THE GREEK SHADOW THEATRE: A STUDY OF ITS HISTORICAL DEVELOPMENT

by

Evangelos Galanis

Dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Magister Artium

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

In

Greek

In the Faculty of Humanities

Of the University of Johannesburg

Supervisors: 1. Dr Thekla Sansaridou-Hendrickx
2. Prof. B. Hendrickx

Johannesburg, October 2009

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ: ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΑΔΡΟΜΗ

του

Ευάγγελου Γαλάνη

Διατριβή που υποβλήθηκε για την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού τίτλου Magister Artium (MA)

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Στα

Ελληνικά

Στη Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Του Πανεπιστημίου του Γιοχάνεσμπουργκ

Επιβλέποντες: 1. Dr Thekla Sansaridou-Hendrickx
2. Prof. B. Hendrickx

Γιοχάνεσμπουργκ, Οκτώβριος 2009

Είχαν ανάψει τα φώτα. Ομπρός η πάνα, ήταν φωτεινή. Η παράγκα του Καραγκιόζη ζερβά, και δεξιά ήταν το Σαράι... Ψυχή μου, τι χάρμα! Όλο χρωματιστά τζάμια στρόγγυλα και φρουριακούς —γύρω— εξώστες. Στον, αψηλά χρυσόν, τρούλο του, εκείνο το μισοφέγγαρο του Ισλάμ, δάγκωνε (λες σα για να το χάψει) έν' αστέρι. Όλα ήταν ήσυχα, σιωπηλά, μαγεμένα….

Τη συνέχεια την ξέραμε: Πρώτος θα 'βγαινε ο Καραγκιόζης... Κάτι μεταξύ σκύλαρου ή γάιδαρου στα πισινά του ορθωμένου (ένας να πούμε ονοκέφαλος των παραδοξολογιών των Αιγυπτίων), θά σαλτάριζε στην πάνα του, τσακίζοντας σαν ξύλινο μέτρο τη χερούκλα... Τη μύτη του κοιτώντας τα παιδιά, θα 'μπηχναν κάτι γέλια σαν καρβέλια!... (*περικαλώ... περικαλώ!)* Κι αυτός θα μίλαε... Θα γκάριζε σαν να 'ταν ίδιος άνθρωπος, ότι είχε λυσσάξει από την πείνα… *Αάουουουουου — θα σας φάω*!.

(Γιάννη Σκαρίμπα: αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας)

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστήριο……3

Εισαγωγή……..4

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Κεφάλαιο Α΄ - Η καταγωγή του ελληνικού θεάτρου σκιών και η σχέση του με το παγκόσμιο θέατρο σκιών ……..……..10

Κεφάλαιο Β΄ - Τα χρόνια της τουρκοκρατίας…….....45

Κεφάλαιο Γ΄ - Ο μακρύς δρόμος του εξελληνισμού .....……...67

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Κεφάλαιο Α΄ - Το θέατρο σκιών στο ελληνικό βασίλειο ...……..83

Κεφάλαιο Β΄ - Το ηπειρωτικό θέατρο σκιών ……170

Κεφάλαιο Γ΄ - Η τελική φάση του εξελληνισμού..……....193

Κεφάλαιο Δ΄ - Ακμή και παρακμή του ελληνικού θεάτρου σκιών……279

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Κεφάλαιο Α΄ - Ο Μιχαήλ Μπραχάλης…….309

Κεφάλαιο Β΄ - Ο Δημήτρης Σαρδούνης ή Μίμαρος ……315

Κεφάλαιο Γ΄ - Ο Γιάννης Ρούλιας.…….321

Κεφάλαιο Δ΄ - Η σχέση του θεάτρου σκιών με την ελληνική θεατρική σκηνή.....327

Κεφάλαιο Ε΄ - Η διαδρομή της γλώσσας στο ελληνικό θέατρο σκιών……350

Συμπεράσματα……..357

Βιβλιογραφία..……..363

Summary……387

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟ

Αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω θερμά τη Δρ. Θέκλα Σανσαρίδου και τον Prof. Benjamin Hendrickx, γιατί όχι μόνο μου έδωσαν την ευκαιρία να κάνω πανεπιστημιακή εργασία το μεράκι μου για την ιστορία του θεάτρου σκιών, αλλά και γιατί από την αρχή δημιούργησαν μια ιδιαίτερα ευχάριστη ατμόσφαιρα συνεργασίας.

Η παρούσα εργασία ξεκίνησε το Γενάρη του 2007 και ολοκληρώθηκε τον Ιούνιο του 2009. Το μεγαλύτερο μέρος της γράφτηκε στο Cape Town και το υπόλοιπο στο Nairobi. Ολοκληρώθηκε με τη συνδρομή μιας ομάδας ανθρώπων που με βοήθησε είτε στη συγκέντρωση του υλικού, είτε προσφέροντάς μου πολύτιμες συμβουλές.

Ευχαριστώ πολύ την Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος και ειδικά τη διευθύντρια Αικατερίνη Κορδούλη, τη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων και ειδικά τον Βασίλη Σταθούλια και τον Θανάση Τσιρόπουλο, τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Κύπρου και ειδικά τη Νικολέτα Καρβελά, τα Γενικά Αρχεία του Κράτους Ν. Αργολίδας και ειδικά τη Μαρία Βελιώτη, τη Βιβλιοθήκη του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης, τη Βιβλιοθήκη του Ιονίου Πανεπιστημίου, τη Δημοτική Βιβλιοθήκη Πρέβεζας, τη Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Λάρισας, τη Βιβλιοθήκη Λειβαδιάς, την Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, την Ηπειρωτική Εταιρεία, τον Δήμο Πρέβεζας, το Μουσικοφιλολογικό Σύλλογο «Σκουφάς», το Ιστορικό Αρχείο Κρήτης, το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, την Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, τον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσός, το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, το Ίδρυμα Κορινθιακών μελετών, τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Göttingen, τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Johannesburg και τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Cape Town.

Επίσης θερμά ευχαριστώ τον Βασίλη Χριστόπουλο, τον Μιχάλη Χατζάκη, τον Βάλτερ Πούχνερ, τον Νίκο Τέλωνα, τον Νίκο Γρηγοράκη, τον Φώτη Βογιατζή, τον Κώστα Τσίπηρα, τον Σταύρο Πλανάκη, τον Βασίλη Βασβανά, τον Γιώργο Μουστάκη, τον Στάθη Παρούση και την Αντιγόνη Μπούτικου.

Αισθάνομαι τυχερός γιατί είχα την ευκαιρία να γνωρίσω τον Θόδωρο Ζαφείρη που αυθόρμητα μου άνοιξε το σπίτι του και την καρδιά του.

Δεν μπορώ να μην αναφέρω τον Άρη Καλόγνωμο που συστηματικά με βοήθησε και με βοηθάει στη συγκέντρωση υλικού για το θέατρο σκιών.

Στο τέλος θα ευχαριστήσω τη σύζυγό μου Λιάνα γιατί όχι μόνο μου συμπαραστάθηκε κατά τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας και μου μετέφερε ένα μέρος από την εμπειρία της σχετικά με την έρευνα, αλλά και γιατί χρόνια τώρα ακούγοντάς με υπομονετικά νομίζω πως έμαθε πιο πολλά από όσα θα ήθελε να ξέρει για το θέατρο σκιών.

Cape Town, Σεπτέμβριος 2009

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέατρο σκιών, ως ένα είδος θεατρικής τέχνης, αποτελεί για πάνω από δυο χιλιετίες, σημαντικό στοιχείο του ανθρώπινου πολιτισμού. Με μια διαδρομή που ξεκινάει πριν από τη γέννηση του Χριστού, θα το συναντήσουμε σε διαφορετικές εποχές στην αρχαία Ινδία, στην Κίνα, στη γη των Αράβων, στην Ισλανδία, στην Αγγλία, στις χώρες της βόρειας Αφρικής, στη Μέση Ανατολή, στην Οθωμανική αυτοκρατορία, στην Ισπανία, στην Ελλάδα και ακόμη και στα ποταμόπλοια του Μισισιπή στην Αμερική.

Οι ιστορικές ρίζες του θεάτρου σκιών μας οδηγούν σε προϊστορικά χρόνια, στις σκιές που δημιουργούνται από την αναμμένη φωτιά στους τοίχους των σπηλαίων, που ήταν κατοικίες και καταφύγια του ανθρώπου της νεολιθικής εποχής. Στην Ανατολή, όπου το θέατρο σκιών διαθέτει μια τεράστια παράδοση, η σκιά παρομοιάζεται με την ψυχή ή και την ύπαρξη του ανθρώπου[1].

Το κέντρο της παράστασης είναι μια διαφανής και τεχνητά φωτισμένη οθόνη, ποικίλου μεγέθους, πάνω στην οποία προβάλλονται οι σκιές από τις φιγούρες. Πίσω από την οθόνη και τα φώτα που τη φωτίζουν, αόρατοι από το κοινό, βρίσκονται οι καλλιτέχνες που χειρίζονται τις φιγούρες. Η ποιότητα της παρουσίασης είναι ανάλογη των ικανοτήτων τους. Το κοινό βρίσκεται στην αντίθετη πλευρά της οθόνης από αυτή που βρίσκονται οι καλλιτέχνες και δεν βλέπει τις ίδιες τις φιγούρες αλλά τις σκιές τους, έτσι όπως προβάλλονται στην διαφανή οθόνη. Οι φιγούρες αναπαριστούν ανθρώπους, θεούς, δαίμονες, ζώα και άλλα όντα που είναι συνδεδεμένα με την υπόθεση του δράματος. Είναι απολύτως επίπεδες και φτιαγμένες από αδιαφανές υλικό, όπως π.χ. το χαρτόνι, που δημιουργεί μια απόλυτα σκοτεινή και βαριά σκιά, ή από κάποιο σχετικά διαφανές, όπως π.χ. το επεξεργασμένο δέρμα, και συνήθως χρωματισμένο υλικό, που δίνει μια ελαφρύτερη και χρωματιστή σκιά. Η πρακτική αυτή με μικρές παραλλαγές είναι διαχρονικά κοινή στο παγκόσμιο θέατρο σκιών.

Η δραματουργία του βασίζεται ουσιαστικά στην εναλλαγή φωτός και σκιάς. Η σκιά παραπέμπει, άμεσα, σ' αυτό που δε μπορεί να ειδωθεί, σ' αυτό

[1] Πούχνερ Β., *Λαικό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, σ. 166.

που κρύβεται από πίσω και μεταφορικά σε έναν άλλο κόσμο, τον κόσμο των ίσκιων, του ονείρου και του θανάτου. Αν και το φως είναι φαινομενικά πιο ισχυρό, στ' αλήθεια η σκιά επικρατεί απόλυτα συνθλίβοντας το φως και μπορεί να μεταγγίσει στο θεατή μια αίσθηση απ' την άλλη ζωή. Γνωρίζοντας ότι σε πολλούς πολιτισμούς η άλλη ζωή είναι ταυτόσημη με τον κάτω κόσμο, μπορούμε να κατανοήσουμε τη χθόνια, σκοτεινή καταγωγή της σκιάς και κατά συνέπεια το σκοτεινό του χαρακτήρα κάποιων από τους πρωταγωνιστές του θεάτρου σκιών. Μέσα σ' αυτό το καβαλιστικό, με την ευρεία έννοια του όρου, τοπίο εισέρχεται ο θεατής για να μεταλάβει το σκοτεινό κόσμο των ονείρων.

Λαμβάνοντας υπ' όψη τον αποκρυφιστικό χαρακτήρα των θρησκειών στην Άπω Ανατολή και τη στενή σχέση τους με το εκεί θέατρο σκιών μπορούμε να υποθέσουμε πως αυτό αντλεί τις καταβολές του απ' το τελετουργικό της θρησκευτικής μυσταγωγίας. Η αυθαίρετη υπόθεση της καταγωγής του θεάματος από τα Ελευσίνια Μυστήρια αποκτά άλλη διάσταση αν αναλογιστεί κανείς πως το ανάλογό τους απαντάται σε πολλά μέρη του κόσμου.

Το ελληνικό θέατρο σκιών κατέχει μια σημαντική θέση μέσα στο παγκόσμιο είδος του θεάτρου της σκιάς[2]. Ο ελληνικός Καραγκιόζης είναι το μοναδικό ελληνικό θέατρο σκιών και το μόνο παραδοσιακό-λαϊκό θέατρο που εμφανίστηκε από την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Αποτελεί μέρος ενός γενικότερου φαινομένου, που αναπτύχθηκε στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου, με εμφανή σχέση με την Άπω Ανατολή όπου το θέατρο σκιών έχει, αποδεδειγμένα, ισχυρή παρουσία για μια περίοδο δύο χιλιάδων ετών[3]. Το αρχαιότερο θέατρο σκιών παγκοσμίως είναι το ινδικό και δραστηριοποιείται πριν ακόμη και από τη γέννηση του Χριστού[4].

Για το ελληνικό θέατρο σκιών φαινομενικά υπάρχει μια εκτενής και πλούσια βιβλιογραφία, αλλά αληθινά το θέαμα προσέλκυσε ελάχιστα το ενδιαφέρον της επιστημονικής έρευνας. Οι περισσότερες προσπάθειες διερεύνησης του φαινομένου υπήρξαν από την πλευρά της λαογραφίας. Η συντριπτική πλειοψηφία των εργασιών περιορίζεται στην αμέθοδη εμπειρική καταγραφή ενός αξιοπερίεργου καλλιτεχνικού φαινομένου, στην καταγραφή

[2] Κακούρη Κ., «Ο Καραγκιόζης».
[3] Γαλάνης Ε., «Εισαγωγή στο ελληνικό θέατρο σκιών».
[4] Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World», σ. 48.

υποκειμενικών εντυπώσεων, προσωπικών αναμνήσεων και ανεξέλεγκτων πληροφοριών[5]. Υπό αυτό το καθεστώς οι υπάρχουσες εργασίες δεν μπόρεσαν να φωτίσουν, έστω στοιχειωδώς, τη διαδρομή του ελληνικού θεάτρου σκιών, πολλά τμήματα της οποίας παραμένουν θολά.

Δεν πρέπει να αγνοήσουμε πως και η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου απασχόλησε την επιστημονική έρευνα αρκετά αργά, κατάσταση που σχετίζεται με την όψιμη ανάπτυξη της επιστήμης της θεατρολογίας στην Ελλάδα.

Τη δεκαετία του 1970 και του 1980 εμφανίστηκε μια νέα γενιά ερευνητών που αντιμετώπισε το θέμα με επιστημονικούς όρους και παρήγαγε έναν σημαντικό αριθμό από μελέτες, που παρ' όλο το διάστημα που μεσολάβησε διατηρούν ακέραιη την αξία τους. Σημαντικό δείγμα, αφ' ενός μεν της ερευνητικής καχεξίας και αφ' ετέρου δε της επιστημονικής τους αξίας, είναι το γεγονός πως οι σημαντικότερες ως σήμερα μελέτες, που καταπιάνονται με θέματα ιστορίας του ελληνικού θεάτρου σκιών, είναι τα βιβλιαράκια του Β. Πούχνερ[6] και του Θ. Χατζηπανταζή[7], που πρωτοδημοσιεύτηκαν ή εκφωνήθηκαν το 1982 κα το 1984. Τα τελευταία χρόνια οι πρωτότυπες μελέτες ήταν λίγες, αντίθετα πολλές από αυτές συνεχίζουν αιώνια να αναπαράγουν τις απόψεις του Τ. Καΐμη[8] και του Κ. Μπίρη[9]. Σημαντικές εξαιρέσεις στον κανόνα αποτελούν οι μελέτες του Φ. Βογιατζή[10] και του Γ. Κοτοπούλη[11] που περιέχουν σημαντικά νέα στοιχεία. Τα βιβλία του Δ. Μόλλα[12], του Κ. Τσίπηρα[13] και του Β. Χριστόπουλου[14] περιέχουν πλήθος αναφορών της προφορικής παράδοσης που αν συνδυαστούν με τις γραπτές μαρτυρίες παρέχουν σημαντικό υλικό στην έρευνα.

Μέχρι σήμερα δεν υπήρξε καμιά προσπάθεια καταγραφής της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου σκιών ως ενιαίου συνόλου. Ουσιαστικά αγνοούμε τη διαδρομή που διάνυσε το ελληνικό θέατρο σκιών μέσα στο χρόνο. Οι

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[5] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σσ. 9-10.
[6] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*.
[7] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*.
[8] Caimi G., *Karaghiozi*.
[9] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*.
[10] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1 και Τόμος 2.
[11] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα*.
[12] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας*.
[13] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*.
[14] Χριστόπουλος Β., *Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου*.

προσεγγίσεις του Κ. Μπίρη[15] και του Π. Καλονάρου[16], όπως και η νεώτερη Δ. Μόλλα[17] που αντιμετώπισαν πιο ολοκληρωμένα το θέμα, δεν διαθέτουν ούτε τη δομή ούτε τα χαρακτηριστικά μιας ιστορικής μελέτης. Επίσης είναι εξ αρχής ελλιπείς, χρησιμοποιούν ως βασική πηγή αμφίβολες προφορικές μαρτυρίες και περιέχουν ξεπερασμένες απόψεις. Υπάρχουν βέβαια πολύ σημαντικές εργασίες για συγκεκριμένες χρονικές περιόδους, ή άλλα ζητήματα, που άπτονται του αντικειμένου, όπως π.χ. η σχέση του με το καρναβάλι[18]. Επίσης παραμένουν ανοιχτά πολύ σημαντικά ερωτήματα που έχουν σχέση με την εξέλιξη του θεάματος, όπως: Πότε το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με το θέαμα, πριν ή μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους; Ποια ήταν η διαδρομή του στο ελληνικό κράτος και ποιοι παράγοντες την επηρέασαν; Ποια ήταν η σχέση του με τον υπόκοσμο; Υπήρξε ή όχι η ηπειρωτική παράδοση; Ποια ήταν η σχέση του θεάματος με την ελληνική θεατρική σκηνή; Σε ορισμένα από τα παραπάνω ερωτήματα έχει ήδη τοποθετηθεί, κάποιες φορές με εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις, μια ομάδα ερευνητών που περιλαμβάνει τους Τ. Καΐμη[19], Κ. Μπίρη[20], Π. Καλονάρο[21], Θ. Φωτιάδη[22], Γ. Ιωάννου[23], Η. Πετρόπουλο[24], Β. Πούχνερ[25], Γ. Σηφάκη[26], Ι. Χατζηφώτη[27], Μ. Χατζάκη[28] και Κ. Τσίπηρα[29]. Κάποια παραμένουν ακόμη χωρίς απάντηση.

Η παρούσα μελέτη θα επιχειρήσει να καλύψει αυτό το κενό και να καταγράψει τη συνολική διαδρομή του ελληνικού θεάτρου σκιών από τα χρόνια της τουρκοκρατίας ως την εποχή της παρακμής. Αρχικά θα προσπαθήσει να ορίσει τη θέση του ελληνικού θεάτρου σκιών σε σχέση με το παγκόσμιο θέατρο σκιών. Ακολουθώντας τη χρονική αλληλουχία θα προσπαθήσει να εντοπίσει τις παλιότερες μαρτυρίες και να ερευνήσει τη σχέση του ελληνικού κοινού με το θέαμα το διάστημα της τουρκοκρατίας· τη

[15] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*.
[16] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*.
[17] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας*.
[18] Κιουρτσάκης Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*.
[19] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, και Καΐμη Τ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*.
[20] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*.
[21] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*.
[22] Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*.
[23] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1.
[24] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*.
[25] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*.
[26] Σηφάκης Γ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*.
[27] Χατζηφώτης Ι., *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*.
[28] Χατζάκης Μ., «Κάθε βράδυ νέο έργο».
[29] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

διαδρομή του θεάματος στο ελληνικό βασίλειο καθώς και τη σχέση του με τον υπόκοσμο και τους μηχανισμούς που επηρέασαν την εξέλιξή του· την τελική φάση του εξελληνισμού και τις συνθήκες που τη διαμόρφωσαν· τη σχέση του με τα άλλα είδη θεάτρου· την ηπειρωτική παράδοση και όλα όσα αυτή συνεπάγεται· τα χρόνια της ακμής και της παρακμής του θεάματος καθώς και τις μεταξύ τους σχέσεις αιτιότητας· τη βασική διαδρομή της γλώσσας του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Στο τέλος, χρησιμοποιώντας όλο το υλικό που έχει συγκεντρώσει, θα προσπαθήσει να καταλήξει σε ασφαλή συμπεράσματα και να δώσει απαντήσεις σε κάποια από τα ήδη υπάρχοντα ερωτήματα που απασχολούν την έρευνα και σε κάποια που θα προκύψουν μέσα από τη μελέτη.

Η μελέτη επιδιώκει να προσεγγίσει το θέμα ιστορικά και να τηρήσει τους κανόνες που διέπουν μια επιστημονική ιστορική εργασία. Πρωτογενείς πηγές της έρευνας αποτελούν τα δημοσιεύματα από τις εφημερίδες και τα περιοδικά του 19ου και του 20ου αιώνα και θα αξιοποιηθούν τα στοιχεία που προσφέρουν. Δευτερογενείς πηγές τις έρευνας αποτελούν οι προηγούμενες μελέτες, οι συνεντεύξεις και όλο το υλικό που αναφέρεται στο θέατρο σκιών. Η μελέτη θα χρησιμοποιήσει όχι μόνο όλα σχεδόν τα αξιόλογα δημοσιεύματα που έχουν εντοπιστεί ως τώρα, αλλά και θα φέρει σημαντικό νέο υλικό που θα χρησιμοποιηθεί για πρώτη φορά.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Θα πρέπει εξ αρχής να επισημάνουμε πως θα αποφευχθεί η τοποθέτηση της ιστορικής γραμμής του θεάματος σε αυστηρά καθορισμένες χρονικές περιόδους. Ο καθορισμός περιόδων είναι αυθαίρετος και τεχνητός γιατί το θέαμα, το ίδιο χρονικό διάστημα, βρίσκονταν σε εντελώς διαφορετική φάση ακόμη και μέσα στα στενά όρια του ελληνικού κράτους. Για παράδειγμα, ενώ στις μεγάλες πόλεις ήταν σχεδόν εξαφανισμένο και σε κατάσταση στασιμότητας, στην επαρχία δραστηριοποιούνταν νόμιμα και παρουσίαζε σημαντικά στοιχεία εξέλιξης. Στην Ήπειρο ακολουθούσε μια απόλυτα ανεξάρτητη πορεία, που μόνο στο τέλος του 19ου αιώνα συνέπεσε, αν και όχι απόλυτα, με αυτήν της ελεύθερης Ελλάδας. Τα κεφάλαια της εργασίας θα χωριστούν με σημεία αναφοράς σημαντικά γεγονότα που έπαιξαν ρόλο στην εξέλιξη του θεάματος, όπως η ίδρυση του ελληνικού κράτους το 1828, η νόμιμη δραστηριοποίηση του θεάματος —μετά από ένα μεγάλο διάστημα

στην παρανομία— στην Αθήνα τη δεκαετία του 1890, ο θάνατος και ταυτόχρονα η εμφάνιση κάποιων σημαντικών καραγκιοζοπαιχτών το 1905.

Ο εντοπισμός του υλικού είναι ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα που αντιμετωπίζει η έρευνα. Δυσεύρετα έντυπα του 19ου και του 20ου αιώνα, που βρίσκονται διάσπαρτα σε διαφορετικά και πολλές φορές ελλιπή αρχεία, θα πρέπει όχι μόνο να εντοπισθούν αλλά και να ερευνηθούν διεξοδικά για τυχόν αναφορές στο θέατρο σκιών. Ανάλογης δυσκολίας εγχείρημα αποτελεί και ο εντοπισμός των αναφορών των ξένων περιηγητών που περιέχουν σημαντικές πληροφορίες. Δυσκολία υπάρχει επίσης και στην εξεύρεση των βιβλίων των πρώτων Ευρωπαίων ερευνητών, γεγονός που εξηγεί το γιατί πολλές μελέτες χρησιμοποιούν όχι τις αρχικές πηγές, αλλά αναφορές από δεύτερο και τρίτο χέρι.

Η παρούσα μελέτη αδυνατεί να ολοκληρώσει και να κλείσει οριστικά το τεράστιο θέμα της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου σκιών. Η εξαντλητική διαδικασία της αναζήτησης νέων στοιχείων και της εξαγωγής συμπερασμάτων δεν μπορεί να ολοκληρωθεί από έναν ερευνητή. Στο μέλλον θα προκύψουν κι άλλα στοιχεία που θα επιβεβαιώσουν ή θα απορρίψουν κάποια από τα συμπεράσματά της. Η σημαντικότερη φιλοδοξία της μελέτης είναι πως θα αποτελέσει έναν σημαντικό κρίκο στην γενικότερη προσπάθεια καταγραφής της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου σκιών.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄
Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

I

Το ελληνικό θέατρο σκιών κατέχει μια σημαντική θέση μέσα στο παγκόσμιο είδος του θεάτρου της σκιάς[1]. Συνδέεται στενά με το οθωμανικό θέατρο σκιών, που υπήρξε ένα πολιτιστικό προϊόν της ανατολικής μεσογείου και είναι ξεκάθαρο πως το ελληνικό ξεχώρισε μέσα από τον όγκο του οθωμανικού, στην αρχή ως ένα παρακλάδι και μετά ως ένα νέο είδος. Τα κοινά χαρακτηριστικά, που ανιχνεύονται πολύ εύκολα ανάμεσα στα δυο είδη, δεν αφήνουν κανένα περιθώριο αμφισβήτησης αυτής της άποψης.

Το οθωμανικό θέατρο σκιών αναπτύχθηκε στα εδάφη της αυτοκρατορίας, ήταν μια σουλτανική αυλική διασκέδαση και σταδιακά απλώθηκε στους μαχαλάδες κι έγινε λαϊκή διασκέδαση[2]. Οι τεχνίτες του ήταν συνήθως Αρμένιοι, Εβραίοι και σπάνια Τούρκοι[3]. Ο Jean de Thevenot που έζησε στην Κωνσταντινούπολη το διάστημα 1655-1656 αναφέρει πως οι τεχνίτες είναι Εβραίοι[4]. Για κάποιο χρονικό διάστημα οι Αρμένιοι έχουν την αποκλειστικότητα του θεάματος[5]. Για πλανόδιους Αρμένιους τεχνίτες κάνει λόγο κι ο Pouqueville[6]. Ακόμη και αρκετά αργά το 1894 ο διασημότερος και κατά γενική ομολογία ο καλύτερος από τους εκατοντάδες καραγκιοζοπαίχτες της Κωνσταντινούπολης ήταν Αρμένιος[7].

Οι περισσότεροι ερευνητές χρησιμοποιούν τον όρο «τουρκικό θέατρο σκιών» αγνοώντας πως στ' αλήθεια πρόκειται για ένα δημιούργημα της πολυφυλετικής οθωμανικής αυτοκρατορίας, με τεχνίτες που προέρχονταν σχεδόν αποκλειστικά από τις εθνικές μειονότητες. Το τουρκικό θέατρο σκιών σαφώς και υπήρχε μέσα στο οθωμανικό γιατί ένα συγκεκριμένο παρακλάδι του απευθύνονταν στον τουρκικό λαό και την αριστοκρατία. Ξεχώρισε όμως

[1] Κακούρη Κ., «Ο Καραγκιόζης».
[2] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 15.
[3] Βασιλειάδης Ν., «Το τουρκικόν θέατρον».
[4] Thevenot J., *Voyages de Mr. de Thevenot en Europe, Asie, & Afrique*, Τόμος 1, σ. 109.
[5] «Passages from the journals of an old traveller», *The home friend*, Τόμος 4, Τεύχος 81 (1854), σσ. 65-68.
[6] Pouqueville F.C.H.L., Histoire de la régénération de la Grèce, Τόμος 3, σ. 514.
[7] Davey R., *The Sultan and his subjects*, σσ. 241-247.

μετά από την απώλεια εδαφών που υπέστη η αυτοκρατορία κατά τον 19ο αιώνα και την ωρίμανση του τουρκικού εθνικισμού. Ιδιαίτερα δε στις αρχές του 20ου αιώνα μετά από το κίνημα των Νεότουρκων και τις ξεκάθαρες επιδιώξεις τους για μονοεθνικό τουρκικό κράτος. Ο τουρκικός Καραγκιόζης συνέχισε τη δραστηριότητά του ως ένα αντίγραφο του οθωμανικού και χωρίς καμιά ουσιαστική εξέλιξη.

Στο τουρκικό κράτος επιβλήθηκαν στο θέαμα αλλαγές «από πάνω προς τα κάτω» και το μετέτρεψαν σε ένα μέσο προπαγάνδας των κυβερνήσεων. Η πολιτική κριτική εξαφανίστηκε από τις παραστάσεις και το θέατρο σκιών μεταλλάχτηκε σε μια παιδαριώδη, κενή και χωρίς νόημα φάρσα που παρουσίαζε ένα αβλαβές θέαμα. Ο Καραγκιόζης, ως ένα ζωντανό είδος τέχνης, έπαψε να υφίσταται[8].

Θα μπορούσαμε να πούμε πως το τουρκικό και το ελληνικό θέατρο σκιών είναι απόγονοι του οθωμανικού.

Για τον ίδιο τον πρωταγωνιστή ο Helmut Ritter, που ήρθε σε επαφή με τους τεχνίτες της Κωνσταντινούπολης στην προσπάθειά του να καταγράψει τα έργα τους, αναφέρει πως είναι ένας αμόρφωτος και άξεστος Γύφτος, ο τύπος του απλού ανθρώπου, που αποπνέει ζωηρότητα και έρχεται σε αντίθεση με τα ετοιμόρροπα σύμβολα της σύνεσης και της περίσκεψης. Στην έρευνά του εντόπισε πως οι τεχνίτες μιλάνε μεταξύ τους ένα είδος επαγγελματικής γλώσσας, στην οποία τα γύφτικα χαρακτηριστικά υπερισχύουν. Σύμφωνα με τον Ritter αυτό είναι ένα ακόμη στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της σχέσης με τους περιπλανώμενους Γύφτους όπως και το γεγονός πως ο Καραγκιόζης, η κύρια φιγούρα, εμφανίζεται ως Γύφτος[9]. Σε κάποιες παραστάσεις ο Καραγκιόζης όχι μόνο είναι Γύφτος, αλλά και γιός ενός σιδερά, που όταν πέθανε δεν του άφησε τίποτε παρά μόνο ένα σπασμένο καμίνι[10]. Το ότι ο Καραγκιόζης εμφανίζεται συνήθως ως Γύφτος το έχει εντοπίσει κι ο Theodor Menzel[11].

Την εποχή που ο Ritter επισκέφτηκε την Κωνσταντινούπολη για να καταγράψει τα έργα του Καραγκιόζη το θέαμα ήταν ακόμη δημοφιλές στα

[8] Öztürk S., «Karagöz Co-Opted: Turkish shadow theatre of the early republic (1923–1945)».
[9] Ritter H., «Karagöz».
[10] Ze᾽evi D., *Producing desire: changing sexual discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900*, σ. 135.
[11] Menzel T., *Mâddah, Schattentheater und Orta Ojumu*, σ. 11.

καφενεία και στα παζάρια της Κωνσταντινούπολης[12]. Μπόρεσε δηλαδή να πάρει μια καλή ιδέα για το ποιον του πρωταγωνιστή. Η άποψη του Ritter και του Menzel, πως ο Καραγκιόζης εμφανίζεται ως Γύφτος, συνδυάζεται με τις πληροφορίες του Alexandre Duma, που περιγράφοντας τον Καραγκιόζη το 1860 εντοπίζει πως αυτός δεν έχει εθνική ταυτότητα και εθνική ενδυμασία, αλλά είναι ένας απλός κωμικός και ντύνεται με όλες τις ενδυμασίες, ακόμη κι εκείνες των γυναικών[13]. Μια ανάλογη πληροφορία μας δίνει ήδη από τον 17ο αιώνα ο Τούρκος ταξιδευτής Evlijia Celebi που θεωρεί πως ο Καραγκιόζης ως ιστορικό πρόσωπο ήταν Γύφτος και πως ο Καραγκιόζης του θεάτρου σκιών είναι Γύφτος στη μιλιά και στο παρουσιαστικό[14]. Αν και ο Καραγκιόζης, ως ιστορικό πρόσωπο, είναι πιθανώς ένα επινόημα του Evlija, η πληροφορία, σχετικά με τον τρόπο που τον εμφάνιζαν οι τεχνίτες, φαίνεται αυθεντική. Γνωρίζουμε πως στο χωριό «Λύτρες», που βρίσκονταν στα περίχωρα της Κωνσταντινούπολης, εγκαταστάθηκαν στις αρχές του 16ου αιώνα εκχριστιανισμένοι γύφτοι που μιλούσαν ελληνικά[15]. Δεν διαθέτουμε κανένα στοιχείο που να συνηγορεί υπέρ της συμμετοχής τους στην μεταφορά του θεάματος στην Κωνσταντινούπολη εκτός από το γεγονός πως κατέφθασαν στην περιοχή το ίδιο διάστημα με αυτό. Όμως είναι πολύ πιθανό πως από τους Γύφτους και τους Εβραίους της Κωνσταντινούπολης ξεχώρισαν οι πρώτοι ντόπιοι καραγκιοζοπαίχτες. Γνωρίζουμε πως αργότερα οι Αρμένιοι πήραν την πρωτοκαθεδρία, απωθώντας όλες τις υπόλοιπες ομάδες, αλλά από την περιγραφή του Ritter προκύπτει το συμπέρασμα πως οι γύφτοι κληροδότησαν κάποια στοιχεία στη συντεχνία και στο ίδιο το θέαμα, που παρέμειναν ανεξίτηλα ως το τέλος.

