το αντίστροφο.

Στα 1984 ο Θόδωρος Χατζηπανταζής κάνει μια πρώτη παρατήρηση για μια τέτοια αντίστροφη πορεία αφού «...ο αναγεννημένος Καραγκιόζης του 1890 ήρθε να δανειστεί άφθονο υλικό από τα άλλα λαϊκά θεάματα της εποχής. Πήρε από τις κωμωδίες της μπάτας τα ομηρικά ξυλοφορτώματα, των οποίων η ένταση η συχνότητα και η σπουδαιότητα ήταν μάλλον άγνωστες στο τούρκικο πρότυπό του. Πήρε από την Παντομίμα, τα ηρωικά, τα ιστορικά και τα πατριωτικά δράματα τον Αθανάσιο Διάκο, τον Κατσαντώνη και το Βελισάριο»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ΣΙΔΕΡΗΣ Γιάννης, *Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους*, περ. *Θέατρο*, τεύχος 10, Ιούλιος-Αύγουστος 1963, σ. 35-39

<sup>2</sup> Παρά τον ισχυρισμό του ότι δεν αναφέρεται διεξοδικά στη χρήση του Καραγκιόζη από την Επιθεώρηση. Η προσθήκη μερικών νούμερων δε θα άλλαζε ριζικά την εικόνα. Αφορούν άλλωστε παραστάσεις στις αρχές της δεκαετίας του 1920, περίοδο κατά την οποία η αμηχανία της Επιθεώρησης για την συνέχιση της ζωής της την ανάγκασε να δοκιμάζει τα πιο ετερόκλητα μεταξύ τους υλικά μέχρι να ξαναβρεί στα 1928-1929 τη συνταγή για μια νέα ακμή, μεγαλύτερη ίσως από εκείνη της εποχής των ετήσιων Επιθεωρήσεων.

<sup>3</sup> ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα 1984, Στιγμή, σελίδες 51-52. Προσθέτει μάλιστα για τους καραγκιοζοπαίκτες ότι «...η λαϊκή και επαρχιακή προέλευσή τους τους βοήθησε ν' απεικονίσουν τους τύπους με πολύ μεγαλύτερη αυθεντικότητα, ζωντάνια και ακρίβεια, από εκείνη που διέθεταν τα πλάσματα των πρωτεγουσιάνων κωμειδυλλιογράφων. Τους βοήθησε ακόμα να μην παραβλέπουν -πέρα από τη γεωγραφική- και την ταξική προέλευση των ηρώων τους. Και αυτός πρέπει να είναι τελικά ο λόγος που οι ήρωές τους

Με ασφάλεια καταλήγουμε ότι ο Καραγκιόζης πήρε από τα άλλα είδη ένα ακόμη στοιχείο που ποτέ δε φιλοδόχησε να λανσάρει πρώτος, τη Φαντασμαγορία. Ήδη «...το 1918 ο Μανωλόπουλος μεγάλωσε την οθόνη του θεάτρου από 1.70 επί 1 μέχρι 5 μέτρα. Μετά ο καραγκιοζοπαίκτης Χαρίλαος ο θεσσαλονικιός άλλαξε τη σκηνή προσθέτοντας δυο σκηνικά για αλλαγή εικόνων»<sup>4</sup>. Επίδραση του κινηματογράφου η πρώτη εξέλιξη, του θεάτρου η δεύτερη. Ακολούθησε πλήθος αλλαγών και «βελτιώσεων» όπως η συνακόλουθη αύξηση του μεγέθους των φιγούρων, η καθιέρωση του μηχανισμού (σουστάς) που τους επέτρεπε να στρίβουν, τα σκηνικά εφφέ, η συχνή αλλαγή της σκηνογραφίας (το σαράι άλλαζε κάθε δυο τρεις μέρες) ακόμα και μέσα στην ίδια την παράσταση, το ηλεκτρικό φως στο πανί στη θέση του κεριού, οι φιγούρες από ζελατίνα που εισήγαγε από την Αμερική ο Θεοδωρόπουλος. Στην σχεδόν παγιωμένη του πια μορφή μέσα στο Μεσοπόλεμο ο Καραγκιόζης έχει τάσεις προς το θεαματικό, το «Grand spectacle». Πολλές φορές στο πλήθος των συνηθισμένων προσώπων, προστίθενται πάνω στην επιφάνεια της οθόνης πλήθος θηριών, τεράτων, αγγέλων, δαιμόνων, αμαξών, αεροστάτων, αεροπλάνων, μέχρι αρμάτων, καραβιών, αυτοκινήτων, η πολυθρόνα του οδοντιάτρου και το κρεβάτι του χειρουργού. Συχνά ανάβονται και βεγγαλικά προ πάντων στο τέλος της παραστάσεως. «Το χειμώνα του 1935 σκέφτηκα να τελειοποιήσω τα σύνεργα της αποθέωσης» εξομολογείται ο Σπαθάρης<sup>5</sup>: «Εμείς οι καραγκιοζοπαίκτης λέμε αποθέωση την τελευταία πράξη μιας ηρωικής παράστασης. Όλο το έργο παίζεται με τις φιγούρες του Καραγκιόζη αλλά το τελευταίο μέρος τελειώνει με ηθοποιούς. Εάν ας πούμε παίζουμε τον Διάκο ο βοηθός ντύνεται Διάκος, ο καραγκιοζοπαίκτης πασάς και δυο τυχαία παιδάκια το ένα το ντύνουμε Τούρκο στρατιώτη και το άλλο άγγελο που λέει τα ποιήματα στον ήρωα». Η ανάγκη να εμφανιστούν στο φινάλε ζωντανοί ηθοποιοί επί σκηνής και μάλιστα όσο το δυνατόν περισσότεροι μας αναγκάζει να συσχετίσουμε την πρακτική αυτή με την αντίστοιχη του ελαφρού μουσικού θεάτρου όπου το φινάλε κατά παράδοση γίνεται «με όλον τον θίασον επί σκηνής» και ειδικότερα με τη μεσοπολεμική Επιθεώρηση. Από το 1928 που η τελευταία άρχισε να ξαναχρησιμοποιεί θαρρετά την πολιτική σάτιρα, είχε επικρατήσει το πολιτικό φινάλε, που παρουσίαζε όλους τους ηθοποιούς επί σκηνής να ενσαρκώνουν από έναν πολιτικό ο καθένας, συνήθως μεταφερμένους σε μια άλλη πραγματικότητα (μοναχοί στο Άγιο Όρος, ηθοποιοί στο Εθνικό Θέατρο, ήρωες του κινηματογράφου κλπ). Το πρότυπο λοιπόν θα πρέπει να αναζητηθεί στην τεράστια απήχηση αυτού του ευρήματος.