Ο Καραγκιόζης εμφανίζεται ως Γύφτος όχι μόνο γιατί πιθανώς οι Γύφτοι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη μεταφορά του στη Μεσόγειο και υπήρξαν από τους πρώτους τεχνίτες, αλλά και επειδή η φιγούρα του κοσμοπολίτη Γύφτου μπορεί εύκολα να διασκεδάσει ένα πολυεθνικό ακροατήριο χωρίς να προκαλέσει αμηχανία σε καμιά από τις εθνότητες που το αποτελούν. Φυσικά όταν η παράσταση απευθύνονταν σε ένα συγκεκριμένης σύνθεσης κοινό τότε

[12] Herbert S., *A History of Pre-cinema*, Τόμος 3, σ. 64.
[13] Dumas A., *L'Arabie heureuse,* Τόμος 2, σσ. 108, 110.
[14] Pischel R., *The home of the puppet-play*, σ. 24.
[15] Γεδεών Μ., *Ιστορία των του Χριστού πενήτων, 1453-1913*, Τεύχος 1, σσ. 45-46.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ο πρωταγωνιστής προσαρμόζονταν ανάλογα και ταυτίζονταν απόλυτα μαζί του[16].

Ο Κώστας Μπίρης εκφράζει την υπόνοια πως ο Καραγκιόζης ήταν Έλληνας ή τουλάχιστο χριστιανός Γύφτος[17] θεωρώντας πως η υπόθεση αυτή συμβάλλει στην απόδειξη της ελληνικής του καταγωγής. Αντίθετα ο Καραγκιόζης εμφανίζονταν ως γύφτος σε μια προσπάθεια αποστασιοποίησης από τις διάφορες εθνότητες που συνυπήρχαν στην Κωνσταντινούπολη. Η ταύτισή του με μια συγκεκριμένη ομάδα μπορούσε να του προσφέρει μόνο την έχθρα των υπολοίπων. Αντίθετα, όταν βρίσκονταν μπροστά σε ένα ομοιογενές κοινό μετατρέπονταν σε φανατικό υπέρμαχό του. Από τη στιγμή που οι Τούρκοι αποτελούσαν την πολυπληθέστερη εθνότητα της Πόλης, τις πιο πολλές φορές εμφανίζονταν ως Τούρκος.

II

Οι πρώτες μαρτυρίες για το οθωμανικό θέατρο σκιών ξεκινούν τον 16ο αιώνα[18]. Όμως αυτή η μορφή τέχνης είχε ήδη εμφανιστεί στον αραβικό κόσμο τουλάχιστον από τον 10ο αιώνα[19]. Οι μαρτυρίες δείχνουν πως τους έξι αιώνες που μεσολαβούν μέχρι την μεταφορά του στην Κωνσταντινούπολη το θέαμα είχε φτάσει στην Αίγυπτο σε ένα πολύ υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο.

Τον 14ο αιώνα το θέατρο σκιών ήταν απλωμένο σε όλη τη βόρεια Αφρική[20]. Σε όλες αυτές τις χώρες θα δραστηριοποιηθεί για αιώνες. Τον 19ο αιώνα εμφανίζονται πάρα πολλές περιγραφές από ευρωπαίους περιηγητές που το συνάντησαν στις χώρες τις βόρειας Αφρικής και της Μέσης Ανατολής. Στην Αλγερία, όπου περιγράφεται η ανατρεπτική του δράση και η απαγόρευσή του από τους Γάλλους[21], στην Τυνησία[22], στη Λιβύη[23] στη

[16] Rizal P., «Ο Καραγκιόζης».
[17] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 25.
[18] Μυστακίδου Α., *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, σσ. 67-68, επίσης, Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 15.
[19] Moreh S., «The Shadow Play ("Khayāl al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 47.
[20] Folaron D., «Oral Narrating and Performing Traditions in the History of Modern Middle Eastern and Maghrebian Theatre and Drama».
[21] Duchesne E-A., *De la prostitution dans la ville d'Alger*, σσ. 46-49, επίσης, Feydeau E., *Alger*, σσ. 128-130, επίσης, Piesse L., *Itinéraire historique et descriptif de l'Algérie*, σσ. 58-59, επίσης, Touchard C.- Lacoste C., *Histoire de la gendarmerie d'Afrique*, σσ. 227-230.
[22] Arène P., *Vingt jours en Tunisie*, σσ. 155-166.
[23] Goldberg H., *Jewish Life in Muslim Libya: Rivals and Relatives*, σ. 107.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Συρία[24], στο Λίβανο[25] και φυσικά στην Αίγυπτο όπου τα παραδοσιακά έργα ήταν πολύ δημοφιλή τον 19ο αιώνα[26]. Σε όλες σχεδόν τις χώρες το θέαμα παρέμεινε δημοφιλές ως τον 20ο αιώνα. Αξίζει να σημειωθεί πως στη Δαμασκό κατά τη διάρκεια του ραμαζανιού δίνονταν ως τις αρχές του 20ου αιώνα χωριστές παραστάσεις για τα παιδιά και τους ενήλικες. Στις παραστάσεις των ενηλίκων οι τεχνίτες έβαζαν στα στόματα των χαρακτήρων τους πολιτικά σχόλια, για τα οποία θα μπορούσαν να συλληφθούν από την αστυνομία[27].

Κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας στον αραβικό κόσμο, τα πολιτιστικά φαινόμενα μετακινήθηκαν από το ένα περιβάλλον προς το άλλο, μερικές φορές συγχωνεύτηκαν και άλλες μεταφυτεύτηκαν εντελώς. Μεταξύ αυτών ήταν οι χαρακτήρες και τα θέματα του θεάτρου σκιών, τα οποία σε κάποιες αραβικές χώρες έφτασαν στο σημείο να τυποποιηθούν σύμφωνα με το πρότυπο των κατακτητών τους. Αυτό συνέβη σε μεγάλο βαθμό στη Συρία, τον Λίβανο και τη Βόρεια Αφρική, έτσι ώστε το θέατρο σκιών της Συρίας και της Βόρειας Αφρικής υιοθέτησε σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά του οθωμανικού όσον αφορά την προσωπικότητα των πρωταγωνιστών, τις καταστάσεις που παρουσιάστηκαν στη σκηνή, τα κοστούμια και τον διάλογο. Οι δύο δημοφιλείς ήρωες, ο Karagoz και ο Hacivad —που εισήχθησαν στο θέατρο σκιών των αραβικών περιοχών με κάποιες παραλλαγές στα ονόματα— τώρα έγιναν αποκλειστικά οι κύριοι χαρακτήρες τους. Αντίθετα η Αίγυπτος, που έμεινε ουσιαστικά έξω από την επιρροή του οθωμανικού θεάματος, κράτησε την τοπική παράδοσή της σχετικά άθικτη. Οι ντόπιοι καλλιτέχνες συνέχισαν να παίζουν τα παραδοσιακά έργα μέχρι την εξάλειψη του θεάτρου σκιών στις αρχές του 20ου αιώνα[28].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[24] Kelly W., *Syria and the Holy Land*, σ. 131, επίσης, Griffiths J., Travels in Europe, Asia Minor and Arabia, σ. 337.
[25] Guys H., *Beyrout et le Liban,* Τόμος 1, σσ. 20-21, επίσης, Louet E., *Expèdition de Syrie*, σ. 329.
[26] Dorigo Ceccato R., «Drama in the post-classical period: a survey», σ. 366.
[27] Moreh S., «The Shadow Play ("Khayāl al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 54.
[28] Dorigo Ceccato R., «Drama in the post-classical period: a survey», σ. 365

III

Το οθωμανικό είδος δραστηριοποιήθηκε για αιώνες στην ανατολική μεσόγειο και αναπόφευκτα η αναζήτηση της καταγωγής του αποτελεί τμήμα της συζήτησης για την καταγωγή του παγκόσμιου θεάτρου της σκιάς.

Αρκετά νωρίς έγινε μια προσπάθεια, από κάποιους μελετητές, να συνδεθεί η συγκεκριμένη μορφή θεατρικής τέχνης με την κλασσική ελληνική αρχαιότητα.

Το 1825 ο «βασιλιάς των δημοπρασιών» των μνημείων αρχαίας τέχνης James Christie —ήταν επίσης συγγραφέας σημαντικών μελετών για θέματα σχετικά με την αρχαιοελληνική τέχνη— που από τα χέρια του πέρασαν πολλά από τα μελανόμορφα αγγεία που βρέθηκαν σε τάφους στη Μεγάλη Ελλάδα, έγραψε ένα βιβλίο με θέμα την εικονογράφηση των αρχαιοελληνικών αγγείων και τη σχέση αυτών των εικόνων με τα Ελευσίνια Μυστήρια. Μεταξύ άλλων υποστήριζε πως στα Ελευσίνια Μυστήρια χρησιμοποιούνταν διάφορα «οπτικά εφέ» (εικονικοί κεραυνοί και αστραπές, καθρέφτες κ.ά.) και προβάλλονταν εικόνες πίσω από παραπετάσματα όπως ακριβώς στις «κινέζικες σκιές» ή στο «Eidouranion», ένα είδος πλανητάριου που είχε εφεύρει ο Adam Walker και λειτουργούσε με μια πρωτόγονη συσκευή προβολής. Ο Christie πρόβαλε σθεναρά την άποψη πως οι σκουρόχρωμες εικόνες με το ανοιχτόχρωμο φόντο, όπως αποτυπώνονταν πάνω στα μελανόμορφα αγγεία, ήταν αντίγραφα των εικόνων που πρόβαλε αυτό το πρώιμο θέατρο σκιών. Πίστευε πως κάποια φωτεινά στίγματα που είχε εντοπίσει πάνω σε εικόνες των αγγείων αναπαριστούσαν τις φλόγες που βρίσκονταν πίσω από τη διάφανη σκηνή.

Κατά τη γνώμη του κοινά στοιχεία με αυτές τις παρουσιάσεις των Ελευσίνιων εμφανίζουν δρώμενα με φως και φωτιά στην Ιαπωνία, την Κίνα, τη Δουνκέρκη και την αρχαία Αθήνα, αλλά την μεγαλύτερη ομοιότητα με τα Ελευσίνια Μυστήρια εμφανίζει το θέατρο σκιών της Ιάβας. Ο Christie δεν υποστηρίζει ανοιχτά πως το παγκόσμιο θέατρο σκιών κατάγεται από τα Ελευσίνια Μυστήρια, αλλά πως όλες οι ειδωλολατρικές γιορτές που περιλάμβαναν τη χρήση φωτιάς και φωτός, είχαν ως σκοπό να προβάλλουν το δόγμα της αθανασίας της ψυχής και πως τα Ελευσίνια αποτελούν μια πολύ

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

σημαντική βάση για αναζήτηση περισσότερων πληροφοριών. Συγκεκριμένα αναφέρει:

«Συνεπώς, οι παρουσιάσεις φωτιάς και φωτός αν και ποικίλλουν σύμφωνα με την εφευρετικότητα των διαφορετικών εθνών, έχουν υιοθετηθεί ως τα μέσα εντύπωσης των ίδιων θρησκευτικών απόψεων και των ίδιων παρηγορητικών ελπίδων στους κατοίκους της ανατολικής Ασίας και της Ελλάδας όπως προκύπτει από τα συμπεράσματά μου σχετικά με τα χρωματισμένα σκεύη των τάφων της Μεγάλης Ελλάδας και επίσης εκείνων της Κάτω Ιταλίας. Είναι σχεδόν μάταιο να αναρωτιόμαστε, τι έχει σπάσει τη γραμμή επικοινωνίας ανάμεσα σε αυτά τα απομακρυσμένα μέρη του κόσμου ή να αναζητούμε την καταγωγή αυτής της κοινής πρακτικής. Θα ικανοποιηθώ με την εκτίμηση πως η Ελευσίνα είναι η γενική εστία των πληροφοριών για αυτά τα θέματα στις διάφορες περιοχές της ανατολικής και νότιας Ευρώπης και θα θεωρήσω τις ζωγραφιές πάνω στα αρχαία πήλινα σκεύη ως καταγραφές, που σώζονται ακόμη, τις διδασκαλίας που πρωτύτερα μεταβιβάζονταν από τα Μυστήρια»[29].

Ο James Christie δεν ήταν ο μόνος που πίστευε πως στα Ελευσίνια Μυστήρια χρησιμοποιούνταν παρουσιάσεις ανάλογες με το θέατρο σκιών ή το πλανητάριο του Walker. Το 1826 σε μια βιβλιοκρισία της μελέτης του στο περιοδικό «The Monthly Review» ο συντάκτης του άρθρου, αν και διαφώνησε σε πολλά ζητήματα που έθετε η μελέτη, επικρότησε απόλυτα την άποψη πως στα Ελευσίνια ήταν σε χρήση τέτοιες πρακτικές[30].

Η υπόθεση πως στα μελανόμορφα αγγεία της Ιταλίας αποτυπώνονταν οι εικόνες που προβάλλονταν στα Ελευσίνια Μυστήρια έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με όλο αυτό το κλίμα της μύησης και του μυστικισμού που κάλυπτε τα δρώμενα στα Μυστήρια. Δεν είναι εύκολο να δεχτούμε πως ενώ εξ αιτίας αυτού του κλίματος έχουμε ελάχιστες πληροφορίες για τα Μυστήρια, αντίθετα η διδασκαλία τους εκλαϊκεύτηκε σε μεγάλο βαθμό και αποτυπώθηκε στα αγγεία. Από την άλλη πλευρά κανείς δεν μπορεί να επιβεβαιώσει ή να απορρίψει την άποψη πως στα Ελευσίνια Μυστήρια χρησιμοποιούνταν για λατρευτικούς σκοπούς κάποια «οπτικά εφέ», που η τεχνική τους έμοιαζε με

[29] Christie J., Disquisitions Upon the Painted Greek Vases, and Their Probable Connection with the Shows of the Eleusinian and Other Mysteries, σσ. 34-42.
[30] «Disquisitions upon the painted Greek vases, and their probable connection with the shows of the Eleusinian and other Mysteries», *The Monthly Review*, March 1826, σσ. 266-278.

αυτήν του θεάτρου σκιών. Όπως ο ίδιος ο Christie εντοπίζει, τα παιχνίδια με το φως είναι μια αρκετά κοινή πρακτική στις ειδωλολατρικές γιορτές και επίσης είναι κοινά σε πολιτισμούς που βρίσκονται σε απόσταση χιλιάδων χιλιομέτρων ο ένας από τον άλλο. Προέρχονται από την παγκόσμια αντίληψη για την ιερότητα της φωτιάς-φωτός και την ταύτιση της σκιάς, που είναι η έλλειψη του φωτός, με το άγχος της ανθρωπότητας για το μεταθανάτιο άγνωστο. Τα υποτιθέμενα δρώμενα με φως και σκιά στα Ελευσίνια Μυστήρια δεν αποτελούν απόδειξη της θεωρίας που εμφανίζει τα Μυστήρια ως την εστία καταγωγής του παγκόσμιου θεάτρου σκιών και είχε μεγάλη απήχηση στους Έλληνες ερευνητές. Γενικότερα η καταγωγή του θεάματος θα πρέπει να αναζητηθεί σε δρώμενα ανάλογα με τα Ελευσίνια Μυστήρια. Αυτή η αναζήτηση θα πρέπει όμως να κατευθυνθεί σε περιοχές όπως η Ινδία, όπου αποδεδειγμένα το θέατρο σκιών διαθέτει μια ιστορία μεγαλύτερη των δύο χιλιάδων ετών.

IV

Ο μελετητής των ανατολικών πολιτισμών Jean Przyluski χρησιμοποίησε ως απόδειξη ύπαρξης θεάτρου σκιών στην αρχαία Ελλάδα το αλληγορικό κείμενο «του σπηλαίου» από το 7^{ο} βιβλίο της «Πολιτείας» του Πλάτωνα. Ο Przyluski υποστήριξε πως στην αλληγορία του σπηλαίου συναντάμε μια περιγραφή για θέατρο σκιών. Σύμφωνα με τον Przyluski οι σπηλιές ήταν ιερά μέρη στα οποία τελούνταν θρησκευτικές τελετές και πιθανώς μέρος της τελετουργίας ήταν ένα είδος θεάτρου σκιών. Συνδύασε αυτή τη θεωρία με μια σπηλιά στην Ινδία που, σύμφωνα με τους Richard Pischel και Georg Jacob χρησιμοποιήθηκε για παραστάσεις θεάτρου σκιών από τον 2^{ο} αιώνα π.Χ.[31].

Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Σωκράτης, έτσι τουλάχιστον υποστηρίζει ο Πλάτωνας, αναφέρει:

«Μετά ταύτα δη, ειπον, απείκασον τοιούτω πάθει την ημετέραν φύσιν παιδείας τε πέρι και απαιδευσίας. Ιδέ γαρ ανθρώπους οίον εν καταγείω οικήσει σπηλαιώδει, αναπεπταμένην προς το φως την είσοδον εχούση μακράν παρά παν το σπήλαιον, εν ταύτη εκ παίδων όντας εν δεσμοίς και τα

[31] Przyluski J., «Le théâtre d'ombres et la Caverne de Platon», επίσης, Przyluski J., «The Shadow Theater in Greater India and in Greece».

σκέλη και τους αυχένας, ώστε μένειν τε αυτούς εις τε το πρόσθεν μόνον οράν, κύκλω δε τας κεφάλας υπό του δεσμού αδυνάτους περιάγειν, φως δε αυτοίς πυρός άνωθεν και πόρρωθεν καόμενον όπισθεν αυτών, μεταξύ δε του πυρός και των δεσμωτών επάνω οδόν, παρ' ην ιδέ τειχίον παρωκοδομημένον, ώσπερ τοις θαυματοποιοίς προ των ανθρώπων πρόκειται τα παραφράγματα, υπέρ ων τα θαύματα δεικνύασιν» [32].

Το κατά τα άλλα υπέροχο κείμενο του Πλάτωνα δεν περιέχει καμιά περιγραφή θεάτρου σκιών. Οι «θαυματοποιοί» που αναφέρει δεν είναι τίποτε άλλο παρά οι σαλτιμπάγκοι που κέρδιζαν τον επιούσιο παρουσιάζοντας διάφορα τρυκ στο κοινό. Αντίθετα με το κουκλοθέατρο, για το οποίο έχουμε πολλές μαρτυρίες της παρουσίας του στην αρχαία Ελλάδα, δεν υπάρχει καμιά αληθινή μαρτυρία για την ύπαρξη θεάτρου σκιών.

V

Όμως διάφορες θεωρίες έχουν δει το φως κατά καιρούς και οι πιο πολλές βασίζονται στην «αριστοφανική» πρακτική του θεάτρου σκιών.

Το 1821 ο Stanislas Haly O Hanly δημοσίευσε μια θεατρική κωμωδία γραμμένη για να παιχτεί ως θέατρο σκιών. Σχολιάζοντας το έργο του ο συγγραφέας ενημερώνει το κοινό πως έχει γράψει κι άλλα έργα αυτού του είδους, των οποίων παραθέτει τους τίτλους, και εκθέτοντας τις απόψεις του για τη σχέση του θεάτρου σκιών με τον Αριστοφάνη αναφέρει:

«Από όλους τους σατυρικούς κωμικούς της αρχαίας Ελλάδας, μόνο ο Αριστοφάνης έχει φτάσει μέχρι εμάς. Τα φανταστικά έργα του, μελετώντας τα συνολικά, δεν είναι στην πραγματικότητα παρά κινέζικες σκιές, αλλά καλύτερα δομημένες και απείρως πιο όμορφες από τις δικές μας. Αφού τον παραδεχτούμε αντιλαμβανόμαστε με ντροπή τη δική μας μετριότητα. Ο συγγραφέας θεωρεί ότι ακολουθώντας τα βήματα ενός τέτοιου μετρ, μπορεί να ελπίζει να τα καταφέρει καλύτερα από τους προγενέστερούς του και να αρέσει σε ένα κοινό που δεν είναι λιγότερο δύσκολο από αυτό της Αθήνας του Περικλή, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη»[33].

[32] Πλάτωνας, *Πολιτεία*, Τόμοι 1-2, (μετάφραση Ι. Γρυπάρης), σ. 498.
[33] Haly O Hanly S., *Les Médecins, comédie satirique imitée d'Aristophane, ou Ombres chinoises*, σ. 54.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Αυτή είναι πιθανώς η μοναδική φορά που τα έργα του Αριστοφάνη έχουν χαρακτηρισθεί ως έργα για θέατρο σκιών. Η ακραία αυτή άποψη είναι ένα ακόμη ενδεικτικό στοιχείο της προσπάθειας να αποδοθούν στην κλασσική αρχαιότητα όλες οι μορφές της θεατρικής τέχνης.

Μερικές δεκαετίες αργότερα και συγκεκριμένα το 1848, ο Jean-Jacques Ampère στο βιβλίο του «La Grèce, Rome et Dante» αναφέρει πως ο πλέον κατάλληλος για να μας δώσει μια ιδέα για την ελευθεριότητα της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας είναι ο Καραγκιόζης της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης που είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στο λαϊκό κοινό. Διαθέτει την ίδια ακόλαστη εμφάνιση με τους σάτυρους και το κέφι του, που ανάλογο μπορούμε να βρούμε μόνο στον Αριστοφάνη, μας εξηγεί την καταγωγή της κωμωδίας, όπως τη δίνει ο Αριστοτέλης[34]. Το 1862 ο Ampère επανέρχεται στο θέμα στο βιβλίο του «L'histoire romaine à Rome» και σημειώνει πως ο Καραγκιόζης της Κωνσταντινούπολης είναι ο τελευταίος απόγονος του χορού των φαλλικών σατύρων[35].

Οι απόψεις αυτές του Ampère έγιναν εύκολα δεκτές από όλους όσους προσπαθούσαν να αποδείξουν πως το οθωμανικό θέατρο σκιών κατάγεται από την αρχαία Ελλάδα.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Οι οργιαστικές ειδωλολατρικές γιορτές, που επιβίωσαν ως αρκετά αργά μέσα στους πολιτισμούς της ανθρωπότητας, τα φαλλικά δρώμενα, που αποτέλεσαν τον πρόγονο της αττικής κωμωδίας, και το οθωμανικό θέατρο σκιών, που είναι ένα άμεσα λαϊκό θέαμα, βρίθουν από τα ιθυφαλλικά χαρακτηριστικά που κληρονόμησαν από τις πανάρχαιες λαϊκές τελετές της γονιμότητας. Τα άσεμνα χαρακτηριστικά του οθωμανικού θεάτρου σκιών δεν προέκυψαν μέσα από την υποτιθέμενη καταγωγή του από την αττική κωμωδία, αλλά από την απώτερη κοινή τους καταγωγή από τις αρχαίες παγανιστικές τελετές της λατρείας του γονιμοποιού φαλλού, που είναι κοινές σε όλους τους πολιτισμούς.

Οι αρχαιολογικές ανασκαφές έχουν φέρει στο φως πολλά ομοιώματα φαλλού που ήταν το λατρευτικό σύμβολο όλων των αρχαίων λαών. Οι κτηνοτρόφοι τελούσαν φαλλικές ιεροτελεστίες όταν εκδηλώνονταν ο σεξουαλικός οργασμός των ζώων τους και το ίδιο έκαναν και οι γεωργοί τον

[34] Ampère J-J., *La Grèce, Rome et Dante*, σ. 80.
[35] Ampère J-J., *L'histoire romaine à Rome*, Τόμος 3, σ. 507.

καιρό της σποράς. Επίσης πίστευαν πως οι φαλλικές ιεροτελεστίες συντελούσαν στη γέννηση γερών παιδιών. Τα τραγούδια τους, οι ψαλμωδίες και οι παντομιμικές κινήσεις τους, που αναπαριστούσαν το σεξουαλικό οργασμό και τα επακόλουθά του, ήταν άσεμνα και διανθίζονταν από αισχρολογίες και σκώμματα[36]. Το πνεύμα αυτών των ιεροτελεστιών επέζησε, όχι μόνο μέσα στον οθωμανικό Καραγκιόζη, αλλά σε όλα τα λαϊκά δρώμενα με σεξουαλικό και οργιαστικό χαρακτήρα.

VI

Μέσα στα πλαίσια αναζήτησης της καταγωγής του οθωμανικού θεάτρου σκιών εμφανίστηκαν διάφορες απόψεις και από διάφορους εμπλεκόμενους. Μία από αυτές υποστηρίζει πως το θέατρο σκιών ήταν γνωστό στους βυζαντινούς. Η θεωρία αυτή, ελαφρά τροποποιημένη, εξακολουθεί να βρίσκει ως σήμερα υποστηρικτές ανάμεσα στους έλληνες ερευνητές.

Το 1853 ο γιατρός και συγγραφέας Edouard-Adolphe Duchesne στο βιβλίο του «De la prostitution dans la ville d'Alger», που όπως φαίνεται από τον τίτλο του πραγματεύεται την υπόθεση της πορνείας στο Αλγέρι, κάνει μια μεγάλη αναφορά στον Καραγκιόζη του Αλγερίου και αναφέρει και τις διάφορες θεωρίες της καταγωγής του. Χωρίς καμιά άλλη επεξήγηση γράφει πως ο Καραγκιόζης ήταν γνωστός στους βυζαντινούς με το όνομα «Καρακός»[37].

Το 1907 ο Richard Davey στο βιβλίο του «The Sultan and his subjects» αφιερώνει ένα κεφάλαιο στον Καραγκιόζη και γενικότερα στο τουρκικό θέατρο. Χωρίς να επισυνάπτει κανένα στοιχείο, εκφράζει την άποψη πως ο Καραγκιόζης είναι μια αρχαία φιγούρα και πολύ πριν από τις μέρες του Μωάμεθ του Πορθητή, με κάποιο άλλο όνομα, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στα σπίτια των πλούσιων και των φτωχών κατοίκων της Κωνσταντινούπολης. Με την ίδια ευκολία μερικές σελίδες μετά αμφισβητεί την άποψή του, αναφέροντας πως εν τέλει ο Καραγκιόζης δεν είναι και τόσο παλιός, αλλά κατάγεται από ένα πραγματικό πρόσωπο που ζούσε στην αυλή του Saladin, αξιοσέβαστη καταγωγή για μια φιγούρα φτιαγμένη από δέρμα καμήλας[38].

[36] Κορδάτος Γ., *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, σ. 154.
[37] Duchesne E-A., *De la prostitution dans la ville d'Alger*, σσ. 46-49.
[38] Davey R., *The Sultan and his subjects*, σσ. 241, 246.

Οι συγκεκριμένες τοποθετήσεις απηχούν αβασάνιστες προσωπικές απόψεις, δεν έχουν καμιά βαρύτητα και δεν προσθέτουν κανένα στοιχείο στην έρευνα.

Ο γερμανός ερευνητής Hermann Reich σύνδεσε το θέατρο σκιών με το βυζάντιο αλλά κάτω από μια άλλη οπτική γωνία. Το 1903 ο Reich δημοσίευσε μια ογκώδη μελέτη με τίτλο «Der Mimus», όπου διαπραγματεύεται την ιστορία του Μίμου ανά τους αιώνες. Σύμφωνα με τον Reich ο αρχαίος Μίμος συνέχισε τη δράση του στο ρωμαϊκό και αργότερα στο βυζαντινό κράτος μέχρι την άλωση και κληροδότησε πολλά από τα στοιχεία του στο οθωμανικό θέατρο σκιών. Ο Reich κάνει μια εντυπωσιακή προσπάθεια να συνδέσει τους αρχαίους Μίμους με τον Καραγκιόζη τον πρωταγωνιστή του οθωμανικού θεάτρου σκιών που τον θεωρεί απόγονό τους. Πιστεύει πως το θέατρο σκιών ήρθε από την ανατολική Ασία, αλλά στην Κωνσταντινούπολη άντλησε έτοιμο υλικό από ένα ακμάζων μιμικό θέατρο που ήδη δραστηριοποιούνταν εκεί και υπήρξε μια άμεση μετάβαση από τους βυζαντινούς Μίμους στον Καραγκιόζη. Στην υπόθεσή του αυτή στηρίζεται στο γεγονός πως ο Jean de Thévenot στο ταξίδι του στην Κωνσταντινούπολη, 200 χρόνια μετά την άλωση, παρακολούθησε παραστάσεις θεάτρου σκιών με πρωταγωνιστή τον Καραγκιόζη. Στα πλαίσια αυτής της θεωρίας προσπαθεί να εντοπίσει ομοιότητες ανάμεσα στους Μίμους και τον Καραγκιόζη και αναζητά τους τύπους του Μίμου μέσα στον Καραγκιόζη. Σε όλη του την προσπάθεια αγνοεί παντελώς το αραβικό θέατρο υιοθετώντας την εσφαλμένη άποψη πως το Ισλάμ δεν διέθετε ζωντανό θέατρο[39].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Είναι γεγονός πως ο Reich δημιούργησε σχολή γιατί το 1905 ο Josef Horovitz διατύπωσε μια παρόμοια θεωρία, που θέλει τον Οθωμανό Καραγκιόζη απόγονο των αρχαιοελληνικών Μίμων, βασισμένος στις απόψεις του Reich[40].

Αρκετά χρόνια αργότερα ο Helmut Ritter χρησιμοποιώντας της θεωρίες των Reich και Horovitz θα καταλήξει στο συμπέρασμα πως αν και το θέαμα κατάγεται από την ανατολική Ασία, όσον αφορά στα θέματα των

[39] Reich H., *Der Mimus*, Τόμος 2, σσ. 616-693.
[40] Horovitz J., *Spuren griechischer Mimen in Orient*, σσ. 16-33.

παραστάσεων φαίνεται ότι υπάρχουν διασυνδέσεις ανάμεσα στο οθωμανικό θέατρο σκιών και τους ελληνιστικούς Μίμους[41].

Στο ίδιο μήκος κύματος με τον Reich κινείται ο Αλέξης Σολομός που σε ένα εξαιρετικά καλογραμμένο βιβλίο υποστηρίζει πως ο αρχαίος Μίμος επιβίωσε ως και μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης και μάλιστα κάποιοι τύποι του πέρασαν στο θέατρο σκιών της Κωνσταντινούπολης[42]. Όμως οι μαρτυρίες που παραθέτει μετά από τον 7ο αιώνα δεν μπορούν να μας πείσουν για την αληθινή παρουσία του θεάτρου στη βυζαντινή αυτοκρατορία.

Η θεωρία του Reich έχει γενικά απορριφθεί γιατί υποστηρίζει πως ο αρχαιοελληνικός Μίμος διάνυσε χωρίς διακοπή τη διαδρομή από την αρχαία Ελλάδα ως την άλωση του Βυζαντίου. Οι αναμφισβήτητες μαρτυρίες για την παρουσία των Μίμων χάνονται μετά τον 7ο αιώνα.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα ως σήμερα υπάρχει μια ανοιχτή διαφωνία ανάμεσα σε δυο ακραία τοποθετημένες ομάδες ερευνητών. Η πρώτη υποστηρίζει σθεναρά πως στο βυζάντιο δεν υπήρχε θέατρο και η δεύτερη πως υπήρξε μια αδιάσπαστη συνέχεια θεατρικής ζωής από την αρχαιότητα ως την άλωση της Κωνσταντινούπολης. Οι περισσότεροι από τους σημερινούς ερευνητές είναι τουλάχιστον επιφυλακτικοί στην πιθανότητα ύπαρξης αληθινής θεατρικής δραστηριότητας στο βυζαντινό κράτος μετά τον 7ο αιώνα. Ακόμη και κάτω από την πιο μετριοπαθή αντιμετώπιση είναι γεγονός πως η βυζαντινή κοινωνία δεν απέκτησε θέατρο που να μπορεί να συγκριθεί με το θέατρο της κλασσικής αρχαιότητας, το θέατρο της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και το θέατρο της δύσης κατά το μεσαίωνα. Μέχρι τον 7ο αιώνα στο Βυζάντιο συναντάμε θεατρική δραστηριότητα με κυρίαρχα είδη το Μίμο και τον Παντόμιμο, που επιβίωσαν από τους όψιμους ελληνορωμαϊκούς χρόνους. Η εκκλησία μέσα από τα συγγράμματα των πατέρων και τις αποφάσεις των συνόδων επιτέθηκε συστηματικά στη θεατρική σκηνή. Η «εν Τρούλλω σύνοδος» το 691, απαγόρευσε τους Μίμους και τα θέατρά τους απειλώντας με ποινή αφορισμού όποιον αψηφήσει την απαγόρευση. Μετά το 691 τα ίχνη του Μίμου είναι ελάχιστα. Τον συναντάμε μόνο στον ιππόδρομο

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[41] Ritter H., «Karagöz».
[42] Σολομός Α., *Ο άγιος Βάκχος*, σσ. 231, 238.

και στην αυλή, αλλά σε επίπεδο που δεν μας επιτρέπει να τον χαρακτηρίσουμε ως ξεχωριστό είδος θεάτρου[43].

Είναι γεγονός πως οι μαρτυρίες για την θεατρική κίνηση του βυζαντίου είναι ελάχιστες και μερικές φορές αμφιλεγόμενες. Οι αληθινές μαρτυρίες για το βυζαντινό θέατρο χάνονται μετά τον 7ο αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της εκκλησίας αποδεικνύει την ύπαρξή του. Δεν μπορούμε να στοιχειοθετήσουμε την ύπαρξη θεατρικής δραστηριότητας με τις ελάχιστες και αμφίβολες μαρτυρίες για ένα τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα. Όμως πέρα από την ένδεια των μαρτυριών, δεν μπορούμε εύκολα να δεχτούμε πως μια πόλη του μεγέθους της Κωνσταντινούπολης δεν διέθετε καμιά θεατρική δραστηριότητα από τον 8ο ως τον 15ο αιώνα. Αν όντως αυτό συμβαίνει τότε βρισκόμαστε μπροστά σε μια πολύ ιδιαίτερη αποκλειστικότητα. Η εμπειρία από την παγκόσμια πρακτική δείχνει πως τα απαγορευμένα θεάματα, για τα οποία όμως υπάρχει ενδιαφέρον εκ μέρους του κοινού, υπό το κράτος των διώξεων βρίσκουν κατά κανόνα καταφύγιο στους χώρους που ελέγχονται από τον υπόκοσμο. Εκεί αναπτύσσουν περιορισμένη δραστηριότητα και σύμφωνη με τις συνθήκες της παρανομίας. Συνήθως μετά από ένα μεγάλο διάστημα απομόνωσης και περιορισμού εκφυλίζονται και χάνονται, αν και κάποιες φορές καταφέρνουν να επιβιώσουν. Η θέση, το μέγεθος και η πληθυσμιακή σύνθεση της Κωνσταντινούπολης εγγυώνται την ύπαρξη ενός ανεπτυγμένου υποκόσμου όπου κάποιες στοιχειώδεις μορφές θεάτρου κατάφεραν πιθανώς να επιβιώσουν. Ο Μίμος και ο Παντόμιμος με τις άσεμνες παραστάσεις τους είχαν πάντα ανοιχτούς δρόμους επικοινωνίας με τον υπόκοσμο της εποχής και η πιθανότητα να βρήκαν σε αυτόν καταφύγιο αποτελεί ένα ενδεχόμενο. Η λιτότητα του θεάματος, που βασίζονταν στον αυτοσχεδιασμό, το έκανε ιδιαίτερα ευέλικτο και του εξασφάλιζε εύκολα μια θέση στα καταγώγια. Θα πρέπει όμως να τονίσουμε πως κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν γίνεται λόγος για αληθινό θέατρο, αλλά για θεατρόμορφα δρώμενα που διέθεταν ίσως κάποιες από τις αναμνήσεις των παλιών ημερών. Μετά από την χαλάρωση των διώξεων, που οφείλεται στην ουσιαστική εξαφάνιση του θεάτρου, τα θεάματα αυτά εμφανίστηκαν σε κάποιους χώρους όπου δεν τα έφτανε το χέρι της εκκλησίας. Έτσι εξηγούνται οι μαρτυρίες για

[43] Πούχνερ Β., «Το βυζαντινό θέατρο».

ανάλογα φαινόμενα στον ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης και στο παλάτι. Η ανεκτικότητα του ιπποδρόμου, που προέρχονταν από την τεράστια συγκέντρωση του πλήθους, και η ασυλία που τους παρείχε η αυλή επέτρεψαν σε αυτού του είδους τα θεάματα, που αποτελούσαν θεατρική ανάμνηση, να επιβιώσουν ως αρκετά αργά. Η πιθανότητα τα δρώμενα αυτά να προσέφεραν κάποια στοιχεία στο θέατρο σκιών μετά από τη μεταφορά του στην Κωνσταντινούπολη παραμένει ανοιχτή και ίσως δίνει κάποιες απαντήσεις σε ερωτήματα για τυχόν ομοιότητες.

Η θεωρία πως το οθωμανικό θέατρο σκιών κατάγεται από το μιμικό θέατρο του βυζαντίου, αν και είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στους έλληνες ερευνητές, δεν διαθέτει καμιά βάση. Το μιμικό θέατρο, έτσι όπως το εννοούν, είναι αδύνατο να επιβίωσε χωρίς μαρτυρίες ως τον 16^{ο} αιώνα που αποδεδειγμένα το θέατρο σκιών έφτασε στην Κωνσταντινούπολη.

VII

Ο Georg Jacob υπήρξε ένα από τους σημαντικότερους ερευνητές του θεάτρου σκιών. Με άρθρα και βιβλία συμμετείχε στην έρευνα για περισσότερο από τριάντα χρόνια και προσπάθησε να οριοθετήσει την παγκόσμια διαδρομή του θεάματος. Για κάποιο διάστημα αμφιταλαντεύτηκε ανάμεσα στις διάφορες εκδοχές. Το 1904 στο βιβλίο του «Vorträge Türkischer Meddah's» θεώρησε πιθανό το γεγονός πως οι Τούρκοι δανείστηκαν το θέατρο σκιών από τους Άραβες[44] αλλά τελικά κατέληξε στο συμπέρασμα πως το θέατρο σκιών ξεκίνησε τη διαδρομή του από την Κίνα, από όπου το πήραν οι μογγολικές φυλές και μετά οι Τούρκοι το μετέφεραν στην πορεία τους προς τη δύση[45]. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία το θέατρο σκιών της ανατολικής Μεσογείου και της Ευρώπης γενικότερα κατάγεται από το κινέζικο και μετακινήθηκε με τη μεσολάβηση των Τούρκων.

Σχεδόν τις ίδιες απόψεις με τον Jacob είχαν ο Berthold Laufer και ο Jacob M. Landau, που έκλιναν προς την άποψη πως οι μογγολικές φυλές μετέφεραν το θέαμα από την Κίνα στη Μέση Ανατολή[46]. Ο Fan Pen Chen, που

[44] Jacob G., *Vorträge Türkischer Meddah's*, σ. 13.
[45] Jacob G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, σ. 108.
[46] Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σσ. 93-94.

ανήκει στους ερευνητές της νέας γενιάς, θεωρεί πως πιθανώς οι ίδιοι οι Μογγόλοι εφηύραν το θέατρο σκιών και το μετέφεραν στη Μέση Ανατολή[47].

Ο Jacob γνώριζε πως οι Τούρκοι της Κωνσταντινούπολης αποκαλούσαν τις παραστάσεις του Καραγκιόζη «κινεζικές σκιές» και αυτό το θεώρησε ως ένα στοιχείο για την κινέζικη καταγωγή. Όμως πολύ συχνά κατά τη διάρκεια της περιόδου που ο όρος «κινέζικο» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά, στο τέλος του 17ου και στην αρχή του 18ου αιώνα, αναφέρονταν γενικά και αόριστα στην Ανατολή. Αποδίδοντας μεγάλη σημασία στην τουρκική μεσολάβηση, ήταν σχεδόν βέβαιος πως η τουρκική και όχι η κινεζική επίδραση καλλιέργησε την ανάπτυξη του θεάτρου σκιών στη δύση. Πίστευε πως η τουρκική επίδραση ήταν υπεύθυνη για τις σχεδιασμένες απλά και προφίλ νατουραλιστικές φιγούρες της Γαλλίας, της Αγγλίας και της Γερμανίας. Όμως το θέατρο σκιών ήταν ήδη γνωστό στην Ευρώπη πριν από την υποτιθέμενη μεταφορά του από τους Τούρκους[48].

Ένα από τα στοιχεία που ο Jacob χρησιμοποίησε για να στηρίξει την άποψη πως το θέατρο σκιών μεταφέρθηκε από την Κίνα με τη μεσολάβηση των Μογγόλων ήταν ένα κείμενο του Πέρση ιστορικού Guvaini (πέθανε το 1283) ο οποίος αναφέρει πως στην αυλή του Ögödei (βασίλεψε από το 1227 ως το 1241), που ήταν γιός του Chingis Khan, στην Περσία, έπαιζε θέατρο σκιών ένας Κινέζος[49]. Στην υπόθεση αυτή υπάρχουν δυο σοβαρές ενστάσεις. Αφ' ενός μεν η περιγραφή δεν μας επιτρέπει να δούμε με σιγουριά αν αυτό που έπαιζε ήταν όντως θέατρο σκιών[50] και αφ' ετέρου δε ο Ögödei, που πέθανε το 1241, είχε ανεβεί στο θρόνο τριάντα σχεδόν χρόνια πριν από την κατάκτηση της Περσίας από τους Μογγόλους και ουδέποτε είχε αυλή στην Περσία[51].

Ο Jacob χρησιμοποίησε επίσης μια εσφαλμένη μετάφραση της τουρκικής λέξης «kabarčuk» ή «qavurčaq» στην οποία δίνονταν η ερμηνεία θέατρο σκιών. Η λέξη ήταν ήδη σε χρήση τουλάχιστον από τον 13ο αιώνα και κάποιοι δέχτηκαν πως οι Τούρκοι είχαν από τότε έναν δικό τους όρο για το

[47] Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World».
[48] Herbert S., *A History of Pre-cinema*, Τόμος 3, σ. 67.
[49] Jacob G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, σσ. 11-13.
[50] Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σ. 94.
[51] Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World», σσ. 40-41.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

θέαμα[52]. Ο M. T. Houtsma στο Τουρκο-Αραβικό Λεξικό του είχε μεταφράσει τη λέξη ως «Puppe des chinesischen Schattenspiels. Marionette»[53], δηλαδή φιγούρα για το κινέζικο θέατρο σκιών, μαριονέτα. Ο Theodor Menzel στο άρθρο του «Khayall-I zill» στην «Πρώτη εγκυκλοπαίδεια του Ισλάμ» αμφισβήτησε την ορθότητα της ερμηνείας και τόνισε πως υπάρχουν πολλές ομοιότητες ανάμεσα στο τουρκικό και αιγυπτιακό θέατρο σκιών και η συγκεκριμένη λέξη είναι το μόνο εμπόδιο στο συμπέρασμα πως οι Τούρκοι δανείστηκαν το θέατρο σκιών από την Αίγυπτο[54]. Στο βιβλίο του «Mâddah, Schattentheater und Orta Ojumu» —εκδόθηκε μετά το θάνατό του το 1941 στην Πράγα— κατέγραψε πολλές προσπάθειες ερμηνείας του όρου, εντόπισε την παλιότερη στο λεξικό του Mahmud Al-Käsghar με τίτλο «Divân lughât at-Turk», που γράφτηκε το 1073-1074, και ανέτρεψε την ερμηνεία του Houtsma[55]. Το 1962 ο Alessio Bombaci επιβεβαίωσε για μια ακόμη φορά πως ο όρος «kabarčuk» ή «qavurčaq» δεν έχει καμιά σχέση με το θέατρο σκιών και στα αλήθεια σημαίνει «κούκλα» ή «μαριονέτα»[56].

Μια ακόμη σημαντική ένσταση στην από ξηράς μεταφορά του θεάτρου σκιών από τους Τούρκους στη Μεσόγειο έθεσε πάλι ο T. Menzel εντοπίζοντας πως δεν υπάρχουν αποδείξεις για την παρουσία του θεάματος πάνω στην διαδρομή που ακολούθησαν οι τουρκικές φυλές. Αντίθετα υπάρχει ένα κενό στην κεντρική Ασία και στην Περσία. Επίσης το θέαμα είναι άγνωστο στο Τουρκεστάν και γενικότερα στους Τούρκους της κεντρικής Ασίας. Ο Menzel τονίζει πως η καλύτερη απόδειξη για την απουσία του θεάτρου σκιών στο Τουρκεστάν είναι το γεγονός πως σ' αυτό οι ελεύθεροι επαγγελματίες όπως οι μουσικοί, οι σχοινοβάτες και οι κουκλοπαίχτες ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες. Αν και υπήρχε συντεχνία των κουκλοπαιχτών, αντίθετα δεν υπήρξε ποτέ ανάλογη ένωση για τους τεχνίτες του θεάτρου σκιών. Ο Βουδισμός, που θεωρούσε την τέχνη αυτή αμαρτία, ήταν πιθανώς η αιτία που δεν επέτρεψε στο θέατρο σκιών να επεκταθεί από την Κίνα στο κινέζικο Τουρκεστάν. Ο Menzel απέδειξε πως η Περσία που διέθετε μακρά παράδοση στο κουκλοθέατρο δεν είχε ποτέ θέατρο σκιών και εσφαλμένα ο Pehlevan

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[52] Menzel T., «Khayall-I zill», επίσης, Menzel T., *Mâddah, Schattentheater und Orta Ojumu*, σ. 8.
[53] Houtsma M. T., *Ein Türkisch-Arabisches glossar*, σσ. 43, 87.
[54] Menzel T., «Khayall-I zill».
[55] Menzel T., *Mâddah, Schattentheater und Orta Ojumu*, σσ. 8-10.
[56] Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σ. 94, 98, 100-103.

Kečel θεωρούνταν τύπος του θεάτρου σκιών. Ο Menzel ανέτρεψε την άποψη πως οι αναφορές των λογίων Περσών ποιητών, όπως ο Nizāmī, είναι στέρεες αποδείξεις της παρουσίας του θεάτρου σκιών στην Περσία, εντοπίζοντας πως από μόνος του ο όρος «Khayal» αποτελεί αιτία για παρεξηγήσεις και δεν φτάνει για να υποδηλώσει το θέατρο σκιών. Αντίθετα η ξεκάθαρη παρουσία του θεάματος δηλώνεται από την πλήρη μορφή του όρου, δηλαδή «khayal al-zill» ή «zill al-khayal». Είναι γεγονός πως ο Menzel χρησιμοποίησε στοιχεία από μελέτες σοβιετικών ερευνητών, όπως ο M. Gavrilov και ο B. Samojlovič, που στην πλειονότητά τους ήταν άγνωστες στη Δύση[57].

Πολλές μελέτες επιβεβαίωσαν τις απόψεις του Menzel. Ο A. Bombaci συστηματικά επιβεβαίωσε τις θεωρίες του Menzel στην εργασία του «On Ancient Turkish Dramatic Performances»[58]. Ο Shmuel Moreh έκλεισε οριστικά το θέμα της ερμηνείας του όρου «khayal al-zill», που αποτελούσε ένα αίνιγμα, γιατί πολλοί δυτικοί και άραβες μελετητές υπέθεταν ότι ο συγκεκριμένος αραβικός όρος για το θέατρο σκιών, είναι μια ταυτολογία, επειδή και το «khayal» και το «zill» σημαίνουν σκιά στα αραβικά. Ο όρος «khayal» όταν παρουσιάζονταν μόνος του συνήθως μεταφράζονταν ως θέατρο σκιών. Ο Menzel, εντούτοις, υποστήριξε ότι δεν μπορεί να σημάνει το θέατρο σκιών εκτός και αν εμφανίζεται με την πλήρη μορφή του, δηλαδή «khayal al-zill» στα αραβικά και «zill al-khayal» στα περσικά. Στην αραβική λογοτεχνία και την ιστοριογραφία, ο όρος «khayal» ή «khiyal» χρησιμοποιήθηκε στους προϊσλαμικούς χρόνους και στους πρώτους αιώνες του Ισλάμ με την έννοια «μορφή» και «άγαλμα». Δόθηκε επίσης στο «kurraj», το ξύλινο παιδικό αλογάκι. Κατά τη διάρκεια του 8ου αιώνα είχε την έννοια «φαντασία», «φάντασμα» και «ονειροπόλημα». Τελικά έγινε συνώνυμο με τον όρο «hikaya» που θα πει μίμηση ή παντομίμα, όπως το εβραϊκό «hikkuy». Όταν, κατά τη διάρκεια του 9ου αιώνα, ο όρος «hikaya» πήρε αυστηρά την έννοια «ιστορία» ή «αφήγηση» ο όρος «khayal» το αντικατέστησε για να δηλώσει «το ζωντανό θέατρο» ή «την ζωντανή θεατρική παράσταση». Φαίνεται ότι αυτό είναι ο κύριος λόγος που οδήγησε στο συμπέρασμα πως οι Άραβες έπαιζαν μόνο θέατρο σκιών και κουκλοθέατρο και παραμέλησαν τις ζωντανές θεατρικές παραστάσεις λόγω των θρησκευτικών περιορισμών. Όταν οι γύφτοι

[57] Menzel T., *Mâddah, Schattentheater und Orta Ojumu*, σσ. 8-16.
[58] Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σσ. 87-117.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

και οι μουσουλμανικοί έμποροι από τη Νοτιοανατολική Ασία εισήγαγαν το θέατρο σκιών στο μουσουλμανικό κόσμο κατά τη διάρκεια του 10ου αιώνα, η λέξη «zill», που θα πει σκιά, προστέθηκε στον ήδη καθιερωμένο όρο για την ηθοποιία και το θέατρο και δημιουργήθηκε ο νέος όρος «khayal al-zill»[59].

Από τη στιγμή που αποδείχτηκε πως ο όρος «khayal» δεν ερμηνεύεται ως «θέατρο σκιών» αναθεωρήθηκαν όλες οι αναφορές των Περσών ποιητών, όπως ο Seyh Ferididdin Attar, ο Nizami Ganjavi, και ο Umar Khayyam που θεωρούνταν αποδείξεις για την παρουσία του θεάτρου σκιών στην Περσία. Οι αναφορές τους περιγράφουν σκηνές από κουκλοθέατρο ή μαγικά λυχνάρια. Ο Nizami στο έργο του «Husrav-u Sīrīn» είναι ξεκάθαρο πως κάνει λόγο για κουκλοθέατρο, όπως επίσης και ο Τούρκος Qutb στην τουρκική μετάφραση του έργου. Επίσης οι σκουρόχρωμες φιγούρες που απεικονίζονταν πάνω στα περσικά κεραμικά του 12ου και 13ου αιώνα και εκλαμβάνονταν ως αντίγραφα από φιγούρες του θεάτρου σκιών, αποτελούν κατά πάσα πιθανότητα αντίγραφα από φιγούρες που τοποθετούνταν στα μαγικά φανάρια[60]. Τα μαγικά φανάρια ήταν οκτάγωνα, συνήθως, φανάρια που από τις πλευρές τους προβάλλονταν εικόνες με τη βοήθεια του κεριού που βρίσκονταν στο εσωτερικό. Στον πιο εξελιγμένο τύπο οι εικόνες περιστρέφονταν με τη βοήθεια της θερμότητας του κεριού. Αποδεδειγμένα ήταν σε χρήση στις περιοχές που βρίσκονταν πάνω στη διαδρομή που ακολούθησαν οι μογγολικές φυλές στην πορεία τους προς τη Μεσόγειο[61].

Μια ξεκάθαρη περιγραφή παράστασης θεάτρου σκιών από τον πολυμαθή Άραβα Ibn al-Haytham τον 10ο αιώνα[62] αποδεικνύει την πρώιμη παρουσία του θεάματος στον αραβικό πολιτισμό και ανατρέπει οριστικά την άποψη πως οι Τούρκοι μετέφεραν το θέαμα από την Ασία.

VIII

Τα στοιχεία δείχνουν πως οι Τούρκοι δανείστηκαν το θέατρο σκιών από τους Άραβες. Την πιθανότητα αυτή την είχε εντοπίσει αρκετά νωρίς και ο

[59] Moreh S., «Live theatre in medieval Islam», επίσης, Moreh S., «The Shadow Play ("Khayāl al-Zill") in the Light of Arabic Literature», επίσης, Moreh S., «Shadow plays».
[60] Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σ. 94.
[61] Menzel T., *Mâddah, Schattentheater und Orta Ojumu*, σ. 11.
[62] Moreh S., «The Shadow Play ("Khayāl al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 47.

ίδιος ο Jacob[63]. Πιθανώς η μεταφορά συντελέστηκε μετά από την κατάκτηση της Αιγύπτου το 1517[64]. Σύμφωνα με τον αιγυπτιακό ιστορικό Ibn Iyas (πέθανε το 1524), που κατέγραψε την οθωμανική κατάληψη της Αιγύπτου το 1517, κάποιος παίχτης του θεάτρου σκιών αναπαράστησε στη σκηνή τον απαγχονισμό του Tuman Bay του νικημένου Μαμελούκου Σουλτάνου από τον Τούρκο σουλτάνο Selim τον κατακτητή της Αιγύπτου. Το έργο έδειξε, μεταξύ άλλων, πώς το σχοινί κόπηκε δύο φορές κατά τη διάρκεια του απαγχονισμού. Ο Selim ευχαριστήθηκε με την παράσταση και έδωσε στον παρουσιαστή ένα δώρο, υποσχόμενος επίσης να τον πάρει μαζί του στην Κωνσταντινούπολη για να διασκεδάσει το γιο του[65].

Η παραπάνω αναφορά ίσως απηχεί ένα ιστορικό γεγονός. Το σίγουρο όμως είναι πως αντικατοπτρίζει το υψηλό επίπεδο στο οποίο είχαν κατορθώσει να φτάσουν την τέχνη τους οι Αιγύπτιοι καλλιτέχνες, αλλά και την έλλειψη παρόμοιων ειδών καλλιτεχνικής έκφρασης στις τουρκόφωνες περιοχές αυτό το διάστημα[66].

Οι Αιγύπτιοι καλλιτέχνες θα πρέπει να απλώθηκαν γρήγορα στα εδάφη της αυτοκρατορίας. Το 1612, στους γάμους της αδερφής του σουλτάνου Ahmet Α΄, τους καλεσμένους διασκέδασαν Αιγύπτιοι τεχνίτες. Ανάμεσά τους βρίσκονταν και ο διάσημος Davud el-attar, που ο Ahmet τον είχε δει να παίζει στην Αδριανούπολη[67].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Η έρευνα έχει δείξει πως η Αίγυπτος διέθετε ένα ιδιαίτερα ανεπτυγμένο θέατρο σκιών πολύ πριν από την κατάληψή της από τους Τούρκους. Το πρώτο καταγραμμένο περιστατικό διώξεων και λογοκρισίας του θεάματος προέρχεται από τον Αιγύπτιο ιστορικό Ibn Iyas. Το 1451 ο Μαμελούκος σουλτάνος Jaqmaq, ενοχλημένος από τις παραστάσεις, συγκέντρωσε τους τεχνίτες, έκαψε όλες τις φιγούρες τους και τους υποχρέωσε να υπογράψουν μια δήλωση ότι δεν θα ξαναπαίξουν[68].

---

[63] Jacob G., *Vorträge Türkischer Meddah's,* σ. 13.
[64] Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σ. 94, επίσης, And M., «Karagöz», σ. 127.
[65] Moreh S., «Shadow plays», επίσης, Moreh S., «The Shadow Play ("Khayal al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 50.
[66] Dorigo Ceccato R., «Drama in the post-classical period: a survey», σ. 364.
[67] And M., «Karagöz», σ. 127.
[68] Moreh S., «The Shadow Play ("Khayal al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 50.

Οι αναφορές του ιστορικού Al-Ghuzuli (πέθανε το 1412) περιγράφουν το θέατρο σκιών στην Αίγυπτο κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Ayyubid Salah Al-Din (1138-1193). Σύμφωνα με τον Al-Ghuzuli ο τελευταίος είχε επισκεφτεί το θέατρο σκιών με τον βεζίρη του Al-Qadi'l-Fadil. Ο βεζίρης, αν και αρχικά ήταν απρόθυμος, γοητεύτηκε από αυτό. Όλα αυτά υπονοούν πως το θέαμα όχι μόνο ήδη ήταν γνωστό στην Αίγυπτο, αλλά επίσης βρίσκονταν σε ικανοποιητικό καλλιτεχνικό επίπεδο τόσο που να παρουσιάζεται ακόμη και στο σουλτάνο και τον υπουργό του χωρίς να υπονομεύει τη θρησκευτικότητα του αξιώματός τους. Από την Αίγυπτο προέρχονται τα μόνα καταγραμμένα έργα του θεάτρου σκιών. Συγγραφέας τους ήταν ο γιατρός Shams Al-Din Muhammad Ibn Daniyal (1248-1310). Αν και είναι τα μόνα γραπτά παραδείγματα έργων του θεάτρου σκιών από το παρελθόν, η ύπαρξη μιας συγκεκριμένης και αναπτυγμένης λογοτεχνίας μέσα σε αυτό το ιδιαίτερο είδος είναι πολύ πιθανή. Τα έργα γράφτηκαν προφανώς μετά από την παραγγελία του πολύ γνωστού τεχνίτη της εποχής Ali Ibn Mawlahum Al-Khayali. Όπως γενικά πιστεύεται το κοινό βαρέθηκε τα παλιά έργα και απαιτούσε επίμονα νέα έργα. Τα τρία έργα του Ibn Daniyal δεν δημιουργήθηκαν κατά τύχη, αλλά προγραμματίστηκαν και οργανώθηκαν σύμφωνα με μια τυπική, δημιουργική μέθοδο βασισμένη σε παρόμοιες συνθέσεις αυτής της περιόδου. Ανάμεσα στα έργα του Ibn Daniyal και στις παραστάσεις του Καραγκιόζη έχουν εντοπιστεί ομοιότητες σε σχέση με κάποια θέματα παραστάσεων και το δίδυμο των πρωταγωνιστών. Η Αίγυπτος παρέμεινε ουσιαστικά ελεύθερη από την επιρροή του τουρκικού Καραγκιόζη και κράτησε την τοπική παράδοσή της σχετικά άθικτη. Οι καλλιτέχνες συνέχισαν να παίζουν τα ντόπια έργα μέχρι τη βαθμιαία εξάλειψη αυτής της τέχνης στις αρχές του 20ου αιώνα. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραστάσεις που βασίζονταν στα παλαιότερα κείμενα ήταν αναμφισβήτητα ακόμα στη μόδα τον 19ο αιώνα, όπως βεβαιώνεται από διάφορες πηγές και ειδικά από τη μελέτη του Ahmad Taymur Bāsha (Taymũr A., *Khayāl al-zill wa'l-lu'ab wa'l-tamāthīl al-musawwara 'inda al-'Arab*, Cairo, 1957) που έχει ως αντικείμενο την αραβική δραματική τέχνη. Αυτή η μελέτη περιέχει έναν ενδιαφέροντα κατάλογο με τα δημοφιλέστερα κείμενα, το

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ρεπερτόριο της περιόδου, περιλήψεις της πλοκής των έργων και αναφορές στα κύρια χαρακτηριστικά τους[69].

Γνωρίζουμε πως πριν από την οθωμανική κατάκτηση των αραβικών εδαφών, ένα τοπικό θέατρο σκιών, με σεξουαλικά αχαλίνωτο χαρακτήρα, ευδοκιμούσε στην Αιγύπτο και τη Συρία των Μαμελούκων. Οι φιγούρες και οι τεχνικές του ήταν παρόμοιες με εκείνες που εξελίχθηκαν από τους Οθωμανούς και κάποια από τα περιεχόμενα των παλιότερων έργων χρησιμοποιήθηκαν από το δίδυμο του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη στις περιπέτειές τους[70].

Στα έργα του Ibn Daniyal παρελαύνουν ομοφυλόφιλοι, πόρνες, μαστροποί, τζογαδόροι, μπεκρήδες και διάφοροι άλλοι τύποι που σύχναζαν στις ταβέρνες, στα παζάρια και στις πλατείες του Καΐρου. Το όλο σκηνικό μας θυμίζει την παρέλαση των τύπων και την ανάλογη ατμόσφαιρα του οθωμανικού Καραγκιόζη.

Οι ομοιότητες ανάμεσα στο αιγυπτιακό και στο οθωμανικό θέατρο σκιών έχουν εντοπιστεί από πολύ νωρίς[71].Ο εντοπισμός κοινών στοιχείων ανάμεσα στα έργα του Ibn Daniyal και τον Οθωμανό Καραγκιόζη ενισχύουν την υπόθεση πως το οθωμανικό θέατρο σκιών ξεκίνησε ως ένα δάνειο από την Αίγυπτο, που ήδη διέθετε ένα πολύ υψηλού επιπέδου θέαμα.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

IX

Πώς όμως βρέθηκε το θέατρο σκιών στην Αίγυπτο και γενικότερα στις περιοχές που ανθούσε ο αραβικός πολιτισμός; Ο Fan Pen Chen, αν και δεν αποκλείει την πιθανότητα το θέατρο σκιών να ξεκίνησε από την Ινδία, επαναφέρει το θέμα της μεταφοράς του θεάματος από τις τουρκομογγολικές φυλές. Σύμφωνα με την θεωρία του οι νομαδικές φυλές των στεπών της κεντρικής Ασίας θα πρέπει να είναι οι εφευρέτες του θεάτρου σκιών γιατί διέθεταν τέντες, με φωτιά μέσα, που διευκόλυναν την προβολή και δέρμα για να κατασκευάζουν τις φιγούρες. Βασικό στοιχείο της θεωρίας του είναι η ανακάλυψη, σε σκυθικούς τάφους στα Αλτάια όρη, όμορφων δερμάτινων

[69] Dorigo Ceccato R., «Drama in the post-classical period: a survey», σσ. 357-358, 366.
[70] Ze᾽evi D., *Producing desire: changing sexual discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900*, σ. 128.
[71] Menzel T., «Khayall-l zill».

σιλουετών ζώων, του 3ου και 4ου αιώνα π.Χ., εκ των οποίων ένα ελάφι θα μπορούσε να είναι φιγούρα για θέατρο σκιών. Ο Fan Pen Chen εξηγεί την παρουσία του θεάτρου σκιών στην Αίγυπτο με την υπόθεση πως το μετέφεραν σε αυτή οι Τούρκοι σκλάβοι στρατιώτες που κατέλαβαν την εξουσία στη χώρα και εδραίωσαν τη δυναστεία των Μαμελούκων[72].

Το σημαντικότερο επιχείρημα του Fan Pen Chen, οι φιγούρες των σκυθικών τάφων, είναι ανεπαρκές. Δεν υπάρχει καμιά αξιόπιστη απόδειξη πως είναι φιγούρες για θέατρο σκιών και όχι διακοσμητικά έργα τέχνης όπως τόσα άλλα. Οι ομοιότητά τους με τις φιγούρες του θεάτρου σκιών θυμίζει την ομοιότητα που εμφανίζουν τα αρχαιοελληνικά μελανόμορφα αγγεία και τα περσικά κεραμικά. Οι υποτιθέμενες σκυθικές φιγούρες αποτελούν μια εντελώς ατεκμηρίωτη υπόθεση. Παρ' όλη την αναφορά του στις σκυθικές φιγούρες του 3ου και 4ου αιώνα π.Χ. ο Fan Pen Chen συμφωνεί πως η αποδεδειγμένα παλιότερη πληροφορία για το θέατρο σκιών τοποθετείται τουλάχιστο στο τέλος της πρώτης χιλιετίας π.Χ. και έρχεται από την Ινδία.

Γενικότερα επαναφέρει μια σειρά από ξεπερασμένα επιχειρήματα, όπως ο όρος «kabarčuk» του οποίου δέχεται την παλιά και εσφαλμένη ερμηνεία. Για να αποδείξει την, απαραίτητη για τη θεωρία του, παρουσία του θεάτρου σκιών στην Περσία χρησιμοποιεί τις σιλουέτες που είναι αποτυπωμένες πάνω στα κεραμικά του 12ου και 13ου αιώνα και τις αναφορές Περσών ποιητών όπως ο Seyh Ferididdin Attar, ο Nizami Ganjavi, και ο Omar Khayyam. Μάλιστα επισυνάπτει ένα απόσπασμα από ένα rubaiyat του Omar Khayyam θεωρώντας το απόδειξη. Έχει ήδη αποδειχτεί πως οι σιλουέτες των κεραμικών δεν είναι αντίγραφα από φιγούρες, τα έργα του Attar και του Nizami περιγράφουν παραστάσεις κουκλοθέατρου και τα rubaiyat του Omar Khayyam περιγράφουν ένα περιστρεφόμενο μαγικό λυχνάρι.

Ο Omar Khayyam ήταν Πέρσης φιλόσοφος, αστρονόμος, μαθηματικός και ποιητής. Γεννήθηκε στην πόλη Naishapur στην περιοχή Khorassan του Ιράν το δεύτερο μισό του 11ου αιώνα και πέθανε το πρώτο τέταρτο του 12ου. Τα υπέροχα τετράστιχα (rubaiyat) ποιήματά του έγιναν γνωστά στο δυτικό κόσμο μετά από την μετάφραση του Edward Fitzgerald. Η μετάφραση του Fitzgerald, το 1859, έκανε γνωστό στον πολύ κόσμο αυτόν τον ξεχασμένο

[72] Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World».

φιλόσοφο και ποιητή του 12ου αιώνα. Δυο από τα τετράστιχά του, σε μεταφράση του Fitzgerald, είναι τα παρακάτω:

We are no other than a moving row
Of Magic Shadow-shapes that come and go
Round with the Sun-illumined Lantern held
In Midnight by the Master of the Show;

For in and out, above, about, below,
'Tis nothing but a Magic Shadow-show,
Play'd in a Box whose Candle is the Sun,
Round which we Phantom Figures come and go[73].

Τα συγκεκριμένα ποιήματα περιγράφουν ένα περιστρεφόμενο μαγικό λυχνάρι, όπως έχουν ήδη εντοπίσει κι άλλοι ερευνητές παλιότερα και δεν προσφέρουν κανένα νέο στοιχείο στην έρευνα.

Η θεωρία πως το θέατρο σκιών μεταφέρθηκε στην Αίγυπτο από τους Μαμελούκους στρατιώτες είναι εξ αρχής εσφαλμένη. Οι Μαμελούκοι έφτασαν όντως στην Αίγυπτο ως σκλάβοι στρατιώτες. Ο Malik al-Salih, κυβερνήτης της Αιγύπτου από το 1240 ως το 1249, σε μια προσπάθεια ανασυγκρότησης του στρατού του, αγόρασε ακριβά από τους Μογγόλους τους τουρκικής καταγωγής σκλάβους στρατιώτες, που είχαν ξεριζωθεί από την ευρύτερη περιοχή του Kipchat. Το 1250 οι στρατιώτες αυτοί τέθηκαν επικεφαλείς της επανάστασης που εκθρόνισε το γιο του και άνοιξε το δρόμο για τη δυναστεία των Μαμελούκων. Ο πρώτος Μαμελούκος σουλτάνος ήταν ο Aybak που βασίλευσε το διάστημα 1250-1257[74]. Σχεδόν 300 χρόνια πριν από την άφιξη των Μαμελούκων στην Αίγυπτο και 200 χρόνια πριν από την εποχή της ηγεμονίας του Κούρδου Ayyubid Salah Al-Din ο Άραβας μελετητής Ibn al-Haytham (πέθανε το 965) στην εργασία του για την οπτική, «Kitab al-Manazir» περιέγραψε με λεπτομέρειες μια παράσταση θεάτρου σκιών. Η περιγραφή του δεν αφήνει περιθώρια για παρανοήσεις:

[73] Fitzgerald E., *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, σσ. LV-LXVI, 18, 39.
[74] Nicolle D., *The Mamluks, 1250-1517*, σσ. 3, 5.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

«Ο καλλιτέχνης κινεί τις διαφανείς φιγούρες ανθρώπων και ζώων έτσι ώστε οι σκιές τους να εμφανίζονται πάνω στον τοίχο που είναι πίσω από την κουρτίνα και πάνω στην ίδια την κουρτίνα. Οι φιγούρες έχουν τρύπες στις οποίες προσαρμόζεται ένα μπαστούνι ώστε να μπορούν να μένουν κολλημένες πάνω στην οθόνη. Ο καλλιτέχνης κρατάει ένα άλλο μπαστούνι με το άλλο χέρι του και με αυτό κινεί τα κεφάλια, τα όπλα και τα πόδια τους. Το φως ενός κεριού ή μιας λάμπας, τοποθετημένο πίσω από τις διάφανες φιγούρες, δημιουργεί χρωματιστές σκιές πάνω στην άσπρη οθόνη»[75].