Όταν είχε παρουσιαστεί το *Ξιφίρ-Φαλέρ* ο Φώτος Πολίτης διείδε ότι σύντομα η φαντασμαγορία σε σκηνικά, κοστούμια, φωτισμούς και στα λοιπά στοιχεία όψης μιας παράστασης όχι μόνο θα γενικευόταν στο ελαφρό μουσικό θέατρο αλλά θα ανάγκαζε και το θέατρο πρόζας να την υιοθετήσει<sup>6</sup>. Αν και απευχόταν να εμπλακούν σε ένα σχετικό ανταγωνισμό οι κυριότεροι θίασοί της, ο Πολίτης όχι μόνο δικαιώθηκε αλλά η επέκταση αυτή δεν άφησε ανεπηρέαστο και το είδος που εξετάζουμε. Ας μη θεωρηθεί ανα-

καθιερώθηκαν[...] ενώ το Κομειδύλλιο παράκμασε κι εξαφανίστηκε ύστερα από τον πόλεμο του 1897», όπ. πρ. σ. 61. Δες παρόμοια άποψη του Μιχάλη Μεραιλή με άξονα τη γλώσσα των καραγκιοζοπαϊκτών στο ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα, Πατάκης, 2001, σ.197-200.

<sup>4</sup> ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γιάννης, Το Θέατρο Σκιών και η Λαϊκή τέχνη, στο ΣΠΑΘΑΡΗΣ Σωτήρης, *Αυτοβιογραφία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Άγρα, σελ. 15-16.

<sup>5</sup> ΣΠΑΘΑΡΗΣ όπ. πρ. σ. 130

<sup>6</sup> ΠΟΛΙΤΗΣ Φώτος, Αι φαντασμαγορικά σκηνογραφήματα, *Νέα Ελλάς* 14.8.1916 στον τόμο ΠΟΛΙΤΗΣ Φώτος, *Τα θεατρικά Α'*, Επιλογή κριτικών άρθρων, Αθήνα. Ίκαρος, 1983, σ 58.

τροπή των δεδομένων οποιαδήποτε ανακάλυψη στοιχείων φαντασμαγορίας στον Καραγκιόζη πριν από το 1916 που παίχτηκε το *Ξιφίρ Φαλέρ*. Η τάση για φαντασμαγορία θα πρέπει να ανιχνευτεί γενικότερα σε πολύ πρώιμα στάδια στο θέατρο του νέου βασιλείου, ουσιαστικά στις παραστάσεις των πρώτων γαλλικών οπερετικών θιάσων που εμφανίστηκαν από το 1871 στην Αθήνα. Στα 1906 ο Θεόδωρος Συναδινός παρατηρούσε ότι αυτοί οι θίασοι -που είχαν συνεχή σημαντική παρουσία ως το 1926- είχαν απεμπολήσει το στοιχείο της φαντασμαγορίας, προφανώς για οικονομικούς λόγους, και -με την ασφάλεια που τους έδινε η συρροή των Αθηναίων στις παραστάσεις τους -είχαν επενδύσει περισσότερο στο λόγο! Το γεγονός ότι οι παραστάσεις αυτές δίνονταν στα γαλλικά τις έκανε ν' αποτελούν ένα ξεχωριστό γεγονός περισσότερο κοινωνικό παρά θεατρικό, αφού η προσπάθεια του κοινού να συγχρονίσει το γέλιο του με την ειρωνική ατάκα ή τα σεξουαλικά υπονοούμενα των ηθοποιών κατέληγε σε ένα μάλλον κωμικό αποτέλεσμα. Οι δαμόνιοι έλληνες θιασάρχες κατάλαβαν αμέσως ότι είχε σημάνει η ώρα να πάρουν την εκδίκησή τους από τους θιάσους αυτούς για την παλιότερη εξορία τους και να αντεπιτεθούν, όχι πια με το Κωμειδύλλιο που είχε κλείσει το 1897 ένα κύκλο μεγάλης ακμής, αλλά με τα όπλα των ίδιων των αντιπάλων τους, με οπερέττα και μάλιστα γαλλική αρχικά. Δεν είναι τυχαίο ότι στην κούρσα για το ποιος θα ανεβάσει πρώτος τη δημοφιλέστατη *Εύθυμη Χήρα* νικητής αναδεικνύεται ο πατριάρχης του κωμειδυλλίου Ευάγγελος Παντόπουλος. Οι ελληνικοί θίασοι παίρνουν τη σκυτάλη της φαντασμαγορίας από τους ξένους και λίγα χρόνια μετά -το 1916 του *Ξιφίρ φαλέρ* θεωρείται δίκαια από πολλούς ένας σημαντικός σταθμός στην πορεία αυτή -θα εφαρμόσουν την ελληνική φαντασμαγορική εκδοχή που στο ελαφρό μουσικό θέατρο τουλάχιστον θα μείνει σε ισχύ για 50 περίπου χρόνια.

Κατανοώ τη δυσκολία να γίνει αποδεκτός ο συλλογισμός ότι το Θέατρο Σκιών γνώρισε έστω έμμεσες επιδράσεις από τους πρώτους γαλλικούς οπερετικούς θιάσους και φοβάμαι ότι τα πράγματα θα γίνουν πολύ δυσκολότερα στη συνέχεια που θα συζητηθούν οι άφθονες οπερετικές επιδράσεις στη μουσική των παραστάσεων Καραγκιόζη. Όταν ο Τζούλιο Καϊμη παραδεχόταν με μια γενναιότητα πλήθος τέτοιες επιδράσεις στα χρόνια του Μεσοπολέμου -όπως η ανάμιξη οργάνων της τζαζ και της στρατιωτικής μπάντας σε ορχήστρες Καραγκιόζη, η εκτέλεση τραγουδιών του από χορωδία, η υιοθέτηση από τους καραγκιοζοπαίκτες της εκτέλεσης ρομάντζας, ενός ανεξάρτητου από την υπόθεση του έργου τραγουδιού που άκμαζε στην Επιθεώρηση και μάλιστα με απόλυτο σταμάτημα της δράσης και τη σκηνή κενή- τις θεωρούσε φθορά του είδους<sup>7</sup>. Θα χρειαστεί ιδιαίτερη νηφαλιότητα για να παραδεχτούμε ότι η ύπαρξη της πόλκας, της καντρίλιας, του κανκάν, αργότερα του τσάρλεστον και όλων των υπόλοιπων δυτικών χορών δεν μπορεί να αποτελεί σημάδι φθοράς του Καραγκιόζη, αφού έχει νομιμοποιηθεί από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του. Ας θυμηθούμε τη μαρτυρία ότι ήδη σε παράσταση του 1852 σε καφενείο στην Πλάκα είχαμε βοηθό του καραγκιοζοπαίκτη «...να παίζει με το κύμβαλον ανατολίτικους σκοπούς»<sup>8</sup>. Η μίξη ανατολίτικων και δυτικών στοιχείων στην εκτέλεση της μουσικής του Καραγκιόζη ήταν κανόνας και όχι φθορά, ήταν στοιχείο της γοητείας του. Οι αναφορές σε ένα μουσικό σχήμα όπου συγκερασμένα ή μη δυτικά όργανα καλούνται να εκτελέσουν και τον αμανέ και την πόλκα είναι τόσο συχνές που δεν μπορούν να μας

<sup>7</sup> ΚΑΪΜΗ Τζούλιο, *Καραγκιόζης, ή Η Αρχαία Κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1990, σ 108-109.

<sup>8</sup> ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Ο καραγκιόζης στα Βαλκάνια, η προϊστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών*, στον τόμο ΠΟΥΧΝΕΡ Βάλτερ, *Βαλκανική Θεατρολογία, 10 μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές χώρες*, Αθήνα, 1994, Καρδαμίτσας, σ., 253-288, εδώ σελ. 261.

εκπλήξουν. Πρακτικά ο Καραγκιόζης προσπαθούσε ν' αφήσει όλους τους πελάτες ικανοποιημένους διαλέγοντας ν' ακουστούν όλα τα είδη μουσικής που ήταν της μόδας. Και στο Μεσοπόλεμο όπου επικρατούσε στη θεατρική και μουσική σκηνή η τζαζ, ο Καραγκιόζης δε δίστασε να την υιοθετήσει<sup>9</sup>. Δεν υπήρχε καμιά συναίσθηση ότι το είδος των οργάνων, ή το πλήθος τους αλλοίωναν τη γνησιότητα του θεάματος, τη λαϊκότητά του, το ύφος ή το χρώμα του: στους μεσοπολεμικούς θιάσους Καραγκιόζη η παρουσία χάλκινων πνευστών ήταν πολύ συχνότερη από εκείνη του σαντουριού για παράδειγμα όπως μαρτυρούν πλήθος πηγές<sup>10</sup>, ενώ ο Σωτήρης Σπαθάρης αισθανόταν πολύ τυχερός που στο στρατό του δόθηκε η ευκαιρία να παίξει με συνοδεία 40 οργάνων<sup>11</sup>.

Μπορούμε να καταλήξουμε ότι υπήρχε μια συνύπαρξη ρυθμών, σκοπών, ειδών, οργάνων, τρόπων και ότι είναι μάλλον φανερό από ποια θεατρικά είδη κι από ποιες μουσικές τάσεις επηρεάστηκε για τη σύνθεσή της η ορχήστρα του θεάτρου Σκιών. Το πεδίο όμως στο οποίο είναι αδύνατο να διαπιστωθεί με ακρίβεια και να οριστεί η πηγή των δανειών είναι η τυπολογία. Μετά τις προσθήκες των τύπων του Μπάρμπα Γιώργου (Ρούλιας), του Μορφονιού (Μόλλας) του Κρητικού (Ξανθάκης) και των Μπιριγκόκου και Κοπρίτη, των παιδιών του Καραγκιόζη (Μανωλόπουλος)<sup>12</sup>, στα χρόνια του Μεσοπολέμου η τυπολογία αυτή φαίνεται να έχει παγιωθεί.