Αν και ο Ibn al-Haytham γεννήθηκε στην Basra του Ιρακ, είχε περάσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αίγυπτο, όπου θα πρέπει να είχε δει παραστάσεις θεάτρου σκιών και να μελέτησε την τεχνική του. Δεν μας πληροφορεί το πού διαδραματίστηκαν οι παραστάσεις, αλλά πιθανώς ήταν στην Αίγυπτο όπου το θέαμα ήταν μέρος της λαϊκής ψυχαγωγίας. Όπως όμως προκύπτει από την ιστορία που διηγούνται για τον Salah al-Din φαίνεται πως το απολάμβανε εξ ίσου και η ανώτερη τάξη[76].

Αποδεδειγμένα λοιπόν το θέαμα άνθιζε στη γη των Αράβων πολύ πριν εμφανιστούν οι ακριβά αγορασμένοι σκλάβοι στρατιώτες. Από το 10ο αιώνα και μετά η παρουσία του στην αραβική λογοτεχνία είναι συνεχής και πυκνή και γενικότερα η δραστηριοποίησή του στον αραβικό κόσμο συνεχίστηκε χωρίς διακοπή για μια χιλιετία.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Περίεργα, ο Fan Pen Chen αγνοεί παντελώς το έργο του Theodor Menzel, που απετέλεσε τη βάση για τη σύγχρονη έρευνα του θεάτρου σκιών της ανατολικής Μεσογείου. Αν και είναι πεπεισμένος για τον ρόλο που έπαιξαν οι τουρκομογγολικές φυλές στην διάδοση του θεάτρου σκιών, δεν αποκλείει την πιθανότητα της αρχικής προέλευσης από την Ινδία και αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο της μεταφοράς από την Ασία μέσα από τη θαλάσσια οδό.

Ο Shmuel Moreh, υποστηρίζει πως το θέατρο σκιών μεταφέρθηκε τον 10ο αιώνα στο μουσουλμανικό κόσμο, από τη νοτιοανατολική Ασία, με τη μεσολάβηση των μουσουλμάνων εμπόρων και των Γύφτων[77]. Το πιο πιθανό είναι πως το θέατρο σκιών έφτασε στις αραβικές χώρες ακολουθώντας τον

[75] Moreh S., «The Shadow Play ("Khayāl al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 47.
[76] Baer E., «The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks», σ. 39.
[77] Moreh S., «Shadow plays».

πάντα ανοιχτό δρόμο της θάλασσας. Οι μουσουλμάνοι έμποροι και οι γύφτοι θα πρέπει να έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στη μεταφορά του.

X

Η παλιότερη τεκμηριωμένη αναφορά στο θέατρο σκιών τοποθετείται χρονικά ανάμεσα από το 400 ως το 200 π.Χ. και προέρχεται από την Ινδία[78]. Η Ινδία, διαθέτει από πολύ παλιά μακροχρόνια και πλούσια παράδοση στο θέατρο σκιών και αρκετοί ερευνητές τη θεωρούν πατρίδα του θεάματος. Πολλοί διεθνούς κύρους μελετητές του ινδικού πολιτισμού, όπως ο Richard Pischel, ο Heinrich Lüders και ο Maurice Winternitz πιστεύουν πως το θέατρο σκιών κατάγεται από την Ινδία και το πιο χαρακτηριστικό και πιο σημαντικό, λογοτεχνικά και ιστορικά, από όλα τα δράματα Rama, το επικό και δραματικό ποίημα Mahanataka, το «Μεγάλο Δράμα» όπως ονομάζεται συνήθως —αποδεδειγμένα η γένεσή δεν μπορεί να τοποθετηθεί αργότερα από το 850 μ.Χ.— είναι ένα έργο που γράφτηκε αρχικά για να παιχτεί στο θέατρο σκιών[79]. Κι άλλοι όμως μελετητές θεωρούν την Ινδία πατρίδα του θεάτρου σκιών. Ανάμεσα σε αυτούς βρίσκονται ο Otto Spies, ο Allesio Bombaci, ο Sabri Esat Siyavusgli και ο William Ridgeway[80]. Ακόμη κι ο Jacob πίστευε πως το παλιότερο από τα έργα του θεάτρου σκιών της Ινδίας είναι το «Hanumum Nataka». Δημιουργήθηκε πριν από το 859 και πραγματεύεται στο σύνολό του ένα θρύλο του Rama. Πήρε τον τίτλο του από τον βασιλιά πίθηκο Hanumun, που είναι ένας αγαπημένος χαρακτήρας[81].

Το θέατρο σκιών διαθέτει μια μακρά ιστορία και εξακολουθεί να είναι πολύ δημοφιλές στην Ινδία, την Ινδονησία, την Ταϊλάνδη, τη Μαλαισία και την Κίνα. Από την Κίνα πέρασε στην Ιαπωνία και την Κορέα. Στην Κίνα η παλιότερη τεκμηριωμένη αναφορά προέρχεται από την εποχή της δυναστείας Song (960-1279)[82].

Είναι εδραιωμένη η άποψη πως το θέατρο σκιών της νοτιοανατολικής Ασίας προέρχεται από το ινδικό. Οι φιγούρες της Ινδίας και της Ινδονησίας

[78] Orr I., «Puppet theatre in Asia», σ. 69, επίσης, Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World», σσ. 30, 31, 48.
[79] Winternitz M., *History of Indian literature*, Τόμος 3, σσ. 272-274.
[80] Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World», σσ. 30-31.
[81] Herbert S., *A History of Pre-cinema*, Τόμος 3, σ. 53.
[82] Kronthal L., «Conservation of Chinese Shadow Figures: Investigations into Their Manufacture, Storage, and Treatment», σ. 3.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

είναι μεγάλες αντίθετα με αυτές της Κίνας και της Ταϊλάνδης που είναι μικρές. Σε όλη την Ινδία, την Ινδονησία και ολόκληρη την περιοχή της Νοτιοανατολικής Ασίας το παραδοσιακό ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών είναι ακόμα σε μεγάλο βαθμό θρησκευτικό. Βασίστηκε στις ιστορίες και τους θρύλους της ινδικής μυθολογίας και κυρίως στα έπη Mahabharata και Ramayana. Η Ινδονησία και τα κράτη της χερσονήσου της Νοτιοανατολικής Ασίας μοιράζονταν το κοινό απόθεμα των αρχαίων μαλαισιακών μύθων και τελετουργιών που χρονολογούνται από το 2000 π.Χ.. Στις χώρες αυτές το λαϊκό θέατρο, που συνδέονταν με την ανιμιστική λατρεία, και οι τοπικές τελετουργίες, όπως οι γιορτές για τη σοδειά του ρυζιού, όχι μόνο δεν εξαφανίστηκαν με την άφιξη των πιο ανεπτυγμένων τεχνικών και ρεπερτορίων που ήρθαν από την Ινδία (η μεταφορά έγινε κάπου ανάμεσα από το 100 ως το 1000 μ.Χ.), αλλά αντίθετα αυτά τα νέα δεδομένα τροποποιήθηκαν και ενσωματώθηκαν στα ντόπια είδη θεάτρου[83].

Μέσα από αυτή την ανάμιξη προήλθαν νέα είδη θεάτρου σκιών όπως το διάσημο Wayang της Ιάβας που φέρει ξεκάθαρα τα στοιχεία της ινδικής καταγωγής του.

UNIVERSITY
OF
JOHANNESBURG

Για χρόνια είχε επικρατήσει στους δυτικούς ερευνητές η αντίληψη πως το θέατρο σκιών είχε πλέον εκλείψει από την Ινδία, αν και διέθετε σ' αυτή μια μακροχρόνια ιστορία[84].

Πολλοί μελετητές πίστευαν πως το ινδικό θέατρο σκιών είχε την τύχη του Βουδισμού, που ξεκινώντας από την γενέτειρα Ινδία απλώθηκε στην Ασία αλλά εξαφανίστηκε στην πατρίδα του. Οι ινδολόγοι που μελετούσαν τα αρχαία σανσκριτικά κείμενα συναντούσαν αποδείξεις του αρχαίου θεάτρου σκιών, αλλά αναρωτιόνταν για την κατάληξη αυτής της μακροχρόνιας παράδοσης.

Η απάντηση σε αυτή την εσφαλμένη άποψη ήρθε αρκετά αργά το 1935 όταν ένας Γερμανός λόγιος κατέγραψε παραστάσεις θεάτρου σκιών στην Karnataka και από μια μυστηριώδη σύμπτωση ένας Αμερικανός δημοσιογράφος παρακολούθησε την ίδια χρονιά άλλες στην Kerala. Η εξαφάνιση αποδείχτηκε πως ήταν μια πλάνη και γνωρίζουμε ότι το ινδικό θέατρο σκιών παίζεται ως τις μέρες μας στις πόλεις Kerala, Karnataka, Tamil

[83] Orr I., «Puppet theatre in Asia», σ. 69, επίσης, Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World».
[84] Menzel T., «Khayall-I zill».

Nadu, Andhra Pradesh, Maharashtra, Orissa και γενικά εμφανίζει μεγάλη δραστηριότητα στην κεντρική και νότια Ινδία. Χαρακτηριστικό της άγνοιας που επικρατούσε είναι πως το πολύ σημαντικό θέατρο σκιών της Kerala, που διέθετε μια μακρά παράδοση, μέχρι το 1986 που ο F. Seltmann δημοσίευσε την εξαιρετική μονογραφία του, ήταν γνωστό στον έξω κόσμο μόνο από μια χούφτα δοκίμια.

Ιδιαίτερα δημοφιλείς είναι οι ιστορίες του Rama και ειδικά το έπος «Kamparamayanam», που συνέθεσε στην περιοχή του Tamil ο Kampan, πιθανώς το 12^{ο} αιώνα. Οχτώ αιώνες μετά από τη σύνθεσή του και με αναπόφευκτες αλλαγές στη γλώσσα συνεχίζει να είναι ένα ζωντανό κείμενο, που ως θέμα δημιουργεί ισχυρή αλληλεπίδραση ανάμεσα στους καλλιτέχνες και το κοινό. Οι παραστάσεις είναι αδύνατο να ολοκληρωθούν σε μια νύχτα και κρατάνε το λιγότερο οχτώ διαδοχικές βραδιές. Πολλές φορές συνεχίζονται για δέκα, είκοσι ή ακόμη και εξήντα συνεχόμενες νύχτες. Δυο ή τρεις άνθρωποι βρίσκονται πίσω από την οθόνη και χειρίζονται τις φιγούρες. Ο τρόπος που προσεγγίζουν το θέμα ποικίλει ανάλογα με τις προτιμήσεις των καλλιτεχνών. Τα κείμενα στη γλώσσα Tamil, που είναι η συνηθισμένη, είναι δύσκολα και ο καλλιτέχνης πρέπει να γνωρίζει ένα τεράστιο αριθμό από στίχους, ύμνους και σχόλια. Κάθε παράσταση είναι ένα μνημειώδες έργο τέχνης. Ο μαθητευόμενος καλλιτέχνης θα χρειαστεί τουλάχιστο δέκα χρόνια μαθητείας και μελέτης των παλιών βιβλίων για να μπορέσει να βγει στην τέχνη. Χωρίς τα παλιά βιβλία θα δυσκολευτεί τόσο πολύ, όσο κι αν προσπαθήσει να δέσει έναν άγριο ελέφαντα με το μίσχο από τα νούφαρα[85].

Η άγνοια της ύπαρξης του ζωντανού ινδικού θεάτρου σκιών αντικατοπτρίζει την προχειρότητα με την οποία αντιμετωπίστηκε το θέμα. Η ίδια προχειρότητα επικράτησε και στην αναζήτηση της καταγωγής του παγκόσμιου θεάτρου σκιών, από τους μελετητές που θεώρησαν κοιτίδα του την Κίνα. Στην Ινδία το θέαμα δραστηριοποιήθηκε για περισσότερο από 2.000 χρόνια και οι συχνές, δια μέσου του Ινδικού Ωκεανού, επισκέψεις των Αράβων εμπόρων δημιούργησαν τις προϋποθέσεις της μεταφοράς του στη Μεσόγειο. Η Ινδία είναι κατά πάσα πιθανότητα ο χώρος γένεσης του παγκοσμίου θεάτρου σκιών. Η θέση της, ο πολιτισμός της και η ιστορία του θεάματος στη

[85] Blackburn S., *Inside the Drama-house: Rama Stories and Shadow Puppets in South India*, σσ. 1-3.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

χώρα συγκλίνουν προς την αποδοχή αυτής της άποψης. Άλλωστε το θέατρο σκιών εμφανίστηκε στην Ινδία τουλάχιστον 1.000 χρόνια νωρίτερα από την εμφάνισή του σε οποιοδήποτε άλλο μέρος της γης.

XI

Υπάρχει όμως ένα πολύ σημαντικό ερώτημα που θα πρέπει να απαντηθεί. Ποια είναι η παρουσία του θεάτρου σκιών στην Ευρώπη και πώς και πότε βρέθηκε εκεί; Σύμφωνα με τον Jacob μεταφέρθηκε με τη μεσολάβηση των Τούρκων.

Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός πως στην περιοχή των Βαλκανίων, που βρίσκονταν υπό τουρκική κατοχή, το οθωμανικό θέατρο σκιών ήταν ήδη γνωστό ως αυλική διασκέδαση των τοπικών πασάδων και αρχόντων από τον 17^{ο} αιώνα. Επίσης ήταν διαδεδομένο στις πόλεις των Παραδουνάβιων ηγεμονιών και της Γιουγκοσλαβίας, από το Βελιγράδι και το Σεράγεβο, ως τα Σκόπια, κατά τον 18^{ο}, τον 19^{ο} και ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα[86]. Η αναφορά του Evlijia Celebi για παραστάσεις θεάτρου σκιών στο παζάρι της Ντόλιανης[87] δεν έχει ιδιαίτερη αξία γιατί οι περιγραφές του Evlijia βρίθουν από ανακρίβειες. Είναι όμως βέβαιο πως στα βαλκάνια παίζονταν ο οθωμανικός Καραγκιόζης.

Στην υπόλοιπη Ευρώπη τα στοιχεία δείχνουν πως η εισαγωγή του θεάματος υπήρξε σαφώς πιο πολύπλοκη. Στις αρχές του 19ου αιώνα το θέατρο σκιών, «οι κινέζικες σκιές» όπως το ονόμαζαν, ήταν ήδη ευρύτατα διαδεδομένο στις χώρες της Ευρώπης. Αξίζει να σημειωθεί πως το 19^{ο} αιώνα το θέαμα βρίσκονταν ήδη στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου παίζονταν μέχρι και στα ποταμόπλοια του Μισισιπή[88]. Πολλοί κουκλοπαίχτες περιλάμβαναν το θέατρο σκιών στο πρόγραμμά τους. Ένα βιβλίο με πληροφορίες για μια έκθεση στο Άμστερνταμ, εκδόθηκε το 1801, κάνει λόγο για μια παράσταση κουκλοθέατρου που έληξε με θέατρο σκιών. Ο διάσημος Βιεννέζος κουκλοπαίχτης Johann Georg Geisselbrecht (1762-1826) παρουσίαζε θέατρο σκιών ως μέρος του προγράμματός του, μαζί με άλλα είδη οπτικής ψυχαγωγίας όπως πανοράματα και μαγικές προβολές διαφανειών. Στο Μόναχο, μεταξύ 1790 και 1820 το θέατρο σκιών ήταν ανεκτό αντίθετα με το κουκλοθέατρο. Στην Ισπανία και ιδιαίτερα την Καταλωνία, οι παραστάσεις του

[86] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σσ. 9, 13, 14.
[87] Δημητριάδης Β., *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπή*, σ. 347.
[88] Chasles P., *Mœrs et voyages*, σ. 30.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ήταν στοιχείο της ψυχαγωγίας τη Σαρακοστή, κατά τη διάρκεια της οποίας ήταν η μόνη μορφή θεατρικής δραστηριότητας και οι παραστάσεις του δίνονταν ιδιωτικά στα σπίτια από επαγγελματίες τεχνίτες[89].

Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα κυκλοφορούσαν βιβλία με οδηγίες κατασκευής «κινέζικων σκιών» και μια από τις πρώτες οδηγίες είχε ήδη τυπωθεί στο Βερολίνο το 1783[90]. Το γαλλικό θέατρο σκιών ήταν διάσημο και οι τουριστικοί οδηγοί της εποχής το περιλάμβαναν στα αξιοθέατα του Παρισιού.[91] Σύμφωνα με την γαλλική εγκυκλοπαίδεια «Encyclopedie des gens du monde», το θέατρο σκιών έφτασε στη Γαλλία το 1767, αλλά πρωτύτερα είχε ήδη εμφανιστεί στη Γερμανία. Στη Γαλλία το επέβαλε ο F. D. Seraphin (1747-1800) που από το 1784 και μετά το καθιέρωσε ως βασιλική διασκέδαση[92].

Τον 18ο αιώνα η χειμερινή ψυχαγωγία των Ισλανδών περιλάμβανε ένα είδος θεάτρου σκιών με εικόνες από την παράδοσή τους[93].

Το 1781 στη Φραγκφούρτη, στη γιορτή των γενεθλίων του Goethe, άγνωστοι καλλιτέχνες έπαιξαν θέατρο σκιών και στο έργο εμφανίστηκε ο Φάουστ και η Ιφιγένεια[94]. Γνωρίζουμε πως στο γερμανόφωνο κόσμο τις δυο τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα υπήρχε μεγάλο ενδιαφέρον για τον παλιό γερμανικό θρύλο του Faust με αποτέλεσμα να παιχτεί ως όπερα, παντομίμα, κουκλοθέατρο και θέατρο σκιών. Το διάστημα αυτό οι αδερφοί Lobe έπαιξαν ως θέατρο σκιών το μύθο του Faust[95]. Δεν γνωρίζουμε αν ήταν οι ίδιοι που έπαιξαν και στα γενέθλια του Goethe, αλλά μπορούμε με σιγουριά να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών έπαιζαν σε όλη την Ευρώπη.

Το θέαμα είχε εδραιωθεί ως ένα μέσο ψυχαγωγίας όλων των τάξεων. Ο Samuel Curwen, ένας αμερικανός που έζησε εννιά χρόνια στην Αγγλία, αναφέρει στα γράμματά του μια παράσταση «κινέζικων σκιών», στην οποία το

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[89] McCormick J.- Pratasik B., *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, σσ. 2, 7.
[90] Beckmann J., *A history of inventions and discoveries*, Τόμος 3, σσ. 314-315, επίσης, Vergnaud P., *Manuel des jeunes gens*, Τόμος 1, σσ. 263-265, επίσης, *Parlour magic*, σσ. 56-59.
[91] Hervé P., *How to enjoy Paris*, σσ. 323-324.
[92] *Encyclopedie des gens du monde*, Τόμος 18, σ. 685.
[93] Ólafsson E.- Pálsson B., *Voyage en Islande*, Τόμος 2, σ. 266.
[94] Unseld S., *Goethe and his publishers*, σσ. 316-317.
[95] Magnin C., *Histoire des marionnettes en Europe*, σ. 311.

κοινό αποτελούνταν αποκλειστικά από μέλη της ανώτερης τάξης, το 1776 στο Λονδίνο[96].

Από ό,τι φαίνεται πλανόδιοι καλλιτέχνες μετέφεραν την τέχνη τους από χώρα σε χώρα από πολύ νωρίς. Στις 24 Αυγούστου, την ημέρα της γιορτής του Αγίου Βαρθολομαίου, στο Smithfield που βρίσκονταν στο βορειοδυτικό μέρος του Λονδίνου ξεκινούσε το «Bartholomew Fair», το μεγαλύτερο καλοκαιρινό πανηγύρι της πόλης. Ονομάζονταν έτσι γιατί λάμβανε χώρα ακριβώς δίπλα από την Μονή του Αγίου Βαρθολομαίου και το ομώνυμο νοσοκομείο. Το Smithfield ήταν ένα μέρος με κακή φήμη αφ' ενός μεν γιατί εκεί βρίσκονταν τα σφαγεία και αφ' ετέρου δε γιατί ήταν ο χώρος των δημόσιων εκτελέσεων και της αγοροπωλησίας των σκλάβων. Οι εκτελέσεις γίνονταν συνήθως τις μέρες του πανηγυριού. Ο William Wallace, ο ήρωας της Σκωτίας, εκτελέστηκε κατά τη διάρκεια του «Bartholomew Fair». Παρ' όλα αυτά το πανηγύρι ήταν ένα σπουδαίο μέρος για εμπορικές συναλλαγές και συνέρρεε σε αυτό πλήθος κόσμου. Όπως είναι φυσικό συγκέντρωνε έναν μεγάλο αριθμό από περιφερόμενα μπουλούκια. Ηθοποιοί, κουκλοπαίχτες, σαλτιμπάγκοι, ακροβάτες και καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών κατέφταναν εκεί από όλες, κυριολεκτικά, τις χώρες της Ευρώπης. Το 1737 μια ανακοίνωση πληροφορεί το κοινό πως «στο μεγάλο υπόστεγο, ακριβώς απέναντι από την πύλη του νοσοκομείου, μαζί με τους εκπληκτικούς Γάλλους και Δανούς ακροβάτες και σαλτιμπάγκους θα εμφανιστούν και οι καλύτεροι Ιταλοί καλλιτέχνες του ιταλικού θεάτρου σκιών, που αντάξιός τους δεν έχει φανεί εδώ τα τελευταία είκοσι χρόνια»[97]. Οι Ιταλοί καλλιτέχνες κυριολεκτικά γύριζαν τα πανηγύρια ολόκληρης της Ευρώπης. Ιταλοί έπαιξαν θέατρο σκιών το 1740 στο Αμβούργο, το 1692 στη Φρανκφούρτη και το 1683 στο Γκντανσκ[98]. Στο «Bartholomew Fair» εμφανίζονταν συστηματικά ο Martin Powell ο διασημότερος Άγγλος κουκλοπαίχτης του 18ου αιώνα. Ο Powell υπήρξε μια διασημότητα το χρονικό διάστημα από το 1710 ως το 1725 και σημείωσε μια άνευ προηγουμένου επιτυχία[99]. Γνωρίζουμε πως χρησιμοποίησε και θέατρο σκιών ενώ έπαιζε την δική του εκδοχή στο έργο «Old creation of the world with the addition of Noah's flood» που ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή έργα του

[96] Curwen C., *Journal and letters of the late Samuel Curwen*, σ. 50.
[97] Morley H., *Memoirs of Bartholomew Fair*, σσ. 56-58, 145, 331.
[98] Herbert S., *A History of Pre-cinema*, Τόμος 3, σ. 66.
[99] Magnin C., *Histoire des marionnettes en Europe*, σσ. 236-240.

αγγλικού κουκλοθέατρου[100]. Το 1633 ο Ben Jonson, μια άλλη διασημότητα του «Bartholomew Fair», παρουσίασε την κωμωδία του «A tale of a tube» που έκλεινε με θέατρο σκιών. Το έργο τυπώθηκε το 1640 και περιλάμβανε οδηγίες για την κατασκευή των «κινέζικων σκιών»[101]. Υπάρχουν σημαντικές ενδείξεις πως το θέαμα έφτασε στην Αγγλία, κατά πάσα πιθανότητα, στη διάρκεια των πρώτων χρόνων του 16ου αιώνα[102].

Είναι φανερό πως αυτό το είδος τέχνης διαδόθηκε στην Ευρώπη αρκετά νωρίς. Το ίδιο χρονικό διάστημα, ή και νωρίτερα από την άφιξη του αιγυπτιακού θεάτρου σκιών στην Κωνσταντινούπολη. Η μεσολάβηση των Τούρκων στη διάδοση του, στις αρχές του 17ου ή και του 16ου αιώνα, σε περιοχές όπως η μακρινή Αγγλία είναι ιστορικά απίθανη. Η εισαγωγή του στην Ευρώπη ξεκίνησε αρχικά από τη βόρεια Αφρική, όπου ήταν ήδη εγκατεστημένο τουλάχιστον από τον 14ο αιώνα. Η σημαντική παρουσία των Ιταλών καλλιτεχνών συνηγορεί υπέρ αυτής της άποψης. Ακολούθησε ένα δεύτερο στάδιο εισαγωγής, αλλά αυτή τη φορά προέρχονταν από τις χώρες της Άπω Ανατολής και ήταν αποτέλεσμα των πρώτων εξερευνητικών αποστολών, στις οποίες περιλαμβάνονταν και οι ομάδες των ιεραπόστολων, που προετοίμασαν το έδαφος για την αποικιοκρατία. Με εξαίρεση τη βαλκανική χερσόνησο, όπου εξαπλώθηκε το οθωμανικό θέατρο σκιών, οι χώρες της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης ανέπτυξαν ένα διαφορετικό είδος θεάτρου σκιών, που τα χαρακτηριστικά του διαμορφώθηκαν όχι με βάση την αρχική του καταγωγή, από την βόρεια Αφρική και την Άπω Ανατολή, αλλά τις ισχυρές επιρροές του ιδιαίτερα αναπτυγμένου και δημοφιλούς κουκλοθέατρου και του λαϊκού θεάτρου.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

XII

Στην Ελλάδα εξακολουθεί ως σήμερα να είναι ιδιαίτερα δημοφιλής ή άποψη πως το παγκόσμιο θέατρο σκιών, ή έστω αυτό της Μεσογείου, κατάγεται από την αρχαία Ελλάδα. Στις εφημερίδες κυκλοφορούν κατά καιρούς άρθρα που υποστηρίζουν αυτή την άποψη και κάποιες φορές την συναντάμε σε επιστημονικά συγγράμματα. Η προχειρότητα και ο εθνικισμός

[100] Mills W.- Dunn L., *Marionettes, masks and shadows*, σσ. 19, 210.
[101] Jonson B., *The Works of Ben Jonson*, Τόμος 6, σ. 130, 232, 236, 237.
[102] Mills W.- Dunn L., *Marionettes, masks and shadows*, σ. 210.

των παλιών μελετητών έχει περάσει ατόφιος στους νεώτερους, που χρησιμοποιώντας ως αποκλειστική πηγή τις ξεπερασμένες απόψεις των παλιών επαναφέρουν το θέμα. Καμιά από αυτές τις εργασίες δεν λαμβάνει υπ' όψη της τη διεθνή βιβλιογραφία για το θέατρο σκιών και όλες αγνοούν τη στοιχειώδη ιστορία του οθωμανικού θεάτρου σκιών.

Ο πρώτος που συστηματικά προσπάθησε να αποδείξει την αρχαιοελληνική καταγωγή του θεάτρου σκιών ήταν ο Κ. Μπίρης. Οι μελέτες του για τον Καραγκιόζη είναι διάσπαρτες από αυτή την άποψη. Δυο είναι οι άξονες πάνω στους οποίους κινείται η θεωρία του. Η αρχαιοελληνική καταγωγή του θεάματος, από τα Ελευσίνια και τα Καβείρια μυστήρια, και η ελληνική καταγωγή του πρωταγωνιστή. Η επιχειρηματολογία του βασίζεται σε κάποιες μυθολογικού χαρακτήρα αναφορές του Evlijia Celebi, στα δρώμενα με φως και σκιά των Ελευσίνιων Μυστηρίων και στην υποτιθέμενη ετυμολογική σχέση του όρου «kabarčuk» ή «qavurčaq» με τα Καβείρια Μυστήρια[103]. Επίσης, με ετυμολογικές ακροβασίες, καταφέρνει να εφοδιάσει τους δυο κεντρικούς ήρωες, τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη, με αξιοπρεπέστατη βυζαντινή γενεαλογία[104]. Τα γραπτά του Evlijia Celebi δεν μπορούν να αποτελέσουν ιστορική πηγή, εάν δεν συνδυαστούν με κάποια άλλη μαρτυρία. Είναι γνωστό πως βρίθουν από ανακρίβειες και μυθεύματα. Για τα δρώμενα με φως και σκιά στα Ελευσίνια έχουμε αναφερθεί παραπάνω και δεν χρειάζεται να επανέλθουμε. Από τη στιγμή που ο Menzel απόδειξε πως ο όρος «kabarčuk» ή «qavurčaq» δεν έχει καμιά σχέση με το θέατρο σκιών, μοιραία διακόπτεται και η κατά τον Μπίρη σχέση του όρου με τα Καβείρια, που είναι τα πιο μυστηριώδη από τα αρχαία Μυστήρια[105].

Αλλά ο Μπίρης δεν είναι ο μόνος. Ακόμη κι ο συνήθως μετριοπαθής Καλονάρος είναι πεπεισμένος πως «οι αρχαίοι Έλληνες διέθεταν τον Καραγκιόζη τους»[106].

Ο Δ. Μόλλας επαναφέρει το θέμα της αρχαιοελληνικής καταγωγής του ελληνικού θεάτρου σκιών, χρησιμοποιώντας τα ίδια σχεδόν επιχειρήματα με τον Μπίρη. Επεκτείνει ακόμη πιο πολύ τους ετυμολογικούς συσχετισμούς και

[103] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 3-4, 7-15 και αλλού, επίσης, Μπίρης Κ., «Ελληνικός ο Καραγκιόζης».
[104] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 15.
[105] Φλάμπουρας Δ., «Το παγκόσμιο θέατρο σκιών και ο ελληνικός Καραγκιόζης», σ. 59.
[106] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Ευκλείδης, σσ. 54-58.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

αποτολμάει και μια βιβλιογραφική αναφορά. Ισχυρίζεται πως ανακάλυψε ένα απόσπασμα από ένα έργο του Άρειου στο οποίο γίνεται μια σαφής αναφορά στο θέατρο σκιών. Επισυνάπτει μάλιστα και το απόσπασμα χωρίς όμως να αναφέρει πού ακριβώς το εντόπισε[107]. Μετά από έρευνα σε όλα τα γνωστά έργα των πατέρων της εκκλησίας που περιέχουν αναφορές στον Άρειο, γιατί κανένα έργο του δεν έχει σωθεί, μπορούμε στέρεα να υποστηρίξουμε πως η συγκεκριμένη αναφορά είναι εσφαλμένη. Ο Δ. Μόλλας καταγράφει στο βιβλίο του έναν τεράστιο πλούτο πληροφοριών, που οι περισσότερες προέρχονται από την προφορική παράδοση της συντεχνίας των καραγκιοζοπαιχτών που την γνωρίζει πολύ καλά. Όταν όμως προσπαθεί να καταπιαστεί με το θέατρο σκιών χρησιμοποιώντας ιστορικούς όρους, οι αναφορές του είναι πολλές φορές προβληματικές.

Γενικότερα οι Μπίρης, Καλονάρος και Μόλλας αγνοούν παντελώς την ιστορία του οθωμανικού θεάτρου σκιών και γενικότερα του θεάτρου σκιών της ανατολικής Μεσογείου. Μέσα από το πλήθος των εσφαλμένων αναφορών τους μπορούμε να αναφέρουμε μερικές εντελώς δειγματοληπτικά: Ο Μπίρης υποστηρίζει με πάθος πως ο τουρκικός Καραγκιόζης (αγνοεί τον όρο οθωμανικός Καραγκιόζης), δεν σατιρίζει τα μέλη της ανώτερης τάξης, την εξουσία και τους θρησκευτικούς άρχοντες[108]. Αντίθετα πάρα πολλές μαρτυρίες μας βεβαιώνουν πως ούτε ο ίδιος ο σουλτάνος δεν βρίσκονταν στο απυρόβλητο και αποτελούσε αντικείμενο κριτικής και σάτιρας. Ο Καλονάρος αγνοώντας το, κυριολεκτικά, τεράστιο θέατρο σκιών της Άπω Ανατολής υποστηρίζει πως το θέατρο σκιών που ήρθε από την Άπω Ανατολή ήταν φτωχότατο και στην Μέση Ανατολή πήρε πολλά στοιχεία από την ελληνική θεατρική παράδοση[109]. Ο Μόλλας στη φούρια του να αποδείξει την αρχαιοελληνική καταγωγή του θεάτρου σκιών υποστηρίζει πως η Αίγυπτος δεν είχε θέατρο σκιών[110], αγνοώντας πως το θέαμα δραστηριοποιήθηκε στην Αίγυπτο χωρίς διακοπή για μια χιλιετία.

Η αρχαιοελληνική καταγωγή του παγκόσμιου θεάτρου σκιών ή έστω αυτού της ανατολικής Μεσογείου δεν στηρίζεται σε κανένα απολύτως στοιχείο και είναι προϊόν ενός ιδιότυπου εθνικισμού, που προσπαθεί να ανακαλύψει

[107] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας*, σ. 36.
[108] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 18, 25.
[109] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 58.
[110] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* Σύγχρονη Εποχή, σ. 30.

ελληνική καταγωγή σε όλα τα επιτεύγματα της ανθρωπότητας. Το ελληνικό θέατρο σκιών δεν χρειάζεται όλη αυτή την ένδοξη γενεαλογία. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξε το κατ' εξοχήν μέσο ψυχαγωγίας του ελληνικού λαού κι αυτό από μόνο του είναι η σπουδαιότερη περγαμηνή του.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄
ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ

I

Έχει ξοδευτεί πολύς χρόνος, από τη μεριά των ερευνητών, για να αποδειχθεί αν το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με το θέατρο σκιών πριν ή μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Αρχικά η αναζήτηση περιορίστηκε τοπικά, μέσα στα στενά όρια του ελληνικού βασιλείου. Αγνοήθηκαν περιοχές που βρίσκονταν έξω από αυτό, αλλά αποτελούσαν παραδοσιακά κέντρα του ελληνισμού. Με τον καιρό όμως συγκεντρώθηκαν αρκετές γραπτές μαρτυρίες που επιβεβαίωσαν την παρουσία στην Ήπειρο και έδωσαν αρκετά στοιχεία για την επαφή του ελληνικού κοινού με το θέαμα στα κέντρα του ελληνισμού, πολύ πριν από την επανάσταση. Το ερώτημα για το πότε άρχισαν να δίνονται παραστάσεις στα ελληνικά μοιάζει κάπως τεχνητό, αν υπολογίσουμε πως οι πλανόδιοι τεχνίτες για ένα πολύ μεγάλο διάστημα χρησιμοποιούσαν μια «παρδαλή» γλώσσα που, στα πλαίσια της πολυπολιτισμικής οθωμανικής αυτοκρατορίας, εξυπηρετούσε ιδιαίτερα την κωμωδία. Δεν υπάρχει δηλαδή ένα σημείο σταθμός γύρω από το οποίο μπορεί να εντοπιστεί η επιβολή της ελληνικής γλώσσας, αλλά μια μακρόχρονη και ρευστή διαδικασία. Δεν είναι τυχαίο πως διαθέτουμε πολλά στοιχεία για την χρήση μικτής γλώσσας από τους καραγκιοζοπαίχτες. Θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψη μας πως η γλώσσα δεν λειτούργησε ως μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο ελληνικό και στο οθωμανικό θέατρο σκιών, γιατί ποτέ δεν έπαιξε το ρόλο αυτό στην ίδια την πολυεθνική κοινωνία της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι κάτοικοι των αστικών κέντρων ήταν στην πλειονότητά τους πολύγλωσσοι και οι συνυπάρχοντες λαοί αλληλοεπιδρώνταν άμεσα και χωρίς στεγανά. Γνωρίζοντας την για αιώνες συνύπαρξη όλων αυτών των εθνοτήτων, κατανοούμε πως ακόμη και κάτω από το πρίσμα των ιδιαιτέρων σχέσεων, που αναπτύσσονταν ανάμεσα στους δυνάστες και στους δυναστευόμενους, ήταν αδύνατο να παιζόταν Καραγκιόζης μόνο σε μια γλώσσα. Οι πλανόδιοι, πολύγλωσσοι καραγκιοζοπαίχτες, που μετέφεραν την τέχνη τους από τόπο σε τόπο, αντιμετώπιζαν άνετα τις όποιες απαιτήσεις σχετικά με τη γλώσσα. Συνήθως

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

χρησιμοποιούσαν ένα μικτό ιδίωμα το οποίο βοηθούσε και την ίδια την κωμωδία.

Ο Βάλτερ Πούχνερ αναφέρει πως τα κριτήρια της «ελληνικότητας» δεν μπορεί να είναι μόνο γλωσσικά, γιατί τα θεάματα στην εποχή της τουρκοκρατίας βρίσκονταν στα χέρια αλλοθρήσκων, Αρμένιων, Εβραίων, Ελλήνων και Τσιγγάνων, η πολυγλωσσία των οποίων αποτελούσε συνηθισμένο φαινόμενο. Η γλώσσα για να αποτελεί κριτήριο, θα πρέπει να συνδυάζεται και με άλλα στοιχεία όπως η τυπολογία και το κοινό των παραστάσεων[1]. Το ερώτημα για την παρουσία του Καραγκιόζη στην Ελλάδα δεν μπορεί να απευθύνεται μόνον στα στενά όρια του πρώτου ελληνικού κράτους και να αφήνει απ' έξω πόλεις με τεράστια δυναμική, όπως τα Γιάννινα. Η παρουσία του σε αυτή θα πρέπει να ερευνηθεί προσεχτικά. Ο Πούχνερ εισάγει ένα ακόμη ζήτημα θεωρώντας πως η μεταφορά του οθωμανικού είδους από την Κωνσταντινούπολη στην Ελλάδα συντελέστηκε βασικά δια μέσου των Βαλκανίων[2].

II

Η παλιότερη, εντοπισμένη μαρτυρία, για την επαφή του ελληνικού κοινού με το θέατρο σκιών, προέρχεται από τον Ελβετό F. J. Sulzer το 1781. Η περιγραφή του Sulzer δείχνει πως οι Φαναριώτες και οι ανώτερες τάξεις γνώριζαν το θέατρο σκιών πολύ πριν από την επανάσταση. Ο Franz Joseph Sulzer έζησε από το 1776 ως το θάνατό του το 1791 στη Βλαχία. Στο έργο του «Ιστορία της Δακίας» αναφέρει πλήθος πληροφοριών για τις παραδουνάβιες ηγεμονίες στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Ο Sulzer μας δίνει μια περιγραφή παράστασης θεάτρου σκιών, που παρακολούθησε στην αυλή των Φαναριωτών ηγεμόνων. Γλώσσα της παράστασης ήταν τα ρουμανικά, τα ελληνικά αλλά κυρίως τα τουρκικά. Ο ίδιος καραγκιοζοπαίχτης χειρίζονταν με άνεση όλες αυτές τις γλώσσες. Το θέαμα, σύμφωνα με τον Sulzer, ήταν πολύ χοντροκομμένο αλλά ήταν μια διασκέδαση στη θανάσιμη πλήξη των βλαχοελληνικών αυλών[3].

[1] Πούχνερ Β., «Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης».
[2] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 13.
[3] Πούχνερ Β., *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια,* σσ. 172-173.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο αντλείται μέσα από το πολύτομο μνημειώδες έργο «Description de l'Égypte». Δημοσιεύτηκε στο Παρίσι με τον πλήρη τίτλο «Περιγραφή της Αιγύπτου, ή η συλλογή των παρατηρήσεων και της έρευνας που έγινε στην Αίγυπτο κατά τη διάρκεια της αποστολής του γαλλικού στρατού». Περιλάμβανε το υλικό που προέκυψε από την έρευνα των μελών της μεγάλης επιστημονικής αποστολής, που συνόδευσε το στρατό του Ναπολέοντα στην Αίγυπτο, από το 1798 ως το 1801. Η αποστολή αποτελούνταν από 160 επιστήμονες, καλλιτέχνες και τεχνικούς. Το έργο κατέλαβε 23 τόμους και περιλάμβανε 3.000 εικόνες. Είναι μια περιεκτική επιστημονική περιγραφή της αρχαίας και της σύγχρονης Αιγύπτου και της φυσικής ιστορίας της. Περιέχει έναν τεράστιο όγκο πληροφοριών και απετέλεσε τη βάση της σύγχρονης αιγυπτιολογίας. Η έκδοσή του ξεκίνησε το 1809. Σε μια αναφορά στην ψυχαγωγία που προσφέρουν τα καφενεία του Καΐρου στη φτωχολογιά της Αιγύπτου διαβάζουμε:

«Οι άραβες αφηγητές ιστοριών αφηγούνται με στόμφο και με μια δημοφιλή ευφράδεια όλα τα είδη των μύθων ή των θαυμάσιων παραμυθιών, τα οποία ο Αιγύπτιος ακούει την εικοστή φορά με την ίδια ευχαρίστηση όπως και την πρώτη. Πολλά παιχνίδια απασχολούν τους αργόσχολους των καφενείων: το σκάκι, η ντάμα, το mangaleh (*το mangaleh ήταν δημοφιλές παιχνίδι της Ανατολής και παιζόταν από δυο παίχτες με πετραδάκια ή όστρακα*). Αλλά το πιο αγαπημένο από όλα, είναι οι κινεζικές σκιές, που παρουσιάζονται κυρίως μέσα στα ελληνικά καφενεία για να διασκεδάζουν τους Τούρκους από την Κωνσταντινούπολη. Τα αντικείμενα των παραστάσεων θα ήταν απολύτως ανιαρά, εάν δεν ήταν ακόμη πιο αηδιαστικά εξ αιτίας της αισχρότητάς τους» [4].

Στο Κάιρο στο τέλος του 18ου αιώνα, το θέατρο σκιών αποτελεί το πιο αγαπημένο λαϊκό θέαμα και παρουσιάζεται κυρίως μέσα στα ελληνικά καφενεία. Το σχόλιο πως σε αυτό συχνάζουν οι Τούρκοι της Κωνσταντινούπολης έρχεται σε αντίθεση με το ότι το θέαμα είναι η πιο αγαπητή ασχολία των θαμώνων των καφενείων. Από μόνη της η προτίμηση των Τούρκων θεατών δεν μπορεί να δώσει το χαρακτηρισμό του πιο αγαπητού θεάματος. Κάτω από τον όρο «Τούρκοι της Κωνσταντινούπολης»

[4] *Description de l'Egypte*, Τόμος 18, Μέρος 2, σσ. 440-441.

βρίσκονται πιθανώς όλοι οι Οθωμανοί υπήκοοι που έρχονται από την Κωνσταντινούπολη στο Κάιρο και συρρέουν στα ελληνικά καφενεία για να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών. Οι Κωνσταντινουπολίτες επισκέπτες γνώριζαν πολύ καλά το θέαμα, γιατί η Κωνσταντινούπολη ήταν η μητρόπολη του θεάματος.

Έχει όμως αποδειχτεί πως, αντίθετα με τις άλλες χώρες της Μέσης Ανατολής και της βόρειας Αφρικής, το θέατρο σκιών της Αιγύπτου έμεινε ανεπηρέαστο από τον οθωμανικό Καραγκιόζη και κράτησε την τοπική παράδοσή του σχετικά άθικτη. Οι καλλιτέχνες του συνέχισαν να παίζουν τα ντόπια έργα μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα που το θέαμα εξαφανίστηκε. Οι παραστάσεις που βασίζονταν στα παλαιότερα κείμενα ήταν δημοφιλείς τον 19ο αιώνα, όπως βεβαιώνεται από πολλές πηγές και ειδικότερα από τη μελέτη του Ahmad Taymur Bāsha (Taymūr A., *Khayāl al-zill wa'l-lu'ab wa'l-tamāthīl al-musawwara 'inda al-'Arab*, Cairo, 1957). Η μελέτη περιέχει έναν λεπτομερή κατάλογο με τα δημοφιλέστερα κείμενα, το ρεπερτόριο της περιόδου, περιλήψεις των έργων και αναφορές στα κύρια χαρακτηριστικά τους[5]. Η Αίγυπτος εξήγαγε τον 16ο αιώνα το θέατρο σκιών στην Κωνσταντινούπολη και δυο αιώνες αργότερα εισήγαγε τον Καραγκιόζη που έγινε δημοφιλής μόνο στην τουρκόφωνη αριστοκρατία[6]. Φαίνεται λοιπόν πως στα ελληνικά καφενεία παίζεται ο οθωμανικός Καραγκιόζης, ενώ στα υπόλοιπα το αιγυπτιακό θέατρο σκιών που είναι αγαπητό στους ντόπιους.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Συνδέοντας τη συγκεκριμένη μαρτυρία με την περιγραφή του F. J. Sulzer κατανοούμε πως το ελληνικό κοινό σχετίζεται άμεσα με το θέατρο σκιών σε όλη την επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Ένα ακόμη στοιχείο συναντάμε στο βιβλίο του Henri Guys «Beyrout et le Liban». Ο συγγραφέας αναφέρει:

«Στο κέντρο, είναι οι ναργιλέδες, ένας μηχανισμός με περσική καταγωγή με τον οποίο καπνίζουν τον tombac ένα είδος καπνού με πολύ ισχυρή γεύση. Με αυτόν τραβάνε τον καπνό μέσα από το νερό γιατί χωρίς αυτό θα ήταν ανυπόφορος. Το βράδυ στα καφενεία έρχονται πολλοί επισκέπτες, αλλά το ξενύχτι σπάνια επεκτείνεται πέρα από το ache, την

[5] Dorigo Ceccato R., «Drama in the post-classical period: a survey», σσ. 365-366.
[6] Ze'evi D., *Producing desire: changing sexual discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900*, σ. 131.

προσευχή που γίνεται μιάμιση ώρα μετά τη δύση του ήλιου. Μέσα σε αυτό το μικρό χρονικό διάστημα οι άραβες αφηγητές και οι παίκτες του karagheuz ασκούν ο ένας μετά τον άλλο τα ταλέντα τους. Οι ανατολίτες είναι τόσο λίγο νεωτεριστές, που τα θέματα που παρουσιάζουν οι κινεζικές σκιές τους δεν έχουν διαφοροποιηθεί στα σαράντα χρόνια που τις γνωρίζω. Έχω συναντήσει αυτή την ίδια παράσταση στην Αφρική, την Ελλάδα και τη Συρία. Κάποιες φορές οι παίκτες του karagheuz τολμούν να διακωμωδήσουν σπουδαίες προσωπικότητες και πρόσφατα γεγονότα. Όμως, αυτό που προκαλεί αηδία είναι η εξαχρείωση των ηθοποιών και των θεατών, μεταξύ των οποίων είναι συχνά παιδιά, που τους διαφθείρονται έτσι τα ήθη. Αυτό το απεχθές θέαμα ευτυχώς έχει καταργηθεί στην Αλγερία, όπου ευχαριστούσε τους θαμώνες των μαυριτανικών καφενείων»[7].

Ο συγγραφέας Henri Guys ήταν ο πρόξενος της Γαλλίας στη Βυρηττό από το 1824 ως το 1838[8]. Όπως μας βεβαιώνει στα σαράντα χρόνια που γνωρίζει το θέαμα έχει παρακολουθήσει παραστάσεις του και στην Ελλάδα.

Η πρώτη αναφορά για την παρουσία του οθωμανικού Καραγκιόζη στον ελληνικό χώρο γίνεται από τον Pouqueville, που μας περιγράφει με συντομία το σαράι του πασά της Τρίπολης, όπως το είδε το 1799. Μέσα στο τεραστίων διαστάσεων κτήριο βρίσκονται πάσης φύσεως υπηρέτες και γελωτοποιοί. Μαζί με τους άλλους συνυπάρχει στο σαράι μια ιδιαίτερη ομάδα, που έχει ως σκοπό την ψυχαγωγία του πασά και απαρτίζεται από μουσικούς και παίχτες του Καραγκιόζη. Σε υποσημείωση του ο Pouqueville περιγράφει τον Καραγκιόζη ως ένα πρόστυχο είδος μαριονέτας[9]. Από τα παραπάνω ο Ν. Γρηγοράκης βγάζει το συμπέρασμα πως ο Pouqueville παρακολούθησε και κάποια παράσταση Καραγκιόζη στην Τρίπολη κι η περιγραφή του είναι, μέχρι τώρα, η πρώτη περιγραφή παράστασης στην Ελλάδα[10]. Η παραπάνω αναφορά δεν προσθέτει κανένα στοιχείο για την όποια σχέση του ελληνικού κοινού με το θέαμα, γιατί είναι φανερό πως το θέατρο σκιών της Τρίπολης αποτελεί αποκλειστική ψυχαγωγία της τουρκικής αριστοκρατίας.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[7] Guys H., *Beyrout et le Liban,* Τόμος 1ος, σσ. 20-21.
[8] Philipp T.-Schäbler B., *The Syrian Land: Processes of Integration and Fragmentation*, σ. 20.
[9] Pouqueville F.C.H.L., *Voyage en Morée á Constantinople et en Albanie*, Τόμος 1, σ. 52.
[10] Γρηγοράκης Ν., «Στην Τριπολιτσά, στα 1799 η πρώτη παράσταση Καραγκιόζη».

III

Η επόμενη μαρτυρία προέρχεται από τον Άγγλο περιηγητή Hobhouse, που περιγράφει μια παράσταση που παρακολούθησε το 1809 στα Γιάννινα. Η συγκεκριμένη περιγραφή είναι, μέχρι σήμερα, η σπουδαιότερη αναφορά για το θέατρο σκιών στην Ελλάδα, πριν από την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Ο Hobhouse αναφέρει αρκετές λεπτομέρειες που μας βοηθούν στην εξαγωγή σημαντικών συμπερασμάτων:

«Ένα δυο βράδια πριν αναχωρήσουμε από τα Γιάννινα πήγαμε να δούμε τη μοναδική πρόοδο που έκαναν οι Τούρκοι σε σχέση με τα θεάματα. Ήταν ένα κουκλοθέατρο το οποίο διεύθυνε ένας Εβραίος που επισκεπτόταν το μέρος κατά τη διάρκεια του Ραμαζανιού με τους χαρτονένιους πρωταγωνιστές του. Το θέαμα, ένα είδος κινέζικων σκιών, στήθηκε στη γωνία ενός πολύ βρώμικου καφενείου γεμάτο από θεατές, κυρίως νεαρά αγόρια. Η είσοδος, ήταν δύο παράδες για ένα φλιτζάνι καφέ και δύο ή τρία ακόμη τέτοια μικρά νομίσματα, που τα έριχναν στο δίσκο, που περνούσε από χέρι σε χέρι, μετά την παράσταση. Ο ήρωας του έργου ήταν ένα είδος Punch που τον φωνάζουν Cara-Keus, που είχε, όπως πολύ σωστά είπε κάποιος ταξιδιώτης, την αρματωσιά του Θεού των Κήπων κρεμασμένη με ένα κορδόνι από το λαιμό. Ο επόμενος στην ιεραρχία ήταν ένας αστείος με τ' όνομα Codjia-Haivat, ο Σάντζο του Καραγκιόζη. Οι υπόλοιπες φιγούρες ήταν ένας άνδρας και μια γυναίκα, αν εξαιρέσουμε το ότι η καταστροφή του δράματος επήλθε από την εμφάνιση του ίδιου του διαβόλου αυτοπροσώπως. Το διάλογο, που ήταν όλος στα τούρκικα και αποδίδονταν με διάφορους τόνους από τον Εβραίο, δεν τον καταλάβαινα. Προκαλούσε ηχηρά και συχνά ξεσπάσματα γέλιου στο ακροατήριο, όμως τα τεκταινόμενα, ήταν φριχτά χυδαία για να περιγραφούν. Όσοι έχουν δει το morrice-dancing σε κάποιες επαρχίες της Αγγλίας, μπορεί να έχουν μια αμυδρή ιδέα για το είδος του θεάματος. Αν, όπως λέγεται, ο χαρακτήρας ενός έθνους μπορεί να εκτιμηθεί σωστά εξετάζοντας το είδος ψυχαγωγίας που απολαμβάνει, αυτό το κουκλοθέατρο θα τοποθετούσε τους Τούρκους πολύ χαμηλά στην εκτίμηση οποιουδήποτε παρατηρητή. Όπως μάθαμε, δεν έχουν αξιοπρεπέστερο θέαμα» [11].

[11] Hobhouse J. C., *A Journey Through Albania and Other Provinces of Tourkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810,* σσ. 159-160.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Πια να ήταν άραγε η αρχαία παράσταση που τέλειωσε (ο όρος «καταστροφή» αποδίδει το τέλος του δράματος[12]) με την εμφάνιση του ίδιου του διαβόλου; Δυστυχώς δεν θα το μάθουμε ποτέ. Η περιγραφή του Hobhouse είναι γεμάτη από πληροφορίες και έτσι περνάει σε δεύτερη μοίρα ο απίστευτα ειρωνικός τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε το θέαμα. Η παράσταση δίνεται σε ένα βρώμικο καφενείο. Ακολουθώντας την πορεία του Καραγκιόζη τον συναντάμε συχνά εγκατεστημένο σε ένα «βρώμικο καφενείο» κι οι χώροι αυτοί αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της παρουσίας του. Ο καραγκιοζοπαίχτης είναι Εβραίος και χρησιμοποιεί την τουρκική γλώσσα. Η πολυγλωσσία των καραγκιοζοπαιχτών της οθωμανικής αυτοκρατορίας είναι ένα θέμα που επίσης το συναντάμε συχνά. Βέβαια ακόμη κι αν ο καραγκιοζοπαίχτης χρησιμοποιούσε μικτή γλώσσα δεν μπορούσε ο συγγραφέας να το αντιληφθεί, εύκολα, στην πρώτη του επαφή με το θέαμα. Η αναφορά στον Εβραίο καραγκιοζοπαίχτη συνδυάζεται με την προφορική παράδοση, που θέλει τον Εβραίο Ιάκωβο να παίζει στα Γιάννινα την εποχή του Αλή Πασά[13]. Στον κύκλο της συντεχνίας των καραγκιοζοπαιχτών ο Γιαννιώτης Ιάκωβος θεωρείται υπαρκτό πρόσωπο και αρκετοί από τους γνωστούς Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες υποστήριζαν πως τον γνώρισαν προσωπικά. Η δράση του Ιάκωβου χάνεται στο μύθο αλλά η μαρτυρία του Hobhouse είναι μια απόδειξη πως ο μύθος έχει κάποια βάση.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Η ξεκάθαρη αναφορά του Hobhouse στον Πρίαπο το «Θεό των κήπων» μας βεβαιώνει πως έχουμε να κάνουμε με φαλλικό Καραγκιόζη. Είναι, μέχρι τώρα, η πρώτη αναφορά φαλλικού Καραγκιόζη στον ελληνικό χώρο. Ο Hobhouse αναφέρει τον Καραγκιόζη ως ένα είδος Punch. Η πλειονότητα των ευρωπαίων περιηγητών περιγράφει τον Κιαραγκιόζη ως ένα είδος Punch. Ο Punch, δημοφιλής και ιδιαίτερα διαδεδομένος χαρακτήρας του αγγλικού κουκλοθέατρου, προέρχεται από τη μεσαιωνική παράδοση των ιταλικών κωμωδιών αυτοσχεδιασμού. Είναι άσχημος, καμπούρης και μυταράς. Πέρα από τα κοινά εξωτερικά του γνωρίσματα, ο βίαιος και αναρχικός χαρακτήρας του, που σε κάποιους φαίνεται αστείος και σε κάποιους φριχτός, εμφανίζει τεράστια ομοιότητα με τον Καραγκιόζη.

[12] Δημητράκος Δ., *Μέγα λεξικόν*, Τόμος 7, σ. 3760.
[13] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 122-123.

Για να δώσει ένα στοιχείο περιγραφής, ο Hobhouse, προσπαθεί να παραλληλίσει τον Καραγκιόζη με τον αγγλικό χορό Morris. Ο χορός Morris ή Morrice dancing ήταν πολύ δημοφιλής στην Αγγλία τον 16ο, 17ο και 18ο αιώνα. Καταγόταν από τους χορούς των γιορτών της γονιμότητας και οι χορευτές (μασκαρεμένοι και φορτωμένοι με κουδούνια) υποδύονταν διάφορους χαρακτήρες με τη συνοδεία γκάιντας ή τυμπάνου. Οι Πουριτανοί τον θεωρούσαν βέβηλο χορό και τον κυνήγησαν. Ο βλάσφημος ιθυφαλλικός Καραγκιόζης και οι μασκαράδες χορευτές του Morrice dansing προέρχονται από την ίδια ρίζα των λαϊκών δοξασιών της γονιμότητας. Από την εξομοίωση κάθε γέννησης, της ανθρώπινης ζωής και των σπαρμένων αγρών, προήλθε η λατρεία του φαλλού στην αρχαία Ελλάδα και σε πολλές άλλες χώρες της γης[14].

Η παρουσία των παιδιών, κρίνοντας κι από περιγραφές άλλων παραστάσεων, ήταν κάτι το συνηθισμένο και δείχνει την εξοικείωση του κοινού με το θέαμα. Το παραδοσιακό κοινό του Καραγκιόζη, αποτελούμενο από άτομα των κατώτερων τάξεων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, δεν θεωρούσε το θέαμα ακατάλληλο για τα παιδιά. Σε παράσταση μη λογοκριμένου Καραγκιόζη, που παρακολούθησε στην Κωνσταντινούπολη το 1852 ο Τ. Gautier, βλέπουμε πως μέσα στο κοινό αφθονούσαν τα παιδιά και ιδίως τα κοριτσάκια οχτώ ή εννέα χρόνων[15]. Στο νέο ελληνικό κράτος το θέαμα απευθύνονταν πάλι σε ένα ανάλογο κοινό, που το εύρισκε κατάλληλο για όλες τις ηλικίες. Όμως, μέσα στα στενά όρια του μικρού βασιλείου, παράγοντες ξένοι προς το παραδοσιακό κοινό του Καραγκιόζη πρόβαλλαν μετά πάθους την διαβόητη αισχρότητα του θεάματος και κατάφεραν να το στιγματίσουν ανεπανόρθωτα στα μάτια των «νοικοκυραίων».

Ο φαλλικός οθωμανικός Καραγκιόζης ήταν διαδεδομένος σε όλες τις ελληνικές πόλεις της αυτοκρατορίας. Το 1809 ο Βρετανός συγγραφέας John Galt επισκέφτηκε τη Θεσσαλονίκη και παρακολούθησε μια παράσταση θεάτρου σκιών. Συγκεκριμένα αναφέρει:

«Μεταξύ άλλων, ακούσαμε για μια κωμωδία που παίζονταν με μαριονέτες και κανονίσαμε με τους γνωστούς μας να δούμε μια παράσταση.

[14] Κιουρτσάκης Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 79.
[15] Gautier T., *Constantinople*, σ. 179.

Ήταν αγενής και εξαιρετικά αισχρή, ίση από κάθε άποψη με τις ιεροτελεστίες και τα μυστήρια με τα οποία οι αρχαίοι λάτρευαν τον Πρίαπο»[16].

Το θέαμα αποτελούσε μέρος της ψυχαγωγίας των κατοίκων των πόλεων. Οι Τούρκοι, οι Εβραίοι και οι Έλληνες της Θεσσαλονίκης όχι μόνο δεν ενοχλούνταν από τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά του θεάματος, αλλά τα εύρισκαν και αρκετά διασκεδαστικά.

IV

Ο κύκλος των αναφορών συνεχίζεται και στο περιοδικό «The home friend» υπάρχει ένα πολύ σημαντικό δημοσίευμα. Κάποιος ανώνυμος Άγγλος περιηγητής βρέθηκε το 1828 στην Κωνσταντινούπολη και το Διδυμότειχο, αναζητώντας τα ίχνη του βασιλιά της Σουηδίας Κάρολου του 12ου, που το 1713-14 βρίσκονταν υπό περιορισμό στο Διδυμότειχο. Και στις δυο πόλεις ο Άγγλος περιηγητής ήρθε σε επαφή με τον Καραγκιόζη και μας δίνει αρκετά στοιχεία:

«Επιστρέφοντας στο ελληνικό καφενείο μας (*βρίσκονται στο Διδυμότειχο*) βρήκαμε κάποιους νέους επισκέπτες. Ήταν δυο μεσήλικες Αρμένιοι, που κέρδιζαν τα προς το ζην παίζοντας Karaguse, ή Punch.

Οι δύο Αρμένιοί μας και οι μαριονέτες τους είχαν ταξιδέψει από τη Σμύρνη στην πόλη των Δαρδανελίων, σταματώντας για να παίξουν στη Μαγνησία και σε κάθε άλλη πόλη ή χωριό που βρέθηκε στο δρόμο τους. Είχαν πάντα σίγουρο το καλωσόρισμα και το ακροατήριο. Τα χρήματα, είπαν, ήταν λιγοστά, αλλά πέρασαν καλά στο ταξίδι και πάχυναν, αν και είχαν περπατήσει όλο το δρόμο. Τους ακολουθούσε ένα αλλόκοτο μικρό σκυλί, το οποίο είχαν αποκτήσει από τον καπετάνιο ενός αγγλικού σκάφους στη Σμύρνη. Το μικρό σκυλί δεν έπαιζε κανέναν ρόλο στο Karaguse. Θέλησαν να μας δώσουν μια παράσταση αλλά όπως τα άλογά μας ήταν φορτωμένα για το ταξίδι και στην πόρτα, αρνηθήκαμε τη διασκέδαση. Οι Αρμένιοι είχαν διασχίσει τον Ελλήσποντο, και έχοντας διασκεδάσει τους καλούς ανθρώπους της Καλλίπολης ήταν τώρα στο δρόμο τους προς την Αδριανούπολη.

[16] Galt J., *Voyages and travels in the years 1809, 1810 and 1811*, σ. 235.

Δεδομένου ότι ο Karaguse είχε γίνει πολιτικός και είχε πάρει την πλευρά της αντιμεταρρύθμισης, τον βρήκα το 1828 να υποφέρει κάτω από μεγάλη αποθάρρυνση και διώξεις: Ο σουλτάνος Mahmoud και ο Punch ήταν σε εμπόλεμη κατάσταση. Κάτω από τη μετριοπαθή στάση του σουλτάνου Abdul Medjid όλες οι διώξεις έπαψαν, και ο Punch ξαναβρήκε τον παλιό του εαυτό. Οι παραστάσεις του και δημόσιες και ιδιωτικές, στα καφενεία και στα Koracks, καθώς επίσης και στα ταπεινά σπίτια, ήταν πολύ συχνές στην Κωνσταντινούπολη και σε όλες τις μεγάλες πόλεις, όπως ήταν επίσης οι απαγγελίες των επαγγελματιών πλανόδιων αφηγητών, οι οποίοι είχαν δεμένοι τη γλώσσα τους στα χρόνια του Mahmoud. Φαίνεται πως οι Αρμένιοι περιλάμβαναν τώρα μεταξύ των μονοπωλίων τους και την εκμετάλλευση του Policinello. Τουλάχιστον όλοι εκείνοι που είδαμε να κινούνται γύρω από τον Karaguse ήταν τώρα Αρμένιοι. Τα αστεία τους είναι υπερβολικά χυδαία, και συχνά πολύ παλιά, αλλά ταιριάζουν με την αντίληψη του ακροατηρίου τους, και μια από τις μέγιστες απολαύσεις που μπορείτε να δώσετε σε μια οικογένεια είναι να τους διασκεδάσετε με έναν Karaguse.

Ενώ μέναμε σε ένα ελληνικό σπίτι στο Maeri-Keni κοντά στην πρωτεύουσα δυο φορές είχαμε την ευκαιρία αυτής της ψυχαγωγίας. Το κόστος για κάθε παράσταση είναι περίπου τρία σελίνια. Οι τεχνίτες ήταν τρεις Αρμένιοι της Κωνσταντινούπολης, για τους οποίους είπαν πως μιλούν την καθομιλουμένη Τουρκική καλύτερα από οποιοδήποτε Τούρκο, και πως ξέρουν κάθε αστείο και ανέκδοτο που ήταν επίκαιρο στην πρωτεύουσα τα τελευταία εκατό χρόνια. Ένας από αυτούς ήταν υπεύθυνος μόνο για τη σκηνή, προετοίμαζε το θέατρο και φρόντιζε να είναι αναμμένα τα δυνατά φώτα. Οι άλλοι δύο κρυμμένοι πίσω από την οθόνη, κουνούσαν τις φιγούρες και έλεγαν όλους τους διαλόγους. Οι απαιτήσεις της σκηνής ήταν πολύ μικρές, και οι προετοιμασίες θα μπορούσαν να γίνουν πρόχειρα σε οποιοδήποτε δεδομένο σημείο σε πολύ λίγα λεπτά. Παίρνοντας μια από τις γωνίες του δωματίου μας στο Maeri-Keni, τέντωσαν ένα λεπτό βαμβακερό σεντόνι από τοίχο σε τοίχο. Πίσω από αυτό το σεντόνι, ακριβώς στις γωνίες των τοίχων, άναψαν μισή ντουζίνα κεριά από ζωικό λίπος. Καθώς το υπόλοιπο δωμάτιο ήταν σκοτεινό, αυτά τα φωτά μετέτρεψαν το σεντόνι σε φωτεινό διαφανή δίσκο. Οι συγκεκριμένοι ηθοποιοί δεν ήταν φτιαγμένοι από ξύλο και στερεά υλικά όπως οι δικοί μας Punch και Judy. Ήταν φτιαγμένοι μόνο από χαρτόνι και

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

ζωγραφισμένοι και γι' αυτό είχαν μόνο προφίλ. Κρατώντας τους και κουνώντας τους κοντά στο σεντόνι, με το φως από πίσω τους, εμφανίζονταν πάνω στο δίσκο όπως οι κινέζικες σκιές. Ήταν μόλις και μετά βίας έξι ίντσες ψηλοί, ολόκληρος ο θίασος θα μπορούσε να μεταφερθεί στη τσέπη ενός παλτού. Οι κύριοι χαρακτήρες σε κάθε παράσταση είναι ο Karaguse, ή μαύρη μύτη, και ο Hadji Haivat, ένας προσκυνητής της Μέκκας, ο οποίος έχει επιστρέψει πολύ φτωχός από το προσκύνημά του. Ανταλλάσουν αστεία ο ένας με τον άλλο και μπαίνουν σε κάθε είδους περιπέτειες και κακοτυχίες. Μου δόθηκε η εντύπωση πως ο αληθινός Punch δεν ήταν τόσο πολύ ο Karaguse όσο ο σύντροφός του Hadji Haivat. Ο Hadji είχε περισσότερη κωμικότητα και παλιανθρωπιά, και επιπλέον, είχε ένα κωνικό καπέλο που μοιάζει πολύ με αυτό που φοράει ο αληθινός ναπολιτάνος Policinello.