Αν παραδεχτούμε την υπόθεση της παγιωμένης τυπολογίας θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι υπάρχουν χτυπητές ομοιότητες των τύπων του Θεάτρου Σκιών με αντίστοιχους μιας κοινής κωμικής τυπολογίας στο θέατρο της ίδιας περιόδου. Έτσι η Αγλαΐα ταιριάζει απόλυτα με την Μαντίνα των Παναθηναίων, τη σύζυγο του κομπέρ Τζανέτου, ο Τζανέτος με τον σιορ Διονύσιο, οι μάγκες με χαρακτηριστικότερο το Σταύρακα με τον Καρκαλέτσο από την οπερέττα Απάχηδες των Αθηνών, ο Δερβέναγας με το Χωροφύλακα αργότερα Ενωμοτάρχη της Επιθεώρησης, ο Μπαρμπα-Γιώργος με τους Μενιδιάτες, ο Μορφονιός με τους νεόπλουτους νέους τύπου Φίφτυ Του.

Για τον τελευταίο αυτό τύπο δεν είναι δύσκολο να εικάσουμε ότι ο Μόλλας τον φέρνει στο μπερντέ κατευθείαν από τη σκηνή όπου είχε γνωρίσει τεράστια επιτυχία τόσο στην Επιθεώρηση όσο και κυρίως στην Οπερέττα. Η όψιμη εισαγωγή του στο μπερντέ μας δείχνει ότι πρότυπό του δεν ήταν ο τερατόμορφος και διανοητικά καθυστερημένος νάνος Μπεμπερουχί του τουρκικού θεάτρου σκιών αλλά άλλες πιο απτές μορφές από το ελληνικό θέατρο ή την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα.

Στη δεκαετία του 1910 με τις συνεχείς πολεμικές αναμετρήσεις γέμιζε αγανάκτηση τους πολίτες των λαϊκότερων τάξεων ο τρόπος με τον οποίο οι γόννοι των ισχυρότερων οικονομικά ή πολιτικά οικογενειών διεκδικούσαν και τελικά πετύχαιναν την απαλλαγή τους από τη στρατιωτική θητεία. Η αγανάκτηση για την απαράδεκτη αυτή διάκριση βρήκε διέξοδο –πριν οδηγηθεί σε εκρηκτική κοινωνική διαμαρτυρία– στη διακωμώδηση των ανθρώπων αυτών, στην ένταξή τους στην τρέχουσα κωμική τυπολογία, όπου πλάι στο παράπτωμα της ανυποταξίας τους φορτώθηκαν κι ένα σωρό άλλα χαρακτηριστικά τα οποία συνυπολο-

<sup>9</sup> Ο Σπαθάρης αξιολογεί ως καλύτερο τραγουδιστή του το Τουρκάκι, που ήταν δεινός αμανετζής και θυμάται μια από τις καλύτερες «ορχήστρες» του: «Είχα τραγουδιστή το Τουρκάκι και τζαζ τον κουλουρτζή!» ΣΠΑΘΑΡΗΣ Σ., *όπ.πρ.*, σ. 126

<sup>10</sup> Ανάμεσα σ' αυτές και οι φωτογραφίες του σωματείου των καραγκιοζοπαϊκτών όπου πολλά μέλη φωτογραφίζονται με τρομπέτες, αλτικόρνα, σαξόφωνα κλπ.

<sup>11</sup> ΣΠΑΘΑΡΗΣ Σ., *όπ.πρ.*, σ. 61.

<sup>12</sup> Η απόδοση πατρότητας των τύπων στους συγκεκριμένους καραγκιοζοπαϊκτές είναι φυσικό να εγείρει πλήθος αντιρρήσεων. Ο χώρος δεν μας επιτρέπει περαιτέρω διαπραγμάτευσή τους.

γιζόμενα φωτογράφιζαν άτομα καταγόμενα από την ανερχόμενη αστική τάξη: ο Μορφονιός είναι απλά ο ντιστεγκέ ή ο Απαλλαγέντας ή Φίφτυτου της Επιθεώρησης: μιλάει γαλλικά, η ουρανική προφορά του ρω της γλώσσας αυτής έχει παραμείνει στην καθημερινή του ομιλία, είναι εξαιρετικά μορφωμένος σε σημείο που να μην τον καταλαβαίνει κανείς και που να μη μπορεί να λύσει τα απλούστερα των ζητημάτων, έχει στενή σχέση, που φτάνει μέχρι την εξάρτηση, με τη μαμά του, θέλει διακαώς να παντρευτεί αλλά έχει πλήρη άγνοια των ερωτικών ζητημάτων και πολλές φορές έχει μια εξεζητημένη λεπτότητα στους τρόπους που πλησιάζει τη θηλυπρέπεια. Το θέμα της στράτευσης και ο τρόμος μπροστά στο ενδεχόμενο ακόμη και μιας ολιγοήμερης στρατιωτικής άσκησης, κυρίαρχο στη δεκαετία του 1910 με τα συχνά γυμνάσια και τις συχνότερες μάχες, δίνει τη θέση του στην ερωτική ανικανότητα και στην εξάρτηση από τη μαμά στη δεκαετία του 1920 για να καταλήξουμε στον τύπο του «μαμάκια» που διέγραψε σημαντική τροχιά με εκπροσώπους όχι μόνο στο θέατρο (Παρασκευάς Οικονόμου, Μίχης Ιακωβίδης, Σπύρος Πατρίκιος) αλλά και στον μεταπολεμικό κινηματογράφο (Γιάννης Γκιωνάκης, Γιάννης Βογιατζής, Γιώργος Βρασιβανόπουλος). Ο Καραγκιόζης, χρησιμοποιεί εδώ σαν κύριο κωμικό μοτίβο την εμφάνισή του και αξιοποιώντας άριστα την προφίλ παρουσίαση των ηρώων, τον παρουσιάζει με μια τεράστια μύτη –στο θέατρο και τον κινηματογράφο συνήθως με τεράστια γυαλιά που φανερώσουν απίστευτη μυωπία.

Στην περίοδο του Μεσοπολέμου μεταλλάσσεται όμως κι ο ίδιος ο Καραγκιόζης, όπως παρατηρεί ο Καϊμή: «Ο Μόλλας άλλαξε τον αρχικό τύπο του Καραγκιόζη. Τον έκανε τον πονηρό και διεστραμμένο τύπο των μεγάλων πόλεων. Του έδωσε σκωπτική έκφραση που τον ανακηρύσσει αθηναίο πολίτη. Τον έντυσε με μακριά παντελόνια σηκωμένα από κάτω και τον προίκισε με διάφορα ελαττώματα. Ο Καραγκιόζης του Μόλλα βρίζει, βλαστημάει, κλέβει...»<sup>13</sup>. Αν παραδεχτούμε τα παραπάνω περί εισαγωγής του Μορφονιού κατευθείαν από τη σκηνή του θεάτρου με εισηγητή το Μόλλα δεν είναι άτοπο να ανιχνεύσουμε κι άλλες επιδράσεις του ελαφρού μουσικού θεάτρου στις καινοτομίες του. Ο Μόλλας φαίνεται να εγκαταλείπει τις παραδοσιακές συμβάσεις της δικής του τέχνης (απομακρύνεται από τη λαρυγγοφωνή, εισάγει την προοπτική στα σκηνικά, υιοθετεί ρεαλιστικότερο παίξιμο) και να θέλγεται από την απήχηση των «ζωντανών» μορφών θεάτρου<sup>14</sup>. Τον ίδιο καιρό ο Καραγκιόζης υιοθετεί δυο βασικές πρακτικές της Επιθεώρησης όχι μόνο με τις αναφορές σε επίκαιρα πολιτικά ή εθνικά γεγονότα<sup>15</sup>, αλλά και το «ονομαστί κωμωδείν» των παρόντων, δηλαδή τα τετράστιχα που απευθύνονται σε συγκεκριμένους θεατές της πλατείας<sup>16</sup>. Υπακούοντας επίσης στο αίτημα της ποικιλίας και της πρωτοτυπίας που του επιβάλλει η έκδοση σειράς φυλλαδίων με τις περιπέτειες του Καραγκιόζη, αναγκάζεται να δανείζεται τόπους και υποθέσεις από γεγονότα της επικαιρότητας που γίνονταν την ίδια στιγμή επιθεωρησιακά νούμερα: Ο Καραγκιόζης Μίκυ Μάους, Μις Ελλάς, Τσάρλυ Τσάπλιν, λιποτάκτης, πατροκτόνος, «αναστηθέντας», η κακούργα Πεθερά, ο Καραγκιόζης στη ζούγκλα, οι Μοσχόμαγκες, ο γάμος του Μητρούση.

<sup>13</sup> ΚΑΪΜΗ Τζούλιο, *όπ. πρ.*, σ. 37.

<sup>14</sup> Ο Μόλλας φαίνεται να γνώριζε εξαιρετικά καλά το θέατρο της εποχής του και την απήχηση του ίσως από συχνή παρακολούθηση παραστάσεων, ή από περιόδους που μοιραζόταν τη σκηνή κάποιων θεάτρων με θιάσους ζωντανών ηθοποιών. Δεν έχουμε σαφή τέτοια πληροφορία, ξέρουμε όμως από τη στήλη θεαμάτων της εποχής ότι το καλοκαίρι του 1911 μοιραζόταν το πρόγραμμα του θεάτρου Αλάμπρα με την κινηματογραφική προβολή.

<sup>15</sup> Ο Κιουρτσάκης την αποδίδει κατ' εσοχή στο Μόλλα: ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ Γιάννης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία, το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1996, σ. 246-247

<sup>16</sup> Ο Σπαθάρης τοποθετεί την καινοτομία γύρω στα 1924, εποχή που βρισκόταν σε εξέλιξη η πορεία ανάκαμψης της Επιθεώρησης, βλέπε ΣΠΑΘΑΡΗΣ Σ., *όπ. πρ.* σ.79.

Στην τυπολογία οι μικροαπάτες και τα ελαττώματα του Καραγκιόζη που εισάγει ο Μόλλας συγχωρούνται από το κοινό καθώς έχει περάσει στην ελληνική σκηνή μέσω της γαλλικής φιλολογίας ένα κλίμα υπέρ των μικρολωποδυτών που εξυμνεί και μετατρέπει σε γραφικούς τους απάχηδες, τους Παρισινούς ανήλικους κατοίκους των προαστίων που κρατούσαν το πάνω μέρος του δρόμου από τη Μονμάρτη ως τη Μπελβίλ και με το κασκέτο στο κεφάλι, το φουλάρι στο λαιμό, το μαχαίρι στην τσέπη και τη βροσιά στο στόμα ήταν πάντα έτοιμοι για ένα γερό καβγά<sup>17</sup>. Στην Επιθεώρηση της δεκαετίας του 1910 και στο ύστερο κωμειδύλλιο (*Τζιωτικό Ραβαϊσί* πχ) γνωρίζουν μεγάλη απήχηση οι χοροί των Απάχηδων. Οι πρώτες προσπάθειες εκμετάλλευσης του θέματος από Έλληνες συγγραφείς (πχ Ι. Δεληκατερίνης με τα *Χαμίνια*) θα γνωρίσουν αξιοσημείωτη επιτυχία.