Στο πρώτο έργο είδαμε πως και ο Karaguse και ο Hadji ήταν καταπιεσμένοι και κακοποιημένοι σύζυγοι (χαρακτήρες με κανένα τρόπο σπάνιοι ανάμεσα στους Τούρκους), και οι δύο καυχιόνταν συνεχώς για την οικογενειακή τους ευτυχία και τη γενναιοδωρία προς τις συζύγους τους, που καυγαδίζουν κυρίως γιατί δεν έχουν ρούχα να φορέσουν και οι γρουσούζηδες και ελεεινοί σύζυγοί τους σχεδόν κοντεύουν να τις πεθάνουν από την πείνα. Υπήρξε μια γενναία μάχη ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες αλλά οι Τουρκάλες σύζυγοι, αντί να υποχωρήσουν όπως η φτωχιά Αγγλίδα Judy, ξυλοφόρτωσαν γερά τους συζύγους τους. Η φάρσα ήταν βεβαίως μια περίεργη επίδειξη της οικογενειακής ζωής των φτωχών Μουσουλμάνων της Κωνσταντινούπολης, και υπήρξαν λεπτομέρειες τις οποίες όλοι οι παρόντες αναγνώρισαν ως αληθινά χαρακτηριστικά. Ένα αστείο ήταν καλό και της περιοχής: Η σύζυγος του Hadji Haivat παραπονέθηκε γιατί δεν είχαν κεριά. "Αρνί μου," είπε ο Hadji, "τι τα θέλεις τα κεριά; Σίγουρα υπάρχει κάποια πυρκαγιά, μια ντουζίνα σπίτια στις φλόγες θα σου δώσουν αρκετό φως". Οι καβγάδες και τα μαλώματα τελείωσαν και οι δύο Τουρκάλες σύζυγοι έφυγαν με ένα προξενητή, που δεσμεύτηκε να τους προμηθεύσει πλουσιότερους συζύγους. Ο Karaguse και ο Hadji Haivat έγιναν ύστερα βαρκάρηδες στο Βόσπορο. Ήταν πολλή κωμική η διαφορά στο χαρακτήρα, τη συμπεριφορά, και τη γλώσσα των ανθρώπων που πήραν ως επιβάτες και που όλοι τοποθετήθηκαν σε ένα γελοίο και πολύ αστείο φως. Ανάμεσα στους επιβάτες φιγουράριζαν ένας Άραβας, ένας Κούρδος, ένας Κιρκάσιος έμπορος

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

σκλάβων, ένας Αλβανός (*στο πρωτότυπο Arnaout*), ένας Πέρσης και ένας Εβραίος. Όφειλε να παρευρίσκεται ένας Frank με στενά ρούχα που μιλάει με δυσκολία την τουρκική γλώσσα και έπρεπε επίσης να παρευρίσκεται ένας απλοϊκός Αρμένιος, αλλά ο πρώτος παραλείφθηκε από σεβασμό σε μας, και ο δεύτερος αφέθηκε έξω επειδή οι δύο συνεργάτες που υποδύονταν τους ρόλους πίσω από το σεντόνι, ήταν οι ίδιοι Αρμένιοι. Υπήρξαν τεχνάσματα και αναρίθμητα χοντροκομμένα αστεία, αλλά δεν υπήρξε καμιά πλοκή. Η μεγάλη διασκέδαση βρίσκονταν στους έξυπνους διαλόγους ανάμεσα στον Karaguse και τον Hadji. Αφού είχα προειδοποιηθεί για ένα επεισόδιο που συνέβη σε μια τίμια ταξιδιώτισσα της οποίας η περιέργεια την οδήγησε σε μια παράσταση του είδους, είχα ζητήσει ως χάρη να παραλειφθούν αν γίνεται κάποια αστεία. Την πρώτη φορά πέτυχα κάπως αυτό που ήθελα, αλλά η παρέα διαπίστωσε πως ο Karaguse ήταν μάλλον πληκτικός, και στη δεύτερη παράσταση η γραμμή της ευπρέπειας πολύ συχνά ξεπεράστηκε. Αυτό το δεύτερο δράμα ήταν, εντούτοις, μια αληθινή και τέλεια εικόνα της ζωής στην Ανατολή. Κάποιοι καλοπερασάκηδες Πέρσες φθάνουν στην Κωνσταντινούπολη, αποφασισμένοι να διασκεδάσουν. Παρουσιάζουν μια τσάντα με χρήματα και λένε ότι πρέπει όλα να ξοδευτούν σε μια μέρα κεφιού. Ο Karaguse και ο Hadji Haivat τους οδηγούν σε ένα απομονωμένο περίπτερο, σε μια από τις κοιλάδες του Βοσπόρου, όπου υπάρχουν σκιερά δέντρα, μια βρύση και ένα ρέμα με δροσερό τρεχούμενο νερό. Εδώ οι Πέρσες άρχοντες γλεντούν και πίνουν και όντας μεθυσμένοι στέλνουν το Hadji να φέρει μουσική και αγόρια χορευτές. Πολύ σύντομα ακολουθεί μια φιλονικία που τελειώνει με ένα γενικό καυγά και έναν τρομερό θόρυβο. Η τουρκική αστυνομία έρχεται τρέχοντας επί τόπου και παίρνει τους Πέρσες άρχοντες υπό επιτήρηση. Ο Karaguse δωροδοκεί τους αστυνομικούς, που συναινούν στην παράταση του γλεντιού και αποχωρούν. Αλλά μια άλλη ομάδα από αυτούς έρχεται επάνω στη σκηνή, και καθώς ο Hadji Haivat κρατάει κάποια χρήματα αντί να δώσει όλο το ποσό της δωροδοκίας, όλη η συντροφιά, μαζί με τους μουσικούς και τα αγόρια χορευτές, μεταφέρεται μπροστά στον κατή, ή δικαστή. Ο κατής εκφωνεί μια μακρά ομιλία περί ηθικής, οι Πέρσες του παρουσιάζουν όλα τα χρήματα που έχουν απομείνει και αμέσως μετά συμφωνούν ότι το κρασί και τα αλκοολούχα ποτά θα μεταφερθούν στην αίθουσα της δικαιοσύνης, και πως η μουσική και ο χορός θα συνεχιστούν εκεί, υπό την προεδρία του κατή.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Θα πρέπει να γίνει κατανοητό ότι δεν είχαμε κανέναν Τούρκο στη συντροφιά μας, αλλά έχω δει και έχω ακούσει αρκετά έργα πάρα πολύ σατυρικά σε μέρη όπου ήταν παρόντες πολλοί Τούρκοι. Η όρεξη τους για διασκέδαση ισοδυναμεί σχεδόν με ένα πάθος. Ένας σοβαρός και με αυστηρή όψη γέρος Μουσουλμάνος που ζούσε στη Σηλυβρία, είχε γίνει γνωστός γιατί ταξίδεψε σχεδόν εκατό μίλια για να δει ένα Karaguse στην Αδριανούπολη. Θα σημειώσουμε πως και ο Karaguse και ο Hadji Haivat, όπως ο δικός μας, Punch μιλούν με οξύ ένρινο ήχο και με τσιριχτή, ψεύτικη φωνή»[17].

Όπως προκύπτει από το κείμενο πλανόδιοι τεχνίτες, σχεδόν αποκλειστικά Αρμένιοι, διανύουν τεράστιες αποστάσεις παίζοντας Καραγκιόζη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι Αρμένιοι περπάτησαν ολόκληρη την απόσταση από τη Σμύρνη ως την Αδριανούπολη εξασκώντας σε κάθε πόλη και χωριό την τέχνη τους. Το ότι σταμάτησαν για να παίξουν σε ένα ελληνικό καφενείο στο Διδυμότειχο δεν αποτελεί κάποιο ιδιαίτερο γεγονός. Το ίδιο έκαναν σε όλα τα ελληνικά, εβραϊκά και τούρκικα καφενεία που βρέθηκαν στο δρόμο τους. Το θέατρο σκιών διασκέδαζε όλες οι εθνότητες της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η παρουσία των Αρμένιων καραγκιοζοπαιχτών στο Διδυμότειχο, συνδυαζόμενη με την περιγραφή του Hobhouse για τον Εβραίο τεχνίτη στα Γιάννινα, μας βεβαιώνει πως πλανόδιοι τεχνίτες επισκέπτονταν όλες τις ελληνικές πόλεις. Άλλωστε η διαδρομή από τη Σμύρνη ως την Αδριανούπολη, περνώντας από τον Ελλήσποντο, έβριθε από την παρουσία του ελληνικού στοιχείου. Στην Κωνσταντινούπολη και στο σπίτι των Ελλήνων που τους φιλοξενούν, οι Άγγλοι επισκέπτες έχουν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν δυο παραστάσεις Καραγκιόζη. Η μία είναι κάπως λογοκριμένη, για να μην σκανδαλίσει τους άσχετους με το θέαμα ξένους και γι' αυτό βαρετή για τους μυημένους ντόπιους. Μοιραία στην επόμενη παράσταση η λογοκρισία καταργείται και οι τεχνίτες παίζουν όπως ξέρουν. Στις ιδιωτικές αυτές παραστάσεις δεν παρευρίσκονται Τούρκοι αλλά ο συγγραφέας έχει παρακολουθήσει κι άλλες παραστάσεις μαζί με Τούρκους. Το ελληνικό κοινό της Κωνσταντινούπολης διασκεδάζει με το θέαμα παρακολουθώντας το σε δημόσιες ή ιδιωτικές παραστάσεις. Οι πρόχειρες τροποποιήσεις που κάνουν οι τεχνίτες για να ικανοποιήσουν το ελληνικό κοινό αποτελούν τη βάση των

[17] «Passages from the journals of an old traveller», *The home friend*, Τόμος 4, Τεύχος 81 (1854), σσ. 65-68.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

διεργασιών για τον εξελληνισμό του θεάματος. Όμως μόνο στο ελληνικό κράτος και κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες το θέαμα υπέστη την τελική καλλιτεχνική μεταμόρφωση και εξελίχτηκε στο νέο είδος. Πιθανώς και στα άλλα κράτη που ξεχώρισαν μέσα από την οθωμανική αυτοκρατορία έγιναν ανάλογες προσπάθειες που για διάφορους λόγους δεν ευδοκίμησαν.

Το θέαμα, ειδικά στη δεύτερη παράσταση, είναι βλάσφημο και ανατρεπτικό. Η σκηνή μεταβάλλεται σε καθρέφτη της Κωνσταντινουπολίτικης καθημερινότητας και μέσα από την χοντροειδή σάτιρα χλευάζει την επικρατούσα ηθική. Τίποτε δεν θα μείνει κρυφό· μια σατιρικά παραμορφωμένη αλλά περιεκτική εικόνα της κοινωνίας εμφανίζεται στον μπερντέ, ιδωμένη μέσα από την κουτοπόνηρη ματιά του Καραγκιόζη. Η καθημερινή πραγματικότητα με κυρίαρχα χαρακτηριστικά τη λαγνεία (τα αγόρια χορευτές), τη δίψα για χρήμα (οι δωρολήπτες αστυνομικοί) και την υποκρισία (ο δικαστής, που παρ' όλη τη μακρά αναφορά στην ηθική παραδίνεται αμέσως μόλις βλέπει τα χρήματα) προβάλλεται στον μπερντέ με μια γκροτέσκα μορφή. Εύκολα μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί κατά διαστήματα το θέαμα υπέστη σκληρές διώξεις και γιατί ανάλογες το περίμεναν και στο ελληνικό βασίλειο.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

V

Μια επιστολή του Joseph Francois Michaud, που συντάχτηκε στην Κωνσταντινούπολη στις 2 Σεπτεμβρίου του 1830, μας δίνει μια εικόνα των διώξεων που δέχτηκε το θέατρο σκιών στα πλαίσια των μεταρρυθμίσεων του σουλτάνου Mahmoud του 2ου και μεταξύ άλλων αναφέρει:

«Εδώ είναι που ο κυνικός Karagueuse και οι επινοητικοί αφηγητές έτερπαν την τεμπελιά των Οσμανλίδων. Δεν μπορέσαμε να μάθουμε τι συνέβη στους αφηγητές ιστοριών. Τους κατηγορούσαν ότι καλόπιαναν καμιά φορά τον ανυπότακτο φανατισμό των ακραιφνών πιστών. Όσο για τον φουκαρά τον Karagueuse, τον κατηγορούσαν πως είναι το είδωλο και συχνά μάλιστα ο διερμηνέας ενός δυσαρεστημένου πλήθους. Τώρα πλέον έχει εξοστρακιστεί από την Κωνσταντινούπολη, η χρήση της τούρκικης γλώσσας του απαγορεύτηκε, και όταν εμφανίζεται σε κάποιο ειδικό θέατρο, δεν του

επιτρέπεται πλέον να διηγείται τα χοντρά αστεία του παρά μόνο στη γλώσσα των σκλάβων ή των Ελλήνων»[18].

Ο Γάλλος ιστορικός και διπλωμάτης J. F. Michaud αποτελεί μια πολύ σοβαρή πηγή και η εγκυρότητα των λόγων του δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Πέρα από τα υπόλοιπα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μαρτυρία του, βλέπουμε πως για κάποιο διάστημα στην μητρόπολη του θεάματος την Κωνσταντινούπολη, ο υπό δίωξη Καραγκιόζης χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά την ελληνική γλώσσα. Οι πολύγλωσσοι καραγκιοζοπαίχτες χρησιμοποιούσαν ήδη την ελληνική γλώσσα όταν απευθύνονταν στο ελληνικό κοινό και με ευκολία προσαρμόστηκαν στις νέες απαιτήσεις, που προκάλεσαν οι διώξεις. Αυτή είναι η πρώτη μαρτυρία που μας βεβαιώνει πως ο Καραγκιόζης, κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, χρησιμοποιεί την ελληνική γλώσσα ανεξάρτητα από τη σύσταση του κοινού. Η πληροφορία του J. F. Michaud μας βοηθά να αποκαλύψουμε σε όλο της το βάθος την πολυετή και στενή σχέση του θεάματος με το ελληνικό κοινό.

Στην μακρά επαφή του ελληνικού κοινού με τον Καραγκιόζη συνηγορεί κι ένα δημοσίευμα από τον «Ερμή το Λόγιο». Ένας έλληνας της Οδησσού δημοσιεύει στο περιοδικό ένα μακροσκελέστατο άρθρο, που έγραψε το 1816, για την ζωή των Ελλήνων στην πόλη. Μαζί με τα άλλα περιγράφει την αντίδραση κάποιων ηλικιωμένων στις ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις που οργάνωναν οι νέοι και τοποθετούμενος υπέρ του θεάτρου γράφει:

«Εάν εις αυτό παριστάνωνται ασελγή και άσεμνα πράγματα, ως ο λεγόμενος Καραγκιόζης εις Κωνσταντινούπολιν, βέβαια των νέων και νεανίδων μας και αυτών των γερόντων μας τα ήθη διαφθείρονται…»[19].

Το περιοδικό «Ερμής ο Λόγιος» εκδόθηκε για πρώτη φορά την 1η Ιανουαρίου του 1811 από τον Άνθιμο Γαζή στη Βιέννη. Για 10 χρόνια μέχρι την έναρξη της επανάστασης του 1821 συνέχισε την κυκλοφορία του δημοσιεύοντας άρθρα με φιλολογικά, γλωσσικά και εκπαιδευτικά θέματα. Μέσα από το δημοσιευμένο υλικό το περιοδικό επιδίωκε να προσαρμόσει τις ευρωπαϊκές απόψεις στα ελληνικά δεδομένα. Οι συνεργάτες του ήταν θιασώτες της «κοινής» νεοελληνικής γλώσσας. Είναι φανερό πως οι Έλληνες

[18] Michaud J. F., *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, Τόμος 2, σ. 232.

[19] «Διατριβή φιλογενούς τινός Γραικού περί της καταστάσεως των εν Οδησσώ οικούντων Γραικών κατά το έτος 1826», *Ερμής ο Λόγιος*, παράρτημα 1 (1-1-1817), σ. 8.

της Οδησσού γνώριζαν τον Καραγκιόζη, αλλά πιθανώς και το περιοδικό απευθυνόταν σε ένα κοινό που επίσης είχε σχέση με το θέαμα.

VI

Η επόμενη μαρτυρία για το θέατρο σκιών προέρχεται από τη «Γενική Εφημερίδα της Ελλάδος» που το 1827 τυπώνονταν στην Αίγινα. Στις 17-12-1827, ο Νικόλαος Γερακάρης σε ένα άρθρο του, αναφέρεται εναντίον ορισμένων μελών της Φιλανθρωπικής Εταιρίας και αποκαλεί κάποιον «Καραγκιόζη». Συγκεκριμένα αναφέρει:

«Σκοπόν δεν είχον να δημοσιεύσω τα όσα εις την εκκλησίαν ημών διέτρεξαν, αλλ' εβιάσθην να κάμω τούτο από μίαν κατ' εμού βωμολοχίαν καταχωρισθείσα εις τον αριθ. 16 της Ανεξαρτήτου εφημερίδος και υπογεγραμμένην παρά του Ι. Λ., τον οποίον προσαναγκάζομαι να ονομάσω καραγκιόζην.[*]... [*] Ο καραγκιόζης εις την Τουρκίαν είναι υποκριτής του Τουρκικού θεάτρου, το οποίον παριστάνεται εις καιρόν ρεμεζανίου, όστις κεκρυμένος όπισθεν της σκηνής, χωρίς διόλου να φαίνεται, δι' αναισχύντων λόγων παριστάνει ασυρράπτους ομιλίας· και επειδή ο συγγραφεύς της τοιαύτης βωμολοχίας κατά μίμησην του καραγκιόζη είναι κρυμμένος υπό δύο στοιχείων Ι. Λ., έκρινα αρμόδιον να τον τιμήσω με το όνομα του καραγκιόζη ως το προσφυέστερον εις αυτόν. Η δημόσιος ελευθερία δεν είναι άλλο, ειμή ο σωρός της προσωπικής εκάστου ελευθερίας· δεν δύναται λοιπόν να ονομαστεί άνθρωπος ελεύθερος, όστις δεν εκτιμά αποχρώντως την προσωπικήν του ελευθερίαν, δώρον το οποίον η φύσις εχάρισεν εις τον άνθρωπον, και η θρησκεία και το Πολιτικόν μας Σύνταγμα μας το εξησφάλισαν· ο τοιούτος είναι ανάξιος να ονομάζεται πολίτης, είναι άνθρωπος υποκείμενος εις πάσαν χαμέρπειαν και ποταπήν πράξιν, και ανάξιος να συνέρχεται εις ομηγύρεις ελευθέρων ανθρώπων. Ο κύριος καραγκιόζης προδίδει την προσωπικήν του ελευθερίαν, μη αποτολμών να παρουσιαστεί με το όνομά του εις μίαν του κατηγορίαν, αλλά με δύο κατά φαντασίαν ενδεικτικά στοιχεία, θέλει δηλ. όπισθεν της σκηνής να καταλαλή ακρίτως, μ' όλον ότι δεν έπρεπεν εις τον τοιούτον ουδεμία απάντησις, δια πληροφορίαν όμως του κοινού, ενόμισα χρέος μου να τον αξιώσω με την παρούσαν μου»[20].

[20] Γερακάρης Ν., «Προς τον Συντάκτην της Γενικής Εφημερίδος».

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Το άρθρο είναι γραμμένο από το γνωστό αγωνιστή της επανάστασης Νικόλαο Γερακάρη. Ο Νικόλαος Γερακάρης ήταν Κεφαλονίτης στην καταγωγή και είχε σπουδάσει ιατρική στην Πάδοβα. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα άνοιξε φαρμακείο στην Πάτρα και έγινε μέλος της Φιλικής Εταιρείας. Πολέμησε στην Πάτρα, τη Ναύπακτο, την Τριπολιτσά και μαζί με τον Καραϊσκάκη στην Αθήνα[21]. Για την μεγάλη προσφορά του στην δημιουργία ενός υποτυπώδους νοσοκομείου στην πολιορκία του φρουρίου της Πάτρας, τον επαινεί ιδιαίτερα ο Ιωάννης Φιλήμων[22].

Έχει ειπωθεί πως ο Γερακάρης απευθύνεται σε ένα κοινό που δεν γνωρίζει τι είναι ο Καραγκιόζης και γι' αυτό κάνει αυτές τις επεξηγήσεις. Πιθανώς ο Κεφαλλονίτης Γερακάρης, που σπούδασε στην Πάντοβα, να πίστευε πως χρειάζονται οι συμπολίτες του επεξήγηση. Όμως ο Γερακάρης στ' αλήθεια δεν επεξηγεί τι είναι ο Καραγκιόζης, αλλά γιατί αυτός απεκάλεσε τον αντίδικό του «Καραγκιόζη». Ο σκωπτικός όρος «Καραγκιόζης», αποδίδεται σε κάποιον, με σκοπό να τον εμφανίσει ως γελοίο[23]. Όπως προκύπτει από το δημοσίευμα, ο Ν. Γερακάρης χρησιμοποιεί τον όρο εντελώς διαφορετικά και προβάλει την ομοιότητα του ατόμου, στο οποίο αναφέρεται, με τον καραγκιοζοπαίχτη που, κρυμμένος πίσω από το πανί, υποτίθεται πως κάνει τα πάντα στα κρυφά και ανώνυμα.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Σε έντυπα της εποχής εκείνης που εκδόθηκαν στο εξωτερικό συναντάμε αναφορές που αν και είναι έμμεσες ή κατοπινές της απελευθέρωσης συνδέουν το ελληνικό κοινό με το θέαμα. Ο Θ. Φωτιάδης εντόπισε τις παρακάτω αναφορές και τις κατέγραψε στο βιβλίο του:

Το 1831 στο βιβλίο «Ελληνικά Σύμμεικτα» που εκδόθηκε στο Παρίσι και έχει συγγραφέα τον Μαυρομιχάλη αναφέρεται μεταξύ άλλων: «να γελάσουν τους Έλληνας και να τους τυφλώσουν εις βαθμόν ώστε να μη γνωρίζουν τον Χατζή Ιβάτην όταν παρρησιάζεται ενδεδυμένος ως χαχάμης».

Το 1837 ο Π. Σοφιανόπουλος στο βιβλίο «Η Πρόοδος του Σοφιανόπουλου» που εκδόθηκε στο Παρίσι αναφέρει τον Καραγκιόζη ικανό να «κωμωδήσει» τα τέσσερα περιοδικά της εποχής εκείνης: Σωτήρ, Αθηνά, Θεατής και Πρόοδος. Ο Π. Σοφιανόπουλος υπήρξε μεγάλος αγωνιστής της

[21] *Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα*, Τόμος 16, σ. 313.
[22] Φιλήμων Ι., *Δοκίμιον Ιστορικόν περί της Ελληνικής Επαναστάσεως*, Τόμος 3, σ. 22.
[23] Λήμμα «Καραγκιόζης», *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*.

ελευθερίας και του αντιμοναρχικού αγώνα. Θιασώτης της βαλκανικής ιδέας καταδιώχτηκε, αφορίστηκε, φυλακίστηκε και του κατεδάφισαν το σπίτι του στην Πλάκα[24].

Εάν δεχτούμε πως οι νεοέλληνες μόνο αν τυφλωθούν δε θα αναγνωρίσουν το Χατζηαβάτη, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως το ελληνικό κοινό γνώριζε καλά τους πρωταγωνιστές του θεάτρου σκιών. Επίσης η αναφορά του Σοφιανόπουλου προϋποθέτει πως ο Καραγκιόζης —δηλαδή το σκωπτικό πνεύμα του θεάτρου σκιών— έχει άμεση σχέση με την ελληνική πραγματικότητα.

Ο Δ. Μόλλας αναφέρει πως σε έντυπο της εποχής εκείνης αναφέρθηκε ότι το 1833 πέθανε φτωχός και σε βαθιά γεράματα ο καραγκιοζάς Σουρτούκας. Η είδηση συνοδεύεται από το πικρό σχόλιο πως λιμοκτονούν οι αγωνιστές του σπαθιού και του αίματος και θα γλύτωνε ο αγωνιστής του γέλιου[25];

Στις 20 Ιουλίου του 1837, στο περιοδικό «Θεατής», σε θεατρική κριτική για το έργο, «Ερωτηματική οικογένεια», του Ρίζου Νερουλού ο αρθρογράφος αποκαλεί τον συγγραφέα «Φαναριώτη γεννημένον κι αναθρεμένον εις τας αγκάλας του Καραγκιόζη και Χατζηαϊβάτην, τετριμμένον εις τας φορτικάς και αγοραίας γελωτοποιΐας των Ασιατών»[26].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Η επόμενη αναφορά μας παραπέμπει στο περιοδικό «Εστία» το 1888. Σε ένα μεγάλο άρθρο του Χαραλάμπη Άννινου για τα θερινά θέατρα της Αθήνας αναφέρονται πολλά στοιχεία για τον Καραγκιόζη. Σημαντική είναι η περιγραφή ενός περιστατικού που αργότερα αποδόθηκε στο Μακρυγιάννη: «Περί ενός τούτου επισήμου οπλαρχηγού της Στερεάς, διηγούνται ότι εισελθών πότε μετά της πολυαρίθμου συνοδείας του εξ ενόπλων παλικαριών εις το ταπεινόν θεατρίδιον ενός Καραγκιόζη, διέταξεν υπεροπτικώς και όλως αδιαφορών προς το αυτόθι ηθροισμένον δημόσιον να διακοπεί η αρξαμένη παράστασις και ν' αρχίσει ετέρα της αρεσκείας του. Πτήσσων ο ταλαίπωρος θιασάρχης εξετέλεσε την διαταγήν διεξήγαγε την παραγγελθείσαν παράστασην, μίαν των αισχροτάτων του δραματολογίου του, ο δε στρατηγός αφού εθέλχθη εκ των ανυποφόρων βωμολοχιών αυτής, απήλθε μετά των

[24] Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σσ. 73, 206.
[25] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 64.
[26] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 29.

ακολούθων του μεθ' ηγεμονικής ελευθεριότητος αμείψας τον πειθηνίως υποκύψαντα εις την ιδιοτροπίαν του θεατρώνην» [27].

Το ίδιο περιστατικό θα μας επαναλάβει με κάπως διαφορετικό τρόπο το 1921 ο Στίλπων Κυριακίδης αποδίδοντας την πατρότητά του στον Νικόλαο Πολίτη:

«Παρά του αειμνήστου καθηγητού Ν. Γ. Πολίτου ήκουσα το εξής χαρακτηριστικότατον επεισόδιον, του οποίου όμως αγνοώ την αρχικήν πηγήν. Κάποτε ο Μακρυγιάννης με τα παλικάρια του είχεν εισέλθει εις ένα Καραγκιόζη του οποίου το ακροατήριον ήτο μεικτόν και ο καραγκιόζης απέφευγε τας βωμολοχίας. Ο Μακρυγιάννης διεμαρτυρήθη δια το μασκάρεμα αυτό του Καραγκιόζη, έβγαλε τας γυναίκας έξω και διέταξε τον καραγκιοζοπαίχτη να πει κείνα που ήξερε» [28].

Το παραπάνω περιστατικό προέρχεται από την προφορική παράδοση και μέχρι σήμερα δεν έχει διασταυρωθεί άμεσα με ανάλογη γραπτή μαρτυρία. Συνδέεται όμως έμμεσα με τα αποδεδειγμένα γεγονότα και θα μπορούσε να είναι αυθεντικό. Ο Π. Καλονάρος αναφέρει πως σύμφωνα με την προφορική παράδοση ο Καραγκιόζης παιζόταν στα ελληνικά στρατεύματα. Πέρα από τις αναφορές της παράδοσης το θεωρεί και λογικό να συνέβαινε αυτό, γιατί οι περισσότεροι από τους καπεταναίους είχαν ζήσει στην αυλή του Αλή Πασά όπου είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν το θέαμα[29]. Η άποψη πως το θέαμα παιζόταν στα στρατεύματα αποκτά μια άλλη διάσταση μετά από τη διαπίστωση πως ο Καραγκιόζης χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον ως μέσο ψυχαγωγίας του ελληνικού στρατού στους βαλκανικούς πολέμους και στη μικρασιατική εκστρατεία. Αλλά κι ο τουρκικός στρατός φαίνεται πως ψυχαγωγούνταν με τον Καραγκιόζη. Ο Pouqoueville αναφέρει πως το 1822 όταν ο Κανάρης και ο Πιπίνος έκαψαν τη ναυαρχίδα του Καρά Αλή στη Χίο, οι Τούρκοι, πάνω στα πλοία, είχαν χαλαρώσει την επιφυλακή τους γιατί γιόρταζαν το ραμαζάνι. Ως μέσο ψυχαγωγίας χρησιμοποιούσαν τις δύστυχες αιχμάλωτες γυναίκες, σαλτιμπάγκους, αφηγητές ιστοριών και πλανόδιους

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[27] Άννινος Χ., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 669 (1888), σσ. 689-693.
[28] Κυριακίδης Σ., «Roussel Louis, Karageuz».
[29] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 66.

Αρμένιους τεχνίτες, που έφεραν από την Σμύρνη, για να τους παίξουν τον αισχρό Καραγκιόζη[30].

Συνδεόμενες με την προφορική παράδοση, οι παραπάνω μαρτυρίες, μας δημιουργούν την πεποίθηση πως το θέατρο σκιών ήταν γνωστό στον ελληνικό χώρο πολύ πριν από τη δημιουργία του ελεύθερου ελληνικού κράτους.

VII

Η περίπτωση των Γιαννίνων θα πρέπει να μας απασχολήσει περισσότερο. Στα Γιάννινα οι ηλικιωμένοι που γεννήθηκαν στο τέλος του 19ου αιώνα θυμούνταν παραστάσεις Καραγκιόζη στα ελληνικά και όλοι σχεδόν είχαν ακούσει από τους γονείς τους για παλιότερες παραστάσεις πάλι στα ελληνικά.

Στις αρχές του 19ου αιώνα τα Γιάννινα ήταν μια πόλη με ιδιαίτερη δυναμική. Όλος ο κύκλος της προφορικής παράδοσης του ελληνικού θεάτρου σκιών σχετίζεται στενά με αυτά. Συχνά στην προφορική παράδοση συναντάμε τον καραγκιοζοπαίχτη Ιάκωβο, που ήταν Εβραίος και έπαιζε στα Γιάννινα. Αν και ο ίδιος είναι ένα πρόσωπο που η ύπαρξή του δεν έχει αποδειχτεί άμεσα από τις μαρτυρίες, οι θεωρούμενοι ως μαθητές του ήταν υπαρκτά πρόσωπα και έπαιξαν σε όλη την Ελλάδα. Πρώτη αναφορά στον Ιάκωβο κάνει ο Τ. Καΐμη, το 1935, και αντλεί τα στοιχεία του από τη συντεχνία των καραγκιοζοπαιχτών και συγκεκριμένα από τον Παντελή Μελίδη[31]. Τα Γιάννινα ήταν μια πόλη με έντονη την παρουσία του εβραϊκού στοιχείου. Όπως θα δούμε αργότερα, οι μαρτυρίες δείχνουν πως ακόμη και στην ελεύθερη Ελλάδα πολλοί καραγκιοζοπαίχτες ήταν Εβραίοι και το θέαμα παιζόταν συστηματικά και στα εβραϊκά καφενεία.

Στη Χαλκίδα του 1879 στο καφενείο της εβραϊκής συνοικίας δίνεται παράσταση Καραγκιόζη, συγκεκριμένα το «Χαμάμ», την οποία παρακολουθούν από κοινού Έλληνες, Τούρκοι και Εβραίοι. Η γλώσσα της παράστασης είναι, κατά το δημοσιογράφο, «μιξο-βαρβαρο-τουρκικο-ιταλοελληνική»[32]. Τα Γιάννινα των αρχών του 18ου αιώνα, εμφανίζουν πολλά

[30] Pouqueville F.C.H.L., Histoire de la régénération de la Grèce, Τόμος 3, σ. 514.
[31] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 16-122.
[32] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σσ. 13-18.

κοινά στοιχεία με τη Χαλκίδα του 1879 και διαθέτουν μια κοινωνία αποτελούμενη από Έλληνες, Τούρκους και Εβραίους. Σε μια πόλη της αυτής πληθυσμιακής σύνθεσης, το θέαμα θα παιζόταν σε όλες τις γλώσσες και πιθανώς από τους ίδιους καραγκιοζοπαίχτες. Άλλωστε στα πλαίσια της αφομοίωσης του θεάτρου σκιών από το νεοελληνικό λαϊκό πολιτισμό, το γλωσσικό κριτήριο δεν είναι αποφασιστικό αλλά ρευστό, λόγω της πολυγλωσσίας των θεατρίνων στην Οθωμανική αυτοκρατορία[33].

Τα στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους στενά και δημιουργούν την πεποίθηση πως, αν και δεν υπάρχουν γραπτές μαρτυρίες, στα Γιάννινα παιζόταν Καραγκιόζης και στην ελληνική γλώσσα. Η εμφάνιση αργότερα των ηπειρωτών μαστόρων μόνον έτσι μπορεί να δικαιολογηθεί. Το θέαμα διέθετε ακόμη όλα τα οθωμανικά του χαρακτηριστικά αλλά εδώ πρέπει να έγιναν οι πρώτες διεργασίες για την μετατροπή του σε ελληνικό. Με την παραπάνω άποψη τάσσονται πολλοί ερευνητές ανάμεσά τους ο Μπίρης, ο Καλονάρος και ο Πούχνερ.

Ο Μπίρης, ερευνώντας προσεχτικά την προφορική παράδοση, κατάληξε στο συμπέρασμα πως ο Ιάκωβος δραστηριοποιήθηκε στα Γιάννινα στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Αυτή η διαπίστωση βοήθησε το Μπίρη να εντοπίσει το νέο ρεύμα επιδράσεων που δέχτηκε το ελληνικό θέατρο σκιών. Οι επιδράσεις αυτές προέρχονταν από την Ήπειρο και γι' αυτό έκανε λόγο για τον «ηπειρώτικο Καραγκιόζη». Ουσιαστικά έβαλε τις βάσεις για να στηριχτεί πάνω τους μια θεωρία που αναφέρονταν στην «ηπειρωτική παράδοση» του ελληνικού θεάτρου σκιών[34]. Δεν μπορούμε εύκολα να δεχτούμε πως ο ίδιος ο Ιάκωβος ήταν ο εμπνευστής και δημιουργός του κύκλου των παραστάσεων με θέμα τον Αλή Πασά και τα γύρω από αυτόν ιστορικά γεγονότα. Η συμβολή και των άλλων μαστόρων θα πρέπει να υπήρξε σημαντική και ουσιαστικά θα ήταν αποτέλεσμα ομαδικής δημιουργίας. Είναι όμως γεγονός πως μετά τον Ιάκωβο μια ολόκληρη γενιά καραγκιοζοπαιχτών έπαιξε σε όλη την Ελλάδα, αφού πρώτα έμαθε την τέχνη στην Ήπειρο. Ο Καλονάρος βγάζει το συμπέρασμα πως αφού στα Γιάννινα παιζόταν Καραγκιόζης είναι απίθανο να παιζόταν μόνο για τους Τούρκους και να μην ενδιαφέρονταν για αυτόν οι ραγιάδες. Είναι πεπεισμένος πως κοινή γλώσσα ήταν η ελληνική οπότε οι όλες

[33] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 48.
[34] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 28-30.

διαδικασίες μετατροπής του θεάματος ήταν ευκολότερες. Δίνει έμφαση στο ρόλο που έπαιξαν οι καπεταναίοι, που έζησαν στην αυλή του Αλή Πασά, στην διάδοση του Καραγκιόζη ως ένα μέσο ψυχαγωγίας των στρατευμάτων τους[35].

Ο Πούχνερ συνδέοντας την προφορική παράδοση, τις απόψεις του Μπίρη, του Καλονάρου και την περιγραφή του Hobhouse καταλήγει στο συμπέρασμα πως η ηπειρωτική παράδοση είναι μια πραγματικότητα[36].

Περισσότερες πληροφορίες θα δοθούν στο κεφάλαιο «Η ηπειρωτική παράδοση».