Ο τύπος όμως του απάχη-καραγκιόζη που περιγράφουμε με τις μικροκλοπές και την γενικότερη παραβατική συμπεριφορά παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες με ένα ήδη υπάρχον πρόσωπο στην τυπολογία του θεάτρου Σκιών, το Σταύρακα του οποίου η εισαγωγή αποδίδεται στον πειραιώτη Γιάννη Μώρο. Πρακτικά ο Μώρος μετέφερε στο μπερντέ τον τύπο του τραμπούκου-μάγκα που εισήγαγε πρώτος στο θέατρο ο Σωτήριος Κουρτέσης με το έργο *Ο Υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι* στα 1868. Όσο κι αν μας φαίνεται παράξενο οι καραγκιοζοπαίκτες κρατούσαν αρνητική και χλευαστική στάση απέναντι στο Σταύρακα και τους μάγκες του Ψυρρή ή του λιμανιού.

Στα 1921 όμως εμφανίζεται ένα έργο που με τη μυθική του επιτυχία και την αποδοχή του απ' το κοινό άλλαξε άρδην όχι μόνο το χειρισμό του τύπου αυτού αλλά και την ιδεολογική λειτουργία όλης της τυπολογίας στην ελληνική κωμωδία τόσο στο θέατρο όσο και, αμέσως μετά, στον Κινηματογράφο. Με το λιμπρέτο του Ι. Πρινέα στους *Απάχηδες των Αθηνών* (μουσ. Ν. Χατζηαποστόλου) ο μάγκας όχι μόνο καθαρίζεται από όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά της βιαιότητας, της θρασυδειλίας, της ρυπαρής εμπλοκής με την πολιτική και της ανηθικότητας με τα οποία είχε πολιτογραφηθεί ως τότε αλλά και αναδεικνύεται σε ένα εξιδανικευμένο πρότυπο με το οποίο άνετα μπορεί να ταυτιστεί ο καταπιεσμένος πολίτης των χαμηλότερων στρωμάτων –ειδικά σε συνθήκες οικονομικής κρίσης– στο στόμα του οποίου πολύ σύντομα μπαίνουν και συμβουλές ηθικής, μιας άλλης λαϊκής ηθικής που αντιστρατεύεται την αστική των πλουσίων.

Όλοι οι συγγραφείς έργων ή νούμερων με μάγκες προσαρμόζονται ταχύτατα στο νέο τρόπο γραφής και στο νέο σχήμα Φτώχεια-Πλούτη που θα εγκαινιάζεται για να παραμείνει στο θέατρο και τον λαϊκό κινηματογράφο τουλάχιστον για 40 χρόνια. Πώς λοιπόν ο Μόλλας που παρακολουθεί τόσο στενά το ελαφρό μουσικό θέατρο δεν υιοθετεί τη νέα εξέλιξη και συνεχίζει να παρουσιάζει το Σταύρακα και την παρέα του (Κωτσαρικός, Νώντας, Χλεμπάγιας, Καταραχιάς, Τσίρος, Σπαγέτος) ως μπράβους και πληρωμένους δολοφόνους; Απλούστατα ο Καραγκιόζης προτίμησε να κρατήσει για τον εαυτό του τον πιο δημοφιλή ρόλο του «τίμιου λωποδύτη».

Ο ελιγμός αποδείχτηκε σωτήριος. Ο Καραγκιόζης δεν υπέκυψε έτσι στο ηθοπλαστικό κύμα που πλημμύρισε τις φράσεις του αναγεννημένου τύπου του μάγκα όπου αυτός εμφανιζόταν (επιθεώρηση, οπερέτα, κωμωδία, δράμα, μολιερικές μεταφράσεις<sup>18</sup>, αριστοφανικές παραστάσεις<sup>19</sup>, λαϊκά αναγνώσματα) και

<sup>17</sup> Κατά μια εκδοχή πήραν το όνομά τους μετά από ένα στυγερό έγκλημα σ' ένα δάσος στο Παρίσι που ποτέ δεν εξιχνιάστηκε και που έμοιαζε με εκείνα των Απάχηδων (Απάτσι) ερυθρόδεσμων της Βόρειας Αμερικής.

<sup>18</sup> ΒΙΒΛΑΚΗΣ Ιωσήφ ΜΠΟΤΟΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Ιφιγένεια, «Ο Φώτης Κόντογλου μεταφραστής του Μολιέρου», στον Τόμο *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Παράβασις, Μελετήματα* [3], Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών και εκδόσεις ERGO, Αθήνα 2004, σ. 323-334.

<sup>19</sup> Οι πρώτες παραστάσεις Αριστοφάνη της Λαϊκής Σκηνής του Κ. Κουν δεν θα μπορούσαν ν' αφήσουν ανεκμετάλλευτο ένα τέτοιο στοιχείο λαϊκότητας που εκείνη την περίοδο ήταν ακόμη αρκετά σφριγηλό.

συνέχιζε να σαρκάζει και να αυτοσαρκάζεται. Όταν στη σκηνή του μεσοπολεμικού θεάτρου άρχισε σταδιακά να εμφανίζεται ισότιμα πλάι στον προηγούμενο και ο εκφυλισμένος τύπος του «ραφίναρισμένου μάγκα»<sup>20</sup>, ο Καραγκιόζης είχε την άνεση να αποστασιοποιηθεί και να χλευάσει το Σταύρακα και την παρέα του για την τάση τους να ντυθούν με εξευρωπαϊσμένα ρούχα για τη βόλτα τους στου Ψυρρή.

Θα πρέπει να συνυπολογιστεί ότι ο ελιγμός αυτός γίνεται κάτω από πολύ αντίξοες συνθήκες. Ο Μεσοπόλεμος είναι μια περίοδος κατά την οποία ο Καραγκιόζης αφού έχει ήδη γνωρίσει αποδοχή από ευρύτατα στρώματα διανοουμένων δέχεται τώρα τις απόψεις και τις υποδείξεις τους για τον αισθητικό του προσανατολισμό. Όμως «το τίμημα της αναγνώρισης της παράδοσης και της ένταξής της στη νεωτερική κοινωνία ήταν ο εκφυλισμός της» παρατηρεί για το Μεσοπόλεμο ο Ε. Μαθιόπουλος<sup>21</sup>. Όπως περίπου έγινε και με τις υπόλοιπες παραδοσιακές τέχνες η συνάντηση διανοουμένων και καραγκιοζοπαικτών «...παρόλο που οι πρώτοι ήθελαν να διασώσουν τον πολιτιστικό πλούτο των δεύτερων, στην πραγματικότητα τον εξόντωναν»<sup>22</sup>. Οι υποδείξεις των ανθρώπων που πλησίασαν το Θέατρο Σκιών με θαυμασμό δείχνουν, τόσο με τη διατύπωσή τους, όσο και με τις τεράστιες αντιφάσεις που περιέχουν, την αφ' υψηλού τελικά αντιμετώπιση του ταπεινού αυτού είδους που πολλοί από τους συμβούλους του ελάχιστα κατανοούσαν ως το βάθος του. Έτσι, διανοητές σαν το Φώτο Πολίτη και τον Νίκο Εγγονόπουλο μιλώντας για τη στασιμότητα του θεάματος και των τύπων στον καραγκιόζη ήταν σαν να παρότρυναν τους παίκτες να εφευρισκονται συνεχώς νέοι<sup>23</sup>. Άλλοι σαν το Σπύρο Μελά τους παρότρυναν πιο θαρρετά και άμεσα να καθαρίσουν το θέαμα και ακρόαμα που παρουσιάζουν από τις επιρροές του «άλλου» θεάτρου<sup>24</sup>, το οποίο όμως εξίσου προσπαθούσαν να οδηγήσουν σε δρόμους της δικής τους αισθητικής<sup>25</sup>, πρακτικά στους δρόμους μια αστικής ρεαλιστικής αισθητικής τη στιγμή που οι δημοφιλέστερες μορφές θεάτρου ως το Μεσοπόλεμο δεν έδιναν πολύ μεγάλη σημασία στο ρεαλισμό και τις επιταγές του.

Κι όμως η ζημιά είχε ήδη γίνει. Δε χρειάζεται να φτάσουμε στο 1963 για να το παραδεχτεί υπαινικτικά αλλά θαρραλέα ο Κώστας Νίτσος<sup>26</sup>. Είναι χαρακτηριστική η -σύγχρονη με τις παρεμβάσεις- φράση του καραγκιοζοπαικτή Καράμπελα, γραμματέα τότε της σχετικής ένωσης, που δικαιολογούσε το μέγεθος του σαραγιού και της καλύβας ως εξής: «Πώς είναι δυνατόν αυτές οι φιγούρες των τεραστίων διαστάσεων να εξέλθουν από σπίτια χαμηλότερα απ' αυτές;»<sup>27</sup>. Όταν φτάνουμε πια σε τόσο μεγάλη νίκη των αρχών του ρεαλισμού στην αισθητική των δημιουργών αυτών, καταλαβαίνουμε ότι έχουν ήδη βγει αληθι-

<sup>20</sup> Τον λάνσαρε από τη σκηνή της Οπερέττας ο δημοσιογράφος, συγγραφέας και ηθοποιός Βασίλης Μεσολογγίτης γύρω στα 1930, στο έργο *Κάνιγγος 300*.

<sup>21</sup> ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ευγένιος, *Εικαστικές Τέχνες, στον τόμο Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ τόμος Β2, 1922-1940 ο Μεσοπόλεμος σ. 400-459, εδώ σ. 416.

<sup>22</sup> ΜΑΘΙΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Ευγένιος, *όπ. πρ.* σ. 408.

<sup>23</sup> Για τη σχετική διατύπωση του Πολίτη βλέπε ΠΟΛΙΤΗΣ Φώτος, *Θεατρικές Επιφυλλίδες*, Αθήνα, Γαλαξίας, σ. 189 και του δεύτερου το σχετικό άρθρο στους *Προσανατολισμούς*, Φθινόπωρο 1971, σ. 57).

<sup>24</sup> Σ' ένα άρθρο του στο *Έθνος* της 9<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1928 ο Μελάς παρουσιάζεται θορυβημένος για τους νεωτερισμούς του Μόλλα: «...Τι τσάρλεστον είν' αυτά που μας κοπανάνει η ορχήστρα σου; [...] Για καθάρισε λιγάκι τη γλώσσα σου από τις ελληνικούρες και τις γαλλικούρες που μας έχωσες στο διάλογο το καλό που σου θέλω μη βρεις το μπελά σου! [...] Μα τι έπαθες παιδί μου Μόλλα; Τι μπασταρδέματα είν' αυτά; Θέλεις να φθάσης τα σπουδαία μας θέατρα; Μα αφού είσαι το εθνικό μας θέατρο, το μόνο μας θέατρο. Δεν σου αρκεί;».