VIII

Σε όλα τα μεγάλα αστικά κέντρα της οθωμανικής αυτοκρατορίας, που διέθεταν ελληνικό κοινό, δίνονταν παραστάσεις θεάτρου σκιών στα ελληνικά. Τα μεγάλα οικονομικά, και όχι μόνο, κέντρα των Ελλήνων βρέθηκαν έξω από τα όρια του πρώτου ελληνικού κράτους. Στην πραγματικότητα πρωτεύουσα του ελληνισμού παρέμενε η Κωνσταντινούπολη και όχι η Αθήνα[37]. Συνεπώς η έρευνα για την επαφή του ελληνικού κοινού με το θέατρο σκιών δεν μπορεί να περιοριστεί στα στενά όρια του μελλοντικού ελληνικού βασιλείου, αφήνοντας έξω τα εκτός Ελλάδας κέντρα του ελληνισμού.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Η επαφή του ελληνικού κοινού με το θέατρο σκιών, πριν ακόμη δημιουργηθεί το νέο ελληνικό κράτος, θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη. Η προφορική παράδοση και οι γραπτές μαρτυρίες συντελούν στην εδραίωση αυτής της άποψης. Το θέαμα αποτελεί ακόμη μέρος του οθωμανικού θεάτρου σκιών και δεν διαθέτουμε ουσιαστικές μαρτυρίες για το πότε και το πώς άρχισε η μακρά διαδικασία της αφομοίωσης. Το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με το θέαμα με τη μεσολάβηση των πλανόδιων καραγκιοζοπαιχτών που στην πλειοψηφία τους ήταν Αρμένιοι και Εβραίοι. Η άποψη του Πούχνερ, για την δια μέσου των Βαλκανίων μεταφορά του θεάματος, αποτελεί μια σημαντική εκδοχή. Ταυτόχρονα όμως δεν μπορούμε να αρνηθούμε την στενή σχέση και τους εμπορικούς δρόμους που ένωναν τα Γιάννινα και τη Θεσσαλονίκη με την Κωνσταντινούπολη.

---

[35] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 64-66.
[36] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 50.
[37] Κωνσταντινίδου Μ., *Κοινωνιολογική ιστορία του Ρεμπέτικου*, σ. 31.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄
Ο ΜΑΚΡΥΣ ΔΡΟΜΟΣ ΤΟΥ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

I

Ο χώρος της Ανατολικής Μεσογείου αποτελεί έναν κομβικό ενδιάμεσο, μεταξύ Ασίας και Ευρώπης. Στα γεωγραφικά του όρια αναπτύχθηκε ένα ιδιαίτερο είδος πολιτισμού, που ακολούθησε διαφορετική πορεία σε σχέση με τους μεγάλους πολιτισμούς της Ανατολής και το δυτικό πολιτισμό. Συγκεντρώνοντας στοιχεία και από τους δύο γεωγραφικούς προσανατολισμούς, αλλά διαθέτοντας δικές του βασικές δομές, ο πολιτισμός αυτός πρόβαλλε ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του την ποικιλία. Οι λαοί της Ανατολικής Μεσογείου και ειδικότερα των Βαλκανίων συνυπήρξαν μέσα στην ίδια αυτοκρατορία, αρχής γενομένης από τη ρωμαϊκή, συνεχίζοντας στη βυζαντινή και καταλήγοντας στην οθωμανική. Στο διάστημα των δύο χιλιετηρίδων η ανθρωπογεωγραφία της περιοχής ανανεώνονταν και μεταλλάσσονταν συνεχώς εξ αιτίας των μετακινήσεων των φυλών και των επαναλαμβανόμενων εισβολών. Ένα πολύχρωμο μωσαϊκό απαρτιζόμενο από Έλληνες, Αλβανούς, Τούρκους, Εβραίους, Γύφτους, Σλάβους, Βούλγαρους, Άραβες, Αρμένιους κι όλες τις άλλες φυλές που προστέθηκαν με τον καιρό, απλώνονταν στην Ανατολική Μεσόγειο και απετέλεσε το υπόστρωμα για να εξελιχτεί πάνω του ο ιδιαίτερος πολιτισμός της. Ο πολιτισμός των λαών αυτών, μετά από την πολυετή συμβίωση, εμφανίζει μεγάλες διαφορές ανάλογα με τις εθνικές και τις τοπικές ομάδες, αλλά ταυτόχρονα κοινές και ουσιαστικές ομοιότητες στις θεμελιακές αρχές του.

Το θέατρο σκιών της Ανατολικής Μεσογείου αποτελεί μία από τις εκφάνσεις του πολιτισμού της και το οθωμανικό θέατρο σκιών είναι μία από τις σημαντικότερες εκδηλώσεις του φαινομένου. Αναπτύχθηκε μέσα στο εξαιρετικά ποικιλόμορφο περιβάλλον της αυτοκρατορίας και μετέφερε αρκετά κοσμοπολίτικα χαρακτηριστικά. Όλες οι φυλές του Ισραήλ αντιπροσωπεύονται στο μπερντέ κι όλες οι λαλιές ακούγονται κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Η φωτισμένη οθόνη αποτελεί ένα, υπό σμίκρυνση, αντίγραφο του πολιτισμού της Ανατολικής Μεσογείου με κυρίαρχο στοιχείο την ποικιλία. Ευρωπαίοι παρεπίδημοι, ξεπεσμένοι γενίτσαροι, πόρνες μαύροι ευνούχοι, Άραβες

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

έμποροι και άλλοι τυποποιημένοι ή περιστασιακοί χαρακτήρες εμφανίζονται στο μπερντέ δημιουργώντας μια διασκεδαστική καρικατούρα της πολύχρωμης κοινωνίας της Κωνσταντινούπολης. Πολύγλωσσοι, πλανόδιοι τεχνίτες μεταφέρουν την τέχνη τους σε πολλές από τις επαρχίες της αυτοκρατορίας. Όμως κοιτίδα του φαινομένου παραμένει η κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, η Κωνσταντινούπολη. Οι περισσότερες από τις αναφορές των ξένων περιηγητών μας παραπέμπουν σ' αυτή. Μια από τις καλύτερες περιγραφές του οθωμανικού θεάτρου σκιών και του πρωταγωνιστή του τού Καραγκιόζη μας δίνει ο Théophile Gautier που παρακολούθησε ο ίδιος παραστάσεις του στην Κωνσταντινούπολη:

«Φανταστείτε τον αρχαίο θεό των κήπων ντυμένο Τούρκο να ξαμολιέται μέσα στα χαρέμια, τα παζάρια, τα σκλαβοπάζαρα, τα καφενεία, μέσα στην απεραντοσύνη της ανατολίτικης ζωής, και να στροβιλίζεται ανάμεσα στα θύματά του, αδιάντροπος, κυνικός και χαρμόσυνα κτηνώδης. Δε θα κατάφερναν να σπρώξουν πιο μακριά την ιθυφαλλική υπερβολή και την ακολασία της άσεμνης φαντασίας».[1]

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

II

Από τον κορμό αυτού του ανατολίτικου και άσεμνου θεάματος προέρχεται το ελληνικό θέατρο σκιών και αποτελεί τη σπουδαιότερη μετάπλασή του. Η επαφή του ελληνικού λαού με το οθωμανικό θέαμα συντελέστηκε μέσα στα πλαίσια της οθωμανικής αυτοκρατορίας τους αιώνες της τουρκοκρατίας. Το ελληνικό λαϊκό κοινό απετέλεσε έναν από τους παράγοντες ανάπτυξης του οθωμανικού είδους. Μετά την αποκόλλησή του από την αυτοκρατορία και κάτω από την πίεση των συνθηκών της εποχής, συμμετείχε ενεργά στη διαμόρφωση του ελληνικού Καραγκιόζη. Μετά από μια μακρά διαδικασία εξελληνισμού το νεοελληνικό θέατρο σκιών ξεχώρισε από το οθωμανικό ως ένα νέο, απόλυτα καινούριο είδος. Ο εξελληνισμός του θεάτρου σκιών περιλαμβάνει τις διεργασίες αφομοίωσης του οθωμανικού θεάτρου και τη δημιουργική μετάπλασή του στο ελληνικό είδος. Τα χρονικά όρια της περιόδου, κατά την οποία συντελέστηκε η αφομοίωση, είναι αρκετά ρευστά και δεν μπορούν να τοποθετηθούν εύκολα μέσα σε αυστηρά χρονικά

[1] Gautier T., *Constantinople*, σ. 179.

πλαίσια. Ολοφάνερα ήταν μια αρκετά μακρά διαδικασία, που διέφερε από τόπο σε τόπο και έδωσε διαφορετικά αποτελέσματα. Το 1879 στη Χαλκίδα το θέαμα δραστηριοποιείται νόμιμα και παρουσιάζει αρκετά στοιχεία εξελληνισμού. Στην Αθήνα, το ίδιο διάστημα, είναι στριμωγμένο στο περιθώριο και κινείται στην παρανομία. Εξ αιτίας αυτών των συνθηκών παραμένει ένα κακέκτυπο του οθωμανικού προτύπου.

Ο Β. Πούχνερ πιστεύει πως ο εξελληνισμός του οθωμανικού θεάματος γίνεται μετά από αιώνες γνωριμίας του ελληνικού λαού και της άρχουσας τάξης, με το θέατρο σκιών. Διαδραματίζεται σταδιακά ήδη στις παραδουνάβιες ηγεμονίες κατά τον 18^{ο} αιώνα και στις νοτιοβαλκανικές πόλεις με επίκεντρο τα Γιάννινα, ένα από τα σπουδαιότερα πολιτισμικά κέντρα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, τον 19^{ο}. Αυτό συνεπάγεται πως βασικό κριτήριο του εξελληνισμού δεν είναι μόνον η γλώσσα των παραστάσεων, αλλά η αφομοίωση θεμάτων και μοτίβων του νεοελληνικού πολιτισμού και η αντανάκλαση της κοινωνικής και ιστορικής πραγματικότητας στο στερεότυπο θίασο των ηρώων του Καραγκιόζη[2]. Η άποψη του Πούχνερ ορίζει με επιτυχία ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς των γεγονότων και στέκεται σε απόσταση από θεωρίες που αναφέρουν πως η διαδικασία του εξελληνισμού ξεκίνησε στο ελληνικό κράτος και συντελέστηκε μέσα σε ένα διάστημα δέκα ως δεκαπέντε χρόνων. Ο εξελληνισμός του θεάματος ξεκινάει με την πρώτη, έστω κι ανεπαίσθητη, τροποποίηση που υπέστη το οθωμανικό θέαμα για να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του ελληνικού κοινού και τελειώνει με την ξεκάθαρη εμφάνιση (συμπεριλαμβάνοντας ολοκληρωμένη δομή και συγκεκριμένη τυπολογία) του νέου είδους.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Οι όποιες απαιτήσεις για προσαρμογή του οθωμανικού είδους, στις ανάγκες των Ελλήνων των παραδουνάβιων ηγεμονιών, αντιμετωπίζονταν εύκολα από το ευέλικτο και πολύγλωσσο θέαμα. Άλλωστε δεν υπήρχαν οι προϋποθέσεις για μεγάλου μεγέθους επεμβάσεις, γιατί έλειπε η επαφή με το ευρύ ελληνικό λαϊκό κοινό, απαραίτητη προϋπόθεση για την προσαρμογή του θεάματος, μέσα από τις διαδικασίες της αλληλεπίδρασης. Ανάλογες απαιτήσεις προσαρμογής θα πρέπει να εμφανίζονταν και στις ελληνικές συνοικίες της Κωνσταντινούπολης, όπου το θέαμα επεδείκνυε την ίδια

[2] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 10.

ευελιξία, για να καλύψει τις κατά τόπους ανάγκες. Όπως μας περιγράφει ο P. Risal ο Καραγκιόζης της Κωνσταντινούπολης μπορεί να γίνει Έλληνας, Τούρκος ή Εβραίος, ανάλογα με τις απαιτήσεις της συνοικίας. Την αλλαγή της εθνικότητάς του ακολουθεί ανάλογη αλλαγή στη γλώσσα[3]. Ο Alexandre Dumas δίνοντας μια περιγραφή του φαινομένου Καραγκιόζης, εντοπίζει την απουσία εθνικής ταυτότητας του πρωταγωνιστή και αναφέρει πως ο Καραγκιόζης δεν έχει μία εθνική ενδυμασία, είναι ένας απλός κωμικός που ήρθε στον κόσμο μόνος, φτωχός και γυμνός και ντύνεται με όλες τις ενδυμασίες, ακόμη κι εκείνες των γυναικών[4].

Το θέαμα προσαρμόζεται στις απαιτήσεις των κατοίκων της συνοικίας χωρίς να το απασχολεί η εθνική του ταυτότητα. Στο χώρο του ελληνικού μαχαλά και της ελληνικής παροικίας εντοπίζονται, σε πολύ αχνή ακόμη μορφή, οι πρώιμες απαιτήσεις για προσαρμογή του οθωμανικού Καραγκιόζη. Το ευέλικτο θέαμα κάλυψε ως ένα βαθμό αυτές τις ανάγκες με την ιδιαίτερη ικανότητα προσαρμογής του. Αυτή όμως η ιδιότητά του εμπεριείχε την πιθανότητα της όποιας μελλοντικής μετάπλασης, γιατί έδινε τη δυνατότητα στους τεχνίτες και στο κοινό να επιλέξουν κάποια από τα πλούσια επί μέρους χαρακτηριστικά του, να τα απομονώσουν και να τα εξελίξουν ανάλογα.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Το θέατρο σκιών ήρθε σε επαφή με το ευρύτερο ελληνικό κοινό, στα κέντρα του ελληνισμού που βρίσκονταν έξω από το πολυπολιτισμικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης και βασικά σε πόλεις όπως τα Γιάννινα και η Θεσσαλονίκη. Εκεί η απαίτηση για αλλαγές πήρε πιο συγκεκριμένη μορφή και γι' αυτό είχε πιο άμεσα αποτελέσματα. Σημαντικές επεμβάσεις θα πρέπει να έγιναν στα Γιάννινα όπου η παρουσία του ελληνικού στοιχείου υπερίσχυε κατά πολύ του τουρκικού και του εβραϊκού.

III

Το τελικό στάδιο των διεργασιών, που έδωσαν μορφή στο ελληνικό θέατρο σκιών, έλαβε χώρο στο ελληνικό κράτος. Στο νέο ελληνικό κράτος και κάτω από την ισχυρή πίεση του διλλήματος προσαρμογή ή εξαφάνιση, όλες αυτές οι διεργασίες εντατικοποιήθηκαν και οδήγησαν στην ξεκάθαρη εμφάνιση του νέου είδους. Σημαντικό ρόλο στην εντατικοποίηση των διεργασιών έπαιξε

[3] Rizal P., «Ο Καραγκιόζης».
[4] Dumas A., *L'Arabie heureuse,* Τόμος 2, σσ. 108, 110

η δραστηριοποίηση του θεάτρου σκιών στην αγροτική Ελλάδα. Το παραδοσιακά συντηρητικό, αγροτικό κοινό, άσκησε πίεση για αφαίρεση των σεξουαλικών χαρακτηριστικών[5]. Θα πρέπει να σημειωθεί πως στην πρωτεύουσα και σε κάποιες από τις μεγάλες πόλεις το θέαμα είχε σπρωχτεί στο περιθώριο. Το κοινό στο οποίο πλέον απευθύνονταν δεν το απασχολούσε ούτε η εθνική ταυτότητα, ούτε η πολυθρύλητη ανηθικότητα του θεάματος. Οι αυστηρά περιγεγραμμένοι χώροι του υποκόσμου και οι συνθήκες της παρανομίας δεν απαιτούσαν, αλλά κι ούτε επέτρεπαν, επεμβάσεις. Η έξοδος από την απομόνωση και η επαφή με το ευρύ κοινό, ήταν βασική προϋπόθεση για την προώθηση των όποιων αλλαγών. Γι' αυτό και το χρονικό διάστημα από το 1890 ως το 1905 είναι το πιο σημαντικό για τον εξελληνισμό του θεάματος.

Το διάστημα αυτό, όπως αναφέραμε παραπάνω, ήταν πολύ σημαντικό γιατί μέσα στα χρονικά του όρια ο εξελληνισμός του θεάματος έφτασε στην κορύφωσή του και έγιναν αντιληπτά σε όλους τα αποτελέσματα της αφομοιωτικής διαδικασίας. Κατά τη διάρκειά του ολοκληρώθηκε η επεξεργασία του ρεπερτορίου και των νέων ηρώων του τυποποιημένου θιάσου με αποτέλεσμα να θεωρηθεί αυτό καθ' αυτό ως η περίοδος του εξελληνισμού. Σημαντικό ρόλο στη δημιουργία εσφαλμένων εντυπώσεων έπαιξε η πολυετής προσκόλληση του Καραγκιόζη της Αθήνας, για τον οποίο διαθέτουμε τα πιο πολλά στοιχεία, στο οθωμανικό πρότυπο. Έτσι αγνοήθηκαν οι ζυμώσεις που έγιναν στην επαρχία και υιοθετήθηκε η άποψη πως ο Δημήτρης Μίμαρος με την εμφάνισή του διαμόρφωσε το καινούριο είδος.

Είναι γεγονός πως οι απαρχές της διαδικασίας της αφομοίωσης παραμένουν σχεδόν άγνωστες γιατί δεν υπάρχουν μαρτυρίες που να μας βοηθούν στην καταγραφή και την ανάλυσή τους. Κατανοούμε όμως πως οι αλλαγές αυτές απαιτούν χρόνο και είναι αποτέλεσμα ομαδικής δημιουργίας. Έτσι λοιπόν η θέση πως ο Μίμαρος αναμόρφωσε μόνος του τον ελληνικό Καραγκιόζη και του έδωσε τα βασικά του χαρακτηριστικά, ανήκει σε μια προσωποποιημένη αντίληψη της ιστορίας, που βρίσκεται μακριά από τις δομές λειτουργίας του λαϊκού πολιτισμού.

[5] Πετρής Γ., *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, σ. 203.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Ο Δημήτρης Μίμαρος (που παραμένει πάντοτε ο μεγαλύτερος Έλληνας καραγκιοζοπαίχτης) υπήρξε ένας από τους κύριους εκφραστές του νεοελληνικού θεάτρου σκιών. Συμμετείχε άμεσα στην τελική διαμόρφωση της τυπολογίας του και στην επεξεργασία των χαρακτήρων του. Ο ρόλος του υπήρξε σημαντικός και ο απόηχος του Καραγκιόζη του φτάνει ως τις μέρες μας. Πριν από αυτόν οι ηπειρώτες μαστόροι είχαν ξεκινήσει τη διαδικασία της αφομοίωσης, ακολουθώντας ίσως την απαίτηση που έρχονταν από τις βλαχοελληνικές αυλές των παραδουνάβιων ηγεμονιών και τις ελληνικές συνοικίες της Πόλης. Οι επαφή της Ηπείρου με τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες ήταν στενή και η μνήμη της παραμένει έντονη ως τις μέρες μας. Ταυτόχρονα υπήρξε πολύ στενή κι η σχέση της Ηπείρου με την Κωνσταντινούπολη. Πλήθος επιφανών Ηπειρωτών ολοκλήρωσε τις σπουδές του στην Πόλη και ανέπτυξε τις εμπορικές του ασχολίες στις Ηγεμονίες. Μέσα από αυτούς τους δυο αγωγούς συντελέστηκε η μεταφορά του θεάματος στην Ήπειρο. Τα Γιάννινα ήταν η μόνη πόλη της Ελλάδας που διέθετε την εποχή εκείνη τη δυναμική που απαιτούνταν για να επέμβει στο οθωμανικό είδος και να το προσαρμόσει στις ανάγκες του ελληνικού κοινού. Η αφομοίωση και η προσαρμογή δεν σχετίζονταν αποκλειστικά με την απάλειψη των όποιων βωμολοχιών (αυτή ήταν απαίτηση του «καθωσπρεπισμού» των αστών στο νεοελληνικό κράτος) αλλά, όπως αναφέραμε παραπάνω, με την αφομοίωση και την εισαγωγή στη σκηνή θεμάτων και μοτίβων του νεοελληνικού πολιτισμού.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Με την απελευθέρωση του ελληνικού κράτους οι διαδικασίες αυτές θα εντατικοποιηθούν στην επαρχία. Η Αθήνα θα προσπαθήσει να εξαλείψει το «ανατολικό θέαμα» και δεν θα του δώσει καμιά ευκαιρία προσαρμογής. Για χρόνια ο Καραγκιόζης της Αθήνας θα επιβιώσει χωμένος στον υπόκοσμο. Από την συγκατοίκησή του αυτή θα αποκομίσει κάποια στοιχεία κι αργότερα, όταν οι ζυμώσεις κορυφωθούν, θα τα βγάλει στην επιφάνεια. Η Αθήνα θα τον δεχτεί τελευταία, τη δεκαετία του 1890, όπως προκύπτει από τις γραπτές μαρτυρίες. Ο εξελληνισμός του θεάματος θα ολοκληρωθεί στην Αθήνα και στα άλλα αστικά κέντρα στο τέλος του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Στην Αθήνα, το μεγαλύτερο και ταχύτατα αναπτυσσόμενο αστικό κέντρο, θα συναντηθούν στο τέλος του 19^{ου} αιώνα όλα τα ρεύματα και οι τάσεις και για κάποιο διάστημα θα συνυπάρξουν.

Ο εξελληνισμός του θεάματος άρχεται νωρίς στις παροικίες και στα κέντρα του ελληνισμού και περατώνεται στο ελεύθερο ελληνικό κράτος. Η ολοκλήρωση του ταυτίζεται με την έναρξη της δραστηριότητας του ελληνικού θεάτρου σκιών. Το χρονικό αυτό όριο δεν είναι ένα θεωρητικό κατασκεύασμα αλλά ένα αληθινό σημείο τομής που σηματοδοτεί το τέλος μιας μακράς διαδικασίας. Με το πέρας της το ελληνικό θέατρο σκιών προβάλλει ως ένα νέο είδος, που οι ομοιότητές του με το παλιό περιορίζονται στον τύπο και όχι στην ουσία.

IV

Στο τέλος του 19ου αιώνα τα αποτελέσματα της αφομοίωσης και μέσα από αυτή της ανάδειξης του νέου είδους, έγιναν φανερά στο μπερντέ, ακόμη και για τον πιο ανυποψίαστο. Επιβλήθηκε απόλυτα η χρήση της ελληνικής γλώσσας και απόμειναν μόνον χάριν αστεϊσμού και κωμωδίας τουρκικές ή εβραϊκές φράσεις. Πολλές από τις κλασσικές οθωμανικές παραστάσεις (όπως «Το ταξίδι στη Γιάλοβα», που πήρε τον τίτλο «Το κιούπι», «Ο γάμος του Καραγκιόζη», «Ο Γραμματικός» κ. α.) προσαρμόστηκαν στις νέες απαιτήσεις. Το ρεπερτόριο συμπληρώθηκε με νέες καθαρά ελληνικές παραστάσεις (όπως «Η Βοσκοπούλα»[6] που αποτελεί διασκευή του δραματικού ειδυλλίου «Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας», «Η πυρπόλησις των φυλακών»[7], «Το βέβαια και το μάλιστα»[8] κ. α.). Όπως είδαμε και στη περίπτωση της «Βοσκοπούλας», ο Καραγκιόζης θα χρησιμοποιήσει με ευκολία πολλά θέματα από τα αστικά θέατρα. Μερικές φορές οι δυο εκδοχές του ίδιου θέματος παίζονταν σχεδόν ταυτόχρονα και έτσι βλέπουμε το Γ. Ρούλια να παίζει στις 23 Αυγούστου 1901 στη Δεξαμενή, το έργο «Πίστις Ελπίς και Έλεος»[9] που παιζόταν εκείνο το διάστημα από κάποιο θίασο στην Ομόνοια[10].

Σημαντική θέση στο δραματολόγιο του θεάτρου σκιών κατέχουν οι παραστάσεις με θέματα δανεισμένα από την ειδησεογραφία και την επικαιρότητα. Στις 13-8-1899 βλέπουμε ανακοίνωση για παράσταση του

[6] *Καιροί*, 28-7-1898.
[7] «Θέατρα», *Εμπρός,* 14-7-1901.
[8] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 27-7-1899.
[9] «Θέατρα», *Εμπρός,* 6-9-1901.
[10] «Θέατρα», *Εμπρός,* 14-7-1901.

Ρούλια με τίτλο «Η δίκη Δρεϋφούς»[11] και στις 6-7-1909 κάποιος καραγκιοζοπαίχτης στο Βόλο, πιθανώς ο Μέμος Χριστοδούλου, αποπειράθηκε να βγάλει στο μπερντέ τον πρωθυπουργό της Τουρκίας Σεφκέτ Πασά, που πριν λίγες μέρες είχε απειλήσει δημόσια τον Πατριάρχη Ιωακείμ. Η αστυνομία απαγόρευσε την παράσταση[12].

Αποκορύφωμα του νέου δραματολογίου αποτέλεσαν οι ηρωικές παραστάσεις που συνεχίζουν να παίζονται μέχρι σήμερα. Η στροφή του «ζωντανού θεάτρου» προς το ηρωικό δράμα με θέματα από την ελληνική επανάσταση αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους καραγκιοζοπαίχτες έτσι ώστε να επεκτείνουν το παλιό ρεπερτόριο του ηπειρωτικού Καραγκιόζη[13]. Η παράδοση αναφέρει πως οι πρώτες ηρωικές παραστάσεις, όπως για παράδειγμα ο «Καπετάν Γκρης», είναι δημιουργήματα του Δ. Μίμαρου[14].

Είναι γεγονός πως την εποχή εκείνη η Πάτρα παρουσιάζει αξιόλογη θεατρική κίνηση. Από το 1885 ως το 1895 θα παιχτούν στην Πάτρα πλήθος θεατρικών έργων. Μελοδράματα, κωμωδίες, ιταλικά μελοδράματα, και κωμειδύλλια θα περάσουν από τα θέατρα της Πάτρας. Κάποια θα σημειώσουν επιτυχία και κάποια θα αποδοκιμαστούν άγρια. Γνωστοί θίασοι της εποχής όπως του Δημοσθένη Αλεξιάδη, του Αβραάμ Παντελιάδη, του Μιχάλη Αρνιωτάκη, του Δημήτρη Ταβουλάρη και του Δημήτρη Κοτοπούλη επισκέπτονταν, επανειλημμένα κάποιοι από αυτούς, την Πάτρα για να παίξουν. Η πόλη δέχεται συνεχείς επισκέψεις από γαλλικούς και ιταλικούς θιάσους. Δεν λείπουν ούτε οι ελληνικοί από τη Σμύρνη. Το 1888 παίχτηκε στην Πάτρα το μελόδραμα «Μάρκος Μπότσαρης» του Παύλου Καρέρ, το 1889 παίχτηκε η κωμωδία *Εικών* του πατρινού Π. Πετρόπουλου, το 1890 ιταλικός θίασος έκλεισε τον κύκλο των παραστάσεών του με το «Φάουστ»[15]. Το 1891 παίχτηκε στην Πάτρα το κωμειδύλλιο του Δημήτρη Κόκκου «ο Μπαρμπα – Λινάρδος»[16]. Το 1889 ο θίασος των αδελφών Ταβουλάρη θα επισκεφτεί για τρεις μήνες την Πάτρα και στο δραματολόγιό του βρίσκονται έργα όπως η «Κωμωδία των παρεξηγήσεων» και η «Βαβυλωνία». Το

[11] «Θεατρικά», *Εμπρός,* 13-8-1899.
[12] «Ο Σεφκέτ εις τον Καραγκιόζη», *Σκριπ*, 6-7-1909, επίσης, «Ο Καραγκιόζης Βόλου και ο Σεφκέτ Πασάς», *Εμπρός,* 6-7-1909, επίσης, «Βόλος», *Σκριπ*, 26-7-1909.
[13] Παμπούκης Ι., «Η τουρκοκρατία και το εικοσιένα στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών».
[14] Μπίρης Κ., «Ελληνικός ο Καραγκιόζης».
[15] Τριανταφύλλου Κ., *Ιστορικόν λεξικόν των Πατρών*, σ. 157.
[16] «Ο Μπάρμπα Λινάρδος εν Πάτρας», *Ακρόπολη,* 18-5-1891.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

καλοκαίρι του 1891 ο θίασος Λοράνδου—Ποφάντη έπαιξε κάποια κωμειδύλια. Το 1892 η Αικατερίνη Βερώνη έπαιξε την «Τύχη της Μαρούλας» και ο θίασος Παντόπουλου τα τελευταία έργα του δραματολογίου του[17]. Το αστικό θέατρο μπορεί να προσφέρει πλούσιο υλικό για εκμετάλλευση στο δημιουργικό ταλέντο του Μίμαρου και των άλλων πατρινών μαστόρων. Πλούσιο επίσης υλικό μπορεί να δανειστεί και από τα υπόλοιπα λαϊκά θεάματα όπως το κουκλοθέατρο και την παντομίμα που αφθονούν στην Πάτρα. Το τελικό προϊόν αυτής της επεξεργασίας οι τεχνίτες θα το ντύσουν μουσικά με το δημοτικό τραγούδι και τον ανατολίτικο αμανέ.

V

Μία από τις σημαντικότερες καινοτομίες του ελληνικού θεάτρου σκιών ήταν η επιβολή στο μπερντέ του στερεότυπου σκηνικού με την Παράγκα και το Σαράι. Εκτός από την μεμονωμένη εμφάνιση σαραγιών στη σκηνή, δεν υπάρχει καμιά μαρτυρία για τη χρήση του συγκεκριμένου σκηνικού από το οθωμανικό θέατρο σκιών, αν και μας έχουν δοθεί διάφορες περιγραφές σκηνικών του. Μερικές από αυτές μας τις μετέφεραν οι ξένοι περιηγητές. Ο Τ. Gautier μας αναφέρει όσα είδε στην Κωνσταντινούπολη το 1852:

«Η φωτεινή οθόνη πάνω στην οποία έμελλε να προβληθούν οι σιλουέτες των μικρόσωμων ηθοποιών έλαμπε μες στο σκοτάδι σαν ένα κέντρο στο οποίο συνέκλιναν όλα τ' ανυπόμονα βλέμματα. Σύντομα μια σκιά παρεμβλήθηκε ανάμεσα στο πανί και τη φλόγα του λυχναριού. Ένα διαφανές και χρωματιστό περίγραμμα ήρθε και εφάρμοσε πάνω στη γάζα. Ήταν ένας φασιανός Κίνας κουρνιασμένος πάνω σ' ένα χαμόδεντρο· το ντέφι κροτάλισε, μια λαρυγγική και στριγκιά φωνή που τραγουδούσε έναν ιδιόμορφο αμανέ μ' ένα ρυθμό ασύλληπτο για τα ευρωπαϊκά αυτιά υψώθηκε μες στη σιωπή· γιατί, με την εμφάνιση του πουλιού, το σούσουρο των συζητήσεων και η ακαθόριστη βοή που βγαίνει από μια σύναξη ανθρώπων, έστω ήσυχων, είχε ξαφνικά ηρεμήσει. Ήταν το σήκωμα της αυλαίας και η έναρξη.

Ο φασιανός εξαφανίστηκε κι έδωσε τη θέση του σ' ένα σκηνικό που αναπαριστούσε το εξωτερικό ενός κήπου με δικτυακό φράχτη, πάνω από τον οποίο πρασίνιζαν κάποια δέντρα αρκετά όμοια, ως προς το απλοϊκό σχήμα

[17] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 59.

τους, με τα παιχνιδάκια της Νυρεμβέργης που είναι πελεκημένα πάνω σε μια ελατόβεργα»[18].

Ο G. De Nerval μας περιγράφει μια παράσταση που παρακολούθησε το 1850 στην Κωνσταντινούπολη:

«Η ορχήστρα ξανάρχισε. Είδαμε να προβάλλει πίσω απ' το πανί ένας διάκοσμος που παρίστανε πλατεία της Κωνσταντινούπολης, με μια βρύση στο μπροστινό μέρος»[19].

Ο οθωμανικός Καραγκιόζης έχει ως πρότυπο και βάση τους μαχαλάδες της Κωνσταντινούπολης και τα πρόσωπα που κινούνται μέσα στη σκηνή του είναι τα ίδια με αυτά που θα συναντούσε κάποιος στις συνοικίες της παλιάς Πόλης[20]. Τα περισσότερα έργα του εννοείται ότι εξελίσσονται στην πλατεία του μαχαλά οπότε η παρουσία σκηνικών δεν κρίνεται απαραίτητη. Γενικότερα οι ανάγκες του για σκηνικά αντιμετωπίζονται ανάλογα με την περίσταση και από όσο ξέρουμε δεν υπήρξε τυποποιημένο σκηνικό. Αλλά και η ελληνική εκδοχή του οθωμανικού Καραγκιόζη δεν έχει να επιδείξει ανάλογη σκηνική προσαρμογή του τύπου Παράγκα—Σαράι. Το συγκεκριμένο σκηνικό αποτελεί γνώρισμα του ελληνικού είδους.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Η προφορική παράδοση αναφέρει πως το βασικό σκηνικό των παραστάσεων στα πρώτα χρόνια του ελληνικού κράτους ήταν ένα χαμάμ φτιαγμένο από χαρτόνι και τοποθετημένο στη μέση της σκηνής[21]. Γύρω από αυτό περιφέρονταν ο Καραγκιόζης, σείοντας το φαλλό του και ασχημονώντας με τις λουόμενες. Η περιγραφή της παράσταση στην Πλάκα από την «Ταχύπτερο Φήμη» το 1852 μας πληροφορεί πως το σκηνικό δεν είχε καμιά σχέση με το πολυθρυλούμενο χαμάμ. Η ανάμνηση του χαμάμ ως σκηνικού έμεινε έντονη μέσα στην προφορική παράδοση γιατί η παράσταση «Το Χαμάμ» ήταν μία από τις σημαντικότερες παραστάσεις του οθωμανικού θεάτρου και μία από τις πιο βλάσφημες. Το παίξιμό της, όπως ήταν επόμενο, προκάλεσε την αντίδραση των «νοικοκυραίων» και η ίδια συνδέθηκε στενά με την διαμορφωμένη άποψη για την ανηθικότητα του Καραγκιόζη. Η ανάμνηση

[18] Gautier T., *Constantinople*, σ. 172
[19] De Nerval G., « Μια παράσταση τούρκικου Καραγκιόζη στην Κωνσταντινούπολη του 1850».
[20] Siyavusgil S. E., «Ο Τούρκος Καραγκιόζ και τα πρόσωπα του θιάσου του».
[21] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 123.

της ανηθικότητας ταυτίστηκε με την παράσταση και το χαμάμ έμεινε στη μνήμη ως το μόνιμο σκηνικό.