<sup>25</sup> Οι ίδιες υποδείξεις δόθηκαν και στην Επιθεώρηση που άκμαζε ξανά τότε κι είναι αλήθεια ότι πολλοί νέοι τύποι, όχι ιδιαίτερα πετυχημένοι, εμφανίστηκαν ταυτόχρονα στη σκηνή της την ίδια περίοδο.

<sup>26</sup> ΝΙΤΣΟΣ Κώστας, *Θεατρικός ρυθμός, Θέατρο*, τεύχος 10. Ιούλιος-Αύγουστος 1963, σ.6.

<sup>27</sup> ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ Γιάννης, *όπ. πρ.* σ. 50.

νοί οι φόβοι του Γιάννη Τσαρούχη που έγραφε για τον Καραγκιόζη: «...μας είναι απαραίτητος να μείνει ίδιος [...] θα μείνει λαϊκός σαν τώρα ή θα επηρεαστεί από την “καλή” ζωγραφική και θα γυρίσει στη ρεαλιστική απεικόνιση των σχημάτων οπότε θα χάσουμε μέσα στο σάλιο της εποχής μας ακόμα έναν αληθινό λαϊκό ζωγράφο»<sup>28</sup>;

Τι μένει λοιπόν να μας παρηγορήσει για την τεράστια απώλεια; Μόνο η νηφαλιότητά μας ν’ αναγνωρίσουμε ότι μέσα σ’ όλο αυτό τον κυκεώνα αλλαγών και νεωτερισμών οι ουσιαστικές μεταβολές δεν είναι τόσο καταλυτικές. Η εισαγωγή ολοένα και περισσότερων νέων τύπων σε ένα θέατρο που βασίζεται κυρίως στην τυπολογία σίγουρα μπορεί ν’ αποτελέσει μεγάλη πληγή, όμως ο Καραγκιόζης δοκίμασε πολλούς τύπους και κράτησε στη σκηνή του ελάχιστους. Ο Σπαθάρης αναφέρει ότι στην περίοδο για την οποία μιλάμε οι πιο ονομαστοί καραγκιοζοπαίκτες έφταναν να έχουν ως και 1000 φιγούρες μαζί τους για τις παραστάσεις τους<sup>29</sup>. Πόσες όμως απέμειναν κλασικές ή απλά λειτουργικές; Ο Καραγκιόζης δεν σταμάτησε ποτέ να παρακολουθεί στενά την εξέλιξη της συνολικότερης θεατρικής τυπολογίας και να αφήνει στην ησυχία τους όσους τύπους γνώριζαν μεγάλη επιτυχία στο θέατρο αλλά για διάφορους λόγους δεν μπορούσαν να ευδοκιμήσουν στον μπερντέ. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα ο τύπος του μπερκή: η μεγάλη του επιτυχία στο θέατρο ξεκίνησε κυρίως από τη στιγμή που τον διέπλασε υποδειγματικά ο Ορέστης Μακρής στις επιθεωρήσεις του Αντώνη Βώττη, οφειλόταν λοιπόν σε μεγάλο ποσοστό στην επίδοση του ηθοποιού, μια και ο τύπος εμφανιζόταν στις επιθεωρήσεις από τα τέλη της δεκαετίας του 1910 χωρίς την ίδια επιτυχία. Αυτός ίσως να ήταν ο λόγος που δεν μπόρεσε σχεδόν καθόλου να τον αξιοποιήσει το Θέατρο Σκιών. Ο Χαρίδημος πάντως έκανε ότι μπορούσε γι’ αυτό ζωγραφίζοντας μεθυσμένους κοιλαράδες με κόκκινες μύτες –το θέμα έμεινε κλασσικό στη ζωγραφική του είδους – στην είσοδο της μάντρας του στον Πειραιά.

Σε επίπεδο γενικότερων αισθητικών αντιλήψεων, η υιοθέτηση στοιχείων του ρεαλισμού ήταν αναπόφευκτη από τη στιγμή που το θέατρο σκιών αφουγκράζεται τις προτιμήσεις του κοινού του κι αυτές έχουν αλλάξει άρδην προς μια ρεαλιστική αισθητική εδώ και 100 περίπου χρόνια.

Πρακτικά το θέατρο σκιών μέσα από μια δική του δυναμική μπόρεσε να ξεφύγει από το πνιγηρό σφιχταγκάλισμα των λογίων θαυμαστών του, να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες και να επιβιώσει κάλλιστα μέχρι σήμερα. Όσοι μπορούν να το αγαπήσουν και τώρα που δεν παρουσιάζεται στην ιδανικότερή του μορφή –πότε άραγε παρουσιάστηκε αυτή; – μπορούν εύκολα να δουν ότι παραμένει το πιο αντιρρεαλιστικό είδος θεάτρου κι ότι θα μπορούσε άνετα να γονιμοποιήσει τα υπόλοιπα είδη αν του δινόταν η ευκαιρία να συγχρωτιστεί μαζί τους. Πρακτικά δηλαδή αν οι άνθρωποι που παράγουν τα υπόλοιπα είδη έσκυβαν πάνω του με περισσότερη ταπεινότητα απ’ όση έδειξαν οι διανοούμενοι στην προσέγγισή τους στη διάρκεια του Μεσοπολέμου.

<sup>28</sup> ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γιάννης, όπ. πρ. σ. 19.

<sup>29</sup> ΣΠΑΘΑΡΗΣ Σ., όπ. πρ. σ. 188.