Το στερεότυπο σκηνικό με το σαράι δεξιά και την παράγκα αριστερά είναι ένα μοτίβο του νεοελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Π. Καλονάρος αποδίδει την αρχική προέλευσή του σαραγιού στους τεχνίτες της Ηπείρου και πιστεύει πως ο κλασικός αυτός σκηνικός διάκοσμος πηγάζει από τα Γιάννινα και συνδέεται με την παρουσία των τύπων του Βεζίρη, που δεν είναι άλλος από τον Αλή Πασά, και του Βεληγκέκα[22]. Με την προέλευση του σαραγιού από τον ηπειρώτικο Καραγκιόζη συντάσσεται κι ο Μ. Χατζάκης[23]. Ο Τ. Καΐμη αντλώντας τις πληροφορίες του από τον καραγκιοζοπαίχτη Π. Μελίδη αναφέρει πως εμπνευστής του σκηνικού Παράγκα-Σαράι ήταν ο Δ. Μίμαρος κι ήθελε με αυτό τον τρόπο να δείξει την αντίθεση ανάμεσα στο σκλαβωμένο ελληνισμό και στον Τούρκο κατακτητή[24]. Αλλά κι ο Σωτήρης Σπαθάρης αναφέρει το Μίμαρο ως εμπνευστή του σκηνικού[25].

Η περιστασιακή χρήση των σαραγιών στον οθωμανικό Καραγκιόζη δεν έχει καμιά σχέση με τη θέση που έχει πάρει το σαράι στον ελληνικό. Η πιθανότητα της χρήσης του από τους ηπειρώτες τεχνίτες, ως συμβόλου εξουσίας και καταπίεσης αποτελεί ένα ενδεχόμενο, όπως και η σύνδεσή του με τον Αλή Πασά. Η προφορική παράδοση, που εκπροσωπούν ο Σ. Σπαθάρης κι ο Π. Μελίδης, αποδίδει το σχήμα Παράγκα—Σαράι στο Μίμαρο. Αν και χρεώνει σε συγκεκριμένα πρόσωπα ομαδικές διαδικασίες η συλλογιστική της φαίνεται ορθή, γιατί αποδίδει το τελικό σχήμα στους πατρινούς τεχνίτες που είχαν δεχτεί ισχυρές επιρροές από την Ήπειρο.

Η εμφάνιση του σκηνικού συνδέεται με την επιτυχημένη προσαρμογή του οθωμανικού Καραγκιόζη στην Ελλάδα. Το μοτίβο με την Παράγκα και τον εξαθλιωμένο ένοικό της από τη μια πλευρά, συνοδεύεται από το Σαράι και την παντοδύναμη παρουσία του Βεζίρη από την άλλη. Προβάλλει εύκολα στο θεατή την απόσταση ανάμεσα στο λαό και την άρχουσα τάξη και ορίζει τις ταξικές αντιθέσεις που αρθρώνουν το χώρο του μπερντέ, ακόμη κι αν οι ταξικές αδικίες αντιμετωπίζονται ως στοιχείο της κωμωδίας. Το σκηνικό με την Παράγκα, ένα θλιβερό και ετοιμόρροπο παράπηγμα, από τη μια μεριά και το

[22] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 72.
[23] Χατζάκης Μ., «Κάθε βράδυ νέο έργο».
[24] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 128.
[25] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 184.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Σαράι, τεράστιο και καταφορτωμένο με στολίδια, από την άλλη, μεγεθύνει την αίσθηση της αντίθεσης. Είναι γνωστό πως η αντίθεση αποτελεί, σε παγκόσμια κλίμακα, στοιχείο της δομής του δράματος και συνεισφέρει σημαντικά στη δημιουργία του μύθου. Η Παράγκα και το Σαράι ανάγονται σε σύμβολα και λαμβάνουν διαστάσεις πολύ μεγαλύτερες από αυτές που φαίνονται με την πρώτη ματιά. Το στερεότυπο σκηνικό συμμετέχει σημαντικά στην ταύτιση του πρωταγωνιστή με τους υποπρολετάριους των αστικών κέντρων. Η Παράγκα πολλές φορές εμφανίζεται νοικιασμένη και μόνιμα πάνω από το κεφάλι του Καραγκιόζη κρέμεται ο βούρδουλας του Βεληγκέκα, του μαντρόσκυλου της εξουσίας, που βγαίνει μέσα από το Σαράι. Η εξουσία του εκπορεύεται φύση θέση από το Σαράι.

Η επιβολή του σκηνικού έχει σχέση με την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου σκιών στα αστικά κέντρα. Στην ύπαιθρο η εξουσία δεν έχει το ίδιο στυγνό πρόσωπο γιατί η δύναμή της ξεθυμαίνει εξ αιτίας της απόστασης από το κέντρο και εξ αιτίας των δυσκολιών στην επιβολή της. Αντίθετα στην πόλη η παρουσία του νόμου δεν μπορεί να αγνοηθεί και ο «σταυρωτής» χωροφύλακας είναι πανταχού παρών.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Το σκηνικό έφτασε, κατά πάσα πιθανότητα, στην Αθήνα μαζί με τους τεχνίτες που μετέφεραν στην πρωτεύουσα το νέο είδος.

Στο ελληνικό βασίλειο η χρήση των Τούρκων αξιωματούχων ήταν το τρυκ που επέτρεψε στον Καραγκιόζη να σχολιάζει την εξουσία και να προβάλλει την αντίθεση ανάμεσα στην ανώτερη τάξη και στα χαμηλότερα λαϊκά στρώματα. Οι πασάδες, οι βεζίρηδες και τα όργανά τους γίνονται σύμβολα και αποκτούν ευρύτερες διαστάσεις. Στα πρώτα όμως χρόνια οι ιδιότητες που τους αποδίδονται κρύβονται πίσω από το μαντύα του Τούρκου δυνάστη. Ακόμη και σε εποχές μεταγενέστερες ο Σωτήρης Σπαθάρης θα δικαιολογηθεί πως ο Γιαγκούλας του σκοτώνει μόνο Τούρκους για να αποφύγει τις εμπλοκές με τα όργανα του νόμου[26].

VI

Ποιές ήταν όμως αυτές οι παράμετροι που έδωσαν στον ελληνικό Καραγκιόζη τη δυνατότητα να προβάλλει στο μπερντέ τις ταξικές

[26] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 153.

αντιπαραθέσεις; Τρεις σημαντικές λεπτομέρειες. Το ανατρεπτικό οθωμανικό παρελθόν του θεάματος, η πολυετής συμβίωσή του με τον ελληνικό υπόκοσμο και η ξεκάθαρη πορεία προς τον καπιταλισμό, που ακολούθησε το ελληνικό βασίλειο, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Αν και ο Οθωμανός πρόγονος δεν εμφανίζει στο μπερντέ τις ταξικές αντιθέσεις με την ίδια σαφήνεια, διαθέτει όμως ένα παρελθόν πλούσιο σε ρήξεις και ένα βλάσφημο αίσθημα αμφισβήτησης της εξουσίας.

Σε μια εποχή που δεν υπήρχε καμιά υποψία ταξικών αντιπαραθέσεων και που αγωνιστές του μεγέθους του Μακρυγιάννη και του Κολοκοτρώνη άφηναν να συρθούν στις φυλακές και δέχονταν την εξουσία του εγκάθετου Βαυαρού βασιλιά (τα πολυάριθμα κινήματα ζητούσαν απλά σύνταγμα ή την αντικατάσταση του προσώπου του βασιλιά) ο ελληνικός υπόκοσμος, αντλώντας την παράδοσή του από τα οράματα των κυνηγημένων αγωνιστών του 1821, αντιστάθηκε ενστικτωδώς στην επιβολή της απόλυτης εξουσία των αρχόντων. Αποτελούσε μόνιμη πηγή αντίστασης και χρειάστηκε μια στρατιωτική επιχείρηση για να απωθηθεί από την Αθήνα στον Πειραιά. Όντας ένα δημιούργημα της ανάγκης, προέβαλλε λυσσαλέα αντίσταση στην εξουσία, αλλά δεν μπόρεσε να αρθρώσει ουσιαστική πολιτική πρόταση. Η άρνηση της εξουσίας πήγαζε μέσα από την ανάμνηση του παρελθόντος και την παράδοση που του κληροδότησε. Δεν μπόρεσε ποτέ να μετατραπεί σε ένα ενιαίο μαζικό όραμα για το μέλλον. Έτσι η αντίστασή του έγινε μια υπόθεση προσωπική, που βασίζονταν στο φιλότιμο και δεν ξέφυγε ποτέ έξω από τους αυστηρά προσδιορισμένους χώρους του υποκόσμου. Ο ελληνικός υπόκοσμος μέσα από τη στενή σχέση του με το θέαμα τού μετέδωσε το αίσθημα της αμφισβήτησης της εξουσίας.

Η ξεκάθαρη πορεία του ελληνικού βασιλείου προς τον καπιταλισμό και η μερική αστικοποίηση του πολιτεύματος (ο βασιλιάς παραμένει ακόμη πανίσχυρος) επιτρέπουν την εμφάνιση κάποιων κινημάτων, που διαθέτοντας συγκεκριμένη πολιτική πρόταση θα αμφισβητήσουν την μέχρι τώρα τάξη και θα προβάλλουν καθαρά το φάσμα των ταξικών αντιπαραθέσεων. Τα αποτελέσματα των ενέργειών τους θα φανούν και στο μπερντέ. Όμως, το κρύψιμο της ταξικής αντιπαράθεσης πίσω από τα τουρκικά σύμβολα κρίθηκε απαραίτητο, γιατί το από αιώνες ευέλικτο θέαμα προτιμούσε την επιλογή του ευκολότερου δρόμου.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

VII

Για να ολοκληρωθεί η προσαρμογή του θεάματος, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η αντικατάσταση των ηρώων του στερεότυπου θιάσου. Η λύση που δόθηκε ήταν η πιο εύκολη. Τη θέση των παλιών τύπων που εκπροσωπούσαν τις διάφορες εθνότητες της οθωμανικής αυτοκρατορίας την πήραν οι τοπικοί τύποι που έδειχναν συγκεκριμένες περιοχές του ελληνικού κράτους. Ο θίασος των ηρώων του οθωμανικού θεάτρου σκιών περιλάμβανε ένα σημαντικό αριθμό εθνικών τύπων. Κάποιοι από αυτούς ήταν ο Άραβας, ο Τούρκος, ο Έλληνας, ο Πέρσης κι ο Εβραίος. Ήταν φορείς πολιτισμικών, εθνοτικών, θρησκευτικών, γλωσσικών και κοινωνικών ταυτοτήτων από τους πληθυσμούς που συνέθεταν την οθωμανική αυτοκρατορία. Όλοι τους μετέφεραν, συνθετικά, τα στίγματα και τα κουσούρια της ταυτότητας προέλευσής τους, όπως τα αντιλαμβάνονταν η κοινωνία της Κωνσταντινούπολης[27]. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι διαφορές των εθνικών τύπων γεννούσαν αντιθέσεις που προβάλλονταν μεγεθυμένες στο μπερντέ χάριν κωμωδίας. Η αντικατάστασή τους από τους τοπικούς τύπους ήταν η πιο απλή λύση γιατί κινούνταν σε ένα εκ των προτέρων καθορισμένο τοπίο. Οι τύποι μετέφεραν όπως και πριν τα χαρακτηριστικά της περιοχής τους και η κωμωδία ακολουθούσε ξανά το δρόμο των εντάσεων που προέκυπταν από τη διαφορετικότητα. Οι διαφορετικές γλώσσες με ευκολία αντικαταστήθηκαν από τις διαφορετικές προφορές Στην τεράστια, αχανή οθωμανική αυτοκρατορία κυριαρχούσαν οι εθνικοί τύποι. Στο περιορισμένου μεγέθους ελληνικό βασίλειο τη θέση τους πήραν οι τοπικοί. Κάποιοι από τους νέους τύπους βασίζονταν σε ανάλογους του οθωμανικού Καραγκιόζη. Αν και στο τέλος της διαδικασίας υπέστησαν συστηματική μετάπλαση και απέκτησαν εντελώς νέα χαρακτηριστικά, διατήρησαν ορισμένα από τα στοιχεία της καταγωγής τους[28]. Ο Frenk για παράδειγμα αντιπροσωπεύει στον οθωμανικό μπερντέ την άποψη των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων της Κωνσταντινούπολης για το δυτικό πολιτισμό. Μέρος αυτής του της ιδιότητας διατήρησε ο Διονύσιος και στο ελληνικό θέατρο σκιών, μέσα από την

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[27] Gokalp A., «Οι ιθαγενείς της πρωτεύουσας και το οθωμανικό πολιτισμικό καλειδοσκόπιο: οι εθνοτικές φιγούρες στη σκηνή του τούρκικου Karagöz».
[28] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 99.

ζακυνθινή καταγωγή του και την δυτική παιδεία και κουλτούρα που αυτή συνεπάγεται.

Οι δυο βασικοί πρωταγωνιστές, ο Καραγκιόζης και ο Χατζαηβάτης, παρέμειναν στο θίασο. Δόθηκαν όμως και σ' αυτούς εντελώς νέα χαρακτηριστικά και κατ' ουσία και κατά τύπο. Ο Χατζηαβάτης δεν είναι πια ο εξαρτημένος από το όπιο ψευτοφιλόσοφος αλλά ο κουτοπόνηρος μεσάζοντας που ο χαρακτήρας του, ανάλογα με τον καραγκιοζοπαίχτη, μπορεί να καλύψει ένα μεγάλο φάσμα από την τιμιότητα έως την απόλυτη αναξιοπιστία. Ο Καραγκιόζης διατηρώντας κάποια στοιχεία του οθωμανικού προτύπου αλλά κι αντλώντας καινούρια από ολόκληρο τα φάσμα του νεοελληνικού πολιτισμού θα καταλήξει στο τέλος να εκπροσωπεί τέλεια τα κατώτερα λαϊκά στρώματα των πόλεων, που ζούσαν μέσα σε βαθύτατη φτώχεια. Πίσω από τον τύπο του πρωταγωνιστή μπορεί εύκολα να ιδωθεί το οθωμανικό παρελθόν του θεάματος, η συμβίωσή του με τον υπόκοσμο και η ανάπτυξή του στα αστικά κέντρα. Βέβαια οι απόψεις των μαστόρων για το ποιόν του πρωταγωνιστή τους διέφεραν ριζικά κι έτσι κάποια από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, είτε υποβαθμίζονταν, είτε μεγεθύνονταν ανάλογα.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

VIII

Στο τέλος της αφομοιωτικής διαδικασίας ο ελληνικός Καραγκιόζης διαμορφώνεται ως ολοκληρωμένο ελληνικό θέαμα και αποτελεί πιστό καθρέφτη και γνήσια έκφραση του νεοελληνικού πολιτισμού. Μέσα από τη συλλογική επεξεργασία αποκαλύπτεται ομοούσιος με την κοινωνία και τον πολιτισμό της κι αυτό οφείλεται στο γεγονός πως κι ο ίδιος είναι ένα απόσταγμα κοινών εμπειριών, αξιών και στάσεων που μετάγγισε στις παραστάσεις του η ίδια η νεοελληνική κοινότητα[29]. Τα σπέρματα αυτής της ιδιαίτερης ικανότητας για προσαρμογή και αφομοίωση μπορούν να αναζητηθούν στο παλιό οθωμανικό είδος. Μέσα από τους μηχανισμούς προσαρμογής που είχε αναπτύξει αποτελούσε για αιώνες το κυρίαρχο λαϊκό θέαμα στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου. Η ευελιξία του το κράτησε στην πρώτη θέση των λαϊκών θεαμάτων και συντέλεσε όχι μόνο στην επιβίωσή του στην Ελλάδα αλλά και στην εξέλιξή του σε ένα νέο είδος που

[29] Κιουρτσάκης Γ., *Το πρόβλημα της παράδοσης*, σσ. 19-20.

πρωταγωνίστησε για μια ακόμη φορά στη λαϊκή διασκέδαση. Όμως από μόνη της η ευελιξία του δεν ήταν αρκετή για να του δώσει τη θέση που πήρε στην ελληνική κοινωνία. Ο σημαντικότερος παράγοντας ήταν οι έλληνες καραγκιοζοπαίχτες που καταθέτοντας τον κόπο και το προσωπικό τους μεράκι, σε ένα γενικά ανυπόληπτο επάγγελμα, έδωσαν στο οθωμανικό είδος καινούρια μορφή. Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα εάν δεν είχε προσαρμοστεί θα είχε σβήσει όπως έσβησε το οθωμανικό θέατρο σε όλη την Ανατολική Μεσόγειο. Ο καραγκιοζοπαίχτης Ορέστης μας μεταφέρει ένα διάλογο ανάμεσα στο Μίμαρο που θεωρείται ο πρωτεργάτης του εξελληνισμού και στον Δ. Πάγκαλο που ήταν καραγκιοζοπαίχτης του οθωμανικού Καραγκιόζη. Οι πιθανότητες να είναι αυθεντικός είναι ελάχιστες, αλλά το δίλημμα που απεικονίζει ήταν μια πραγματικότητα:

«Σε όλη αυτή την ιστορία ο Πάγκαλος είχε πολλές αντιρρήσεις.

—Όλα καλά και άγια αφεντικό αλλά θα μου χαλάσεις τον καραγκιόζη, του γκρίνιαζε.

—Τι εννοείς Δημητρό; ρωτούσε ο Μίμαρος.

—Άφησέ τον όπως είναι.

—Μα αν τον αφήσω χαμαμτζή, ανάμεσα στις γυμνές γυναίκες με το παλαμάρι στο χέρι, δεν θα σταματήσουν να τον κυνηγούν.

—Ε, αϊ σιχτίρ, αφεντικό, κάνε τον ψάλτη στην εκκλησία να δω τι καραγκιόζης θα είναι» [30].

Υπό το κράτος των αστυνομικών απαγορεύσεων και απέναντι στο φάσμα των διαφορετικών ρευμάτων και απόψεων μέσα στο ίδιο το θέαμα, οι κατά κανόνα αγράμματοι καραγκιοζοπαίχτες έπαιξαν πρωταγωνιστικό ρόλο, τον δεύτερο τον κατείχε το κοινό, στη διαμόρφωση του μοναδικού νεοελληνικού, παραδοσιακού-λαϊκού θεάτρου. Το μέγεθος της καλλιτεχνικής τους προσφοράς είναι τεράστιο. Η προσπάθειά τους θα γίνει αποδεκτή από το κοινό που θα γεμίσει ασφυκτικά τα θεατράκια τους.

[30] Χριστόπουλος Β., *Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου,* σσ. 15-16.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ

I

Για έξι περίπου δεκαετίες μετά την απελευθέρωση του ελληνικού κράτους η συχνότητα εμφάνισης δημοσιευμάτων, στις εφημερίδες της εποχής, σχετικών με το θέατρο σκιών θα παραμείνει ισχνή. Η ελληνική, άρχουσα τάξη και οι ξενόφερτοι άρχοντες του κρατιδίου είναι εχθρικοί με οτιδήποτε τους υπενθυμίζει την επί αιώνες, έστω κι αναγκαστική, συνύπαρξη όλων αυτών των εθνοτήτων κάτω από την οθωμανική κυριαρχία. Στην αντίληψή τους κυριαρχεί μια στείρα αντίληψη για το «ένδοξο αρχαίο ελληνικό παρελθόν» εντελώς ξεκομμένη από την πραγματικότητα. Το πολύχρωμο μωσαϊκό που απεικονίζει τον ελληνικό πολιτισμό της εποχής, με επιρροές από τους Τούρκους, τους Εβραίους, τους Αλβανούς και τους Σλάβους, το αντιμετωπίζουν απλά ως «μη πολιτισμό». Όλα αυτά τα χρόνια για αυτούς είναι μια μαύρη τρύπα στην ελληνική ιστορία και με ελαφριά καρδιά τα χαρίζουν στους Τούρκους.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Η ελληνική άρχουσα τάξη, που ξεπήδησε μέσα από τη φαναριώτικη αριστοκρατία, τους ντόπιους κοτζαμπάσηδες και τους ευνοούμενους των Βαυαρών, εμφανίζει μια πρώιμη ροπή για μονοεθνικό κράτος. Ανάλογες απόψεις είχαν ήδη εμφανιστεί στην Ευρώπη το τελευταίο μισό του 18^{ου} αιώνα και με κάποια καθυστέρηση, εξ αιτίας των συνθηκών, έφτασαν και στην Ελλάδα.

Υπό αυτές τις συνθήκες το μικρό βασίλειο, με τις υπό εκκόλαψη μεγάλες ιδέες του, θα επιχειρήσει τη δημιουργία εθνικής συνείδησης στους υπηκόους του. Το πρώτο εμπόδιο είναι η ποικιλότητα της γλώσσας. Μετά από την ίδρυση του ελληνικού κράτους αρχίζει η προσπάθεια για την επιβολή της μονογλωσσίας. Η γλωσσική ποικιλία αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες αναστολής της ταύτισης του κράτους με το έθνος. Το θέατρο σκιών όντας ένα πολύγλωσσο προϊόν της συνύπαρξης όλων των φυλών, που συνωστίζονταν στην οθωμανική αυτοκρατορία, αντιμετωπίστηκε ιδιαίτερα εχθρικά.

Το θέμα της γλώσσας απασχολεί την ελληνική διανόηση της εποχής εκείνης και στα χρόνια μετά την επανάσταση θα ξεκινήσει η διαφωνία για το «γλωσσικό ζήτημα» που θα βρει την κορύφωσή της στο τέλος του 19ου αιώνα. Η άρνηση του λαϊκού πολιτισμού υπήρξε ταυτόχρονη με την άρνηση της «κοινής» γλώσσας. Οι στερήσεις κι η εξαθλίωση, που ακολούθησαν την απελευθέρωση, βοήθησαν την πνευματική «ελίτ» να περάσει χωρίς καμιά ουσιαστική αντίδραση τις όποιες αποφάσεις της.

Πριν ακόμη από την ίδρυση του ελληνικού κράτους το οθωμανικό θέατρο σκιών διέθετε ιστορία αιώνων και ένα καθ' όλα «μεμπτό» παρελθόν που περιλάμβανε ρήξεις με την εξουσία και αστυνομικές απαγορεύσεις. Ως ένα λαϊκό κατασκεύασμα δυσκολεύονταν να προσαρμοστεί στις από πάνω προς τα κάτω επιβαλλόμενες συνθήκες. Αυτό φάνηκε καθαρά όταν ο σουλτάνος Mahmoud Β΄ προσπάθησε να επιβάλλει μια σειρά μεταρρυθμίσεων, το λεγόμενο «Tanzimat», με αποτέλεσμα να έρθει σε ρήξη με τους καραγκιοζοπαίχτες και να τους συμπεριφερθεί με τον ίδιο τρόπο που συμπεριφέρθηκε στους γενίτσαρους[1].

Η ελληνική άρχουσα τάξη γνώριζε πολύ καλά την ιστορία του θεάματος και αποφάσισε να το εξαφανίσει για να αποφύγει παρόμοιες ρήξεις.

Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα μετά από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και το όραμα της οργάνωσης της κοινωνίας του σύμφωνα με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, η άρχουσα τάξη αντιμετώπισε με αμηχανία την εγχώρια, λαϊκή, καλλιτεχνική παράδοση γιατί ήταν γεμάτη από στοιχεία της ανατολικής μεσογείου και επαφές με τους λαούς της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Υποτιμήθηκε η αξία της μονοφωνικής μουσικής του δημοτικού τραγουδιού και της ορθόδοξης εκκλησιαστικής ψαλμωδίας, η χωρίς προοπτική και φωτοσκιάσεις λαϊκή μεταβυζαντινή ζωγραφική και φυσικά το ασιατικής καταγωγής λαϊκό θέατρο σκιών[2].

Για τις διώξεις που υπέστη το θέατρο σκιών ο Γιάννης Τσαρούχης γράφει:

---

[1] Mac Farlane C. *The Armenians*, Τόμος 2, σ. 227.
[2] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 11.

«Ω, κακό χρόνο να ‘χουνε, ποτέ δεν πολεμήθηκε ένα τόσο ντελικάτο λαϊκό γούστο κι αίσθημα, με τόση βαρβαρότητα και βλακεία από αποτυχημένα, τελικά, ομοιώματα γερμανιζόντων νεοτούρκων»[3].

Το σκοτεινό χιούμορ, με τις συνεχείς σεξουαλικές αναφορές, που διακατείχε το θέατρο σκιών, ήταν ένας ακόμη από τους παράγοντες που οδήγησαν στην προσπάθεια εξαφάνισής του. Σε μια εποχή που η ερωτική πράξη περιγραφόταν στα δημόσια έγγραφα και στον τύπο της εποχής ως «ασέλγεια» ο βλάσφημος Καραγκιόζης αντιμετωπίστηκε απλοϊκά ως ένα αισχρό, ικανό μόνο για διαφθορά των ηθών, θέαμα. Οι λόγιοι της εποχής, ψελλίζοντας από μνήμης τα ρητά της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, δεν μπόρεσαν να αντιληφθούν πως μέσα στον Καραγκιόζη επιζούσαν, έστω κι αμυδρά, οι συμβολισμοί της γονιμότητας. Δηλαδή η σύνδεση της σεξουαλικής ζωής με το σωματικό δράμα στο σύνολό του, μέσα από τη γέννηση, τον έρωτα, το θάνατο και την αναγέννηση. Δεν πρόκειται για ένα ατομικό δράμα αλλά για εκείνο ενός σώματος συλλογικού: το δράμα της γονιμότητας και της ανανέωσης του ίδιου του λαού[4].

Μία από τις παλιότερες μαρτυρίες σκιαγραφεί αποτελεσματικά το χαρακτήρα του οθωμανικού Καραγκιόζη. Προέρχεται από μια επιστολή του Αβά Sevin προς τον Comte de Caylus. Ο Αβάς Sevin, διακεκριμένος φιλόλογος και μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας της Γαλλίας, ήταν απεσταλμένος του Λουδοβίκου ΙΕ’ στην Κωνσταντινούπολη. Αποστολή του ήταν ή με κάθε τρόπο απόκτηση σπάνιων χειρογράφων για τις γαλλικές βιβλιοθήκες. Στην επιστολή, που έγραψε στην Κωνσταντινούπολη στις 3 Απριλίου του 1729, περιγράφει την εμπειρία του από τον Καραγκιόζη:

«Ο ήρωας του έργου, είναι ένας αισχρός ονόματι Caragus που εμφανίζεται στη σκηνή με όλη την αρματωσιά του περίφημου θεού της Λαμψάκου. Στην πρώτη πράξη παντρεύεται και ολοκληρώνει το γάμο του εμπρός στην αξιότιμη ομήγυρη. Στη δεύτερη πράξη η γυναίκα του γεννάει και το παιδί αρχίζει αμέσως έναν αισχρότατο διάλογο με τον πατέρα του. Ακολουθεί η τρίτη πράξη στην οποία ο Caragus ντύνεται δερβίσης κι αμέσως

[3] Τσαρούχης Γ., «Μάθημα αλήθειας από το μόνο νεοελληνικό θέατρο».
[4] Κιουρτσάκης Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 348.

μετά την χειροτονία του έρχεται ένας τρομαχτικός δράκοντας που τον καταβροχθίζει αυτόν κι όλο του το θίασο. Τέλος, το θεριό μη μπορώντας να χωνέψει ένα τόσο απαίσιο γεύμα ξερνάει τους μοναχούς τον έναν μετά τον άλλον. Στη συνέχεια, σκουπίζουν το θέατρο και η ομάδα αποσύρεται. Δε είμαι ο τελευταίος που πήρε διαμαρτυρόμενος την απόφαση να μην ξαναβρεθεί ποτέ σε παραστάσεις στις οποίες παραμελούνται οι κανόνες του Αριστοτέλη παρόμοια με εκείνους της σεμνότητας. Ο Θεός θέλει να καταδικάσει τους καταραμένους Μουσουλμάνους. Υποφέρουν αβάσταχτα από την εγκατάσταση των Μοσχοβιτών στις Περσικές επαρχίες…»[5].

Στις αρχές του 19ου αιώνα ο Pouqueville αναδημοσιεύει την περιγραφή του Sevin προσθέτοντας επιπλέον και κάποια δικά του σχόλια:

«Ο Caragueuse συνοδεύεται πάντοτε από έναν ανόητο ονόματι Codja Haïvat, που είναι ο Jacques Pouding των Άγγλων ή κάτι παραπλήσιο με τον δικό μας Gilles. Εισπράττει τις καρπαζιές που προορίζονται για τον αφέντη του και προβάλλει το πνεύμα και την εξυπνάδα εκείνου με τη βλακεία του. Είδα, εγώ ο ίδιος, πολλές από αυτές τις φάρσες, τις οποίες δεν είδα να σέβονται τους κανόνες του Αριστοτέλη περισσότερο από την κρατούσα ηθική. Παρουσιάζουν συχνά, ως διάλειμμα, το θέαμα μιας εβραϊκής κηδείας η πομπή της οποίας τελειώνει με έναν έμπορο που πουλάει μπουρεκάκια και διαλαλεί την πραμάτεια του φωνάζοντας στα πορτογαλικά»[6].

Είναι φανερό πως το θέαμα που παρακολούθησε ο Pouqueville δεν διέφερε καθόλου από αυτό που περιέγραψε αρχικά ο Sevin. Από την αναφορά στον θεό της Λαμψάκου (τον Πρίαπο) κατανοούμε πως πρόκειται ολοφάνερα για μια παράσταση φαλλικού Καραγκιόζη με όλα τα επακόλουθα. Ο πουριτανισμός των ευρωπαίων περιηγητών τους εμποδίζει να περιγράψουν τις λεπτομέρειες των παραστάσεων, αλλά μπορούμε να αντιληφθούμε πως στην πρώτη πράξη του έργου ο Καραγκιόζης επιδίδεται σε δημόσια συνουσία με τη σύζυγό του. Στους ευρωπαίους του 18ου αιώνα και ιδιαίτερα στον καθολικό Αβά η παράσταση θα πρέπει να προκάλεσε ιδιαίτερα αισθήματα αμηχανίας. Το θέαμα, όπως προκύπτει από την περιγραφή, είναι

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[5] Sevin. F., *Lettres sur Constantinople de M. l'abbé* Sevin, σσ. 8-9.
[6] Pouqueville F.C.H.L., *Voyage en Morée á Constantinople et en Albanie*, Τόμος 2, σσ. 134-135.

απροκάλυπτα άσεμνο και μας παραπέμπει στις αρχαίες οργιαστικές τελετές της γονιμότητας. Η δυναμική του είναι τεράστια και ασκεί μεγάλη γοητεία ακόμη και σήμερα στον αναγνώστη. Είναι φανερό πως δεν υπάρχουν θέσφατα για τον Καραγκιόζη. Σε μια κοινωνία, σαν αυτή της Πόλης του 18ου αιώνα, όπου η μουσουλμανική θρησκεία παίζει πολύ μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση της τρέχουσας δεοντολογίας, αυτός αποφασίζει να γίνει δερβίσης, εμπαίζοντας κάθε έννοια ιερότητας. Η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί τυπικό δείγμα οθωμανικού Καραγκιόζη. Με αυτή τη μορφή έφτασε ως τα μέσα του 19ου αιώνα και θα πρέπει να ήταν παρόμοιος με αυτόν που παιζόταν στην Ελλάδα.

Οι δυο προηγούμενες μαρτυρίες μας δίνουν το στίγμα για να κατανοήσουμε την αποστροφή της ελληνικής άρχουσας τάξης για τον Καραγκιόζη. Ο Καραγκιόζης ανέπτυξε το ιδιαίτερο αυτό προσωπείο μέσα στο πολυπολιτισμικό υπόστρωμα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Στο νέο ελληνικό κράτος δεν είχε καμιά θέση.

Το κενό που δημιουργήθηκε από την απόρριψη του λαϊκού πολιτισμού, οι λόγιοι της εποχής αρχικά αρνήθηκαν και να το δουν, αλλά αργότερα προσπάθησαν να το καλύψουν με τη μέθοδο της εισαγωγής πολιτισμού από την Ευρώπη. Έτσι φτάσαμε στο ευτράπελο της εμφάνισης αρειμάνιων φουστανελοφόρων οι οποίοι προς τέρψη του κοινού τραγουδούσαν, με σπασμένα κάποτε ελληνικά, ιταλικές μελωδίες[7]. Η χώρα έστρεψε οριστικά τα νώτα της στην Ανατολή προσπαθώντας να ορίσει την πολιτισμική της ταυτότητα μέσα από τον απόηχο του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Αιώνες παράδοσης και δημιουργίας πετάχτηκαν στα σκουπίδια.

Η φτώχεια κι η εξαθλίωση των μεταεπαναστατικών χρόνων δεν περιορίζονταν μόνο στο χώρο της Αθήνας. Ολόκληρη η ελληνική επικράτεια μαστίζονταν από τη φτώχεια και την εγκατάλειψη. Οι ελπίδες των επαναστατημένων για ουσιαστικές αλλαγές διαψεύστηκαν. Ο Ηλίας Πετρόπουλος αναφέρει:

---

[7] Αλαταποθηκάριος (ψευδώνυμο), «Θέατρον Φαλήρου», επίσης, Μάριος (ψευδώνυμο), «Απόλλωνος μελοδραματικά», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 80 (1880), σσ. 3-4 και *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 81 (1880), σ. 3.

«Σχεδόν η μισή Ελλάδα ανήκε, ονομαστικώς στην κυριότητα του Σουλτάνου. Μετά το 1821 το 70% αυτής της ιδιοκτησίας πέρασε στα χέρια του ελληνικού δημοσίου. Οι αντάρτες που επολέμησαν στην εθνική επανάσταση και τα ορφανά του πολέμου καταντήσανε ζητιάνοι. Έτσι ο ελληνικός λαός, λίγα χρόνια μετά την εθνική επανάστασή του, βεβαιώθηκε ότι δεν είναι ελεύθερος, ότι ο αληθινός πρωθυπουργός της χώρας εκατοικούσε σε μια ξένη πρεσβεία των Αθηνών, ότι δεν έπρεπε να περιμένει τίποτε από τα πολιτικά κόμματα και ότι γενικότερα η δυστυχία θα εσυνεχίζετο. Οι πρώην αντάρτες και τα ορφανά έπρεπε να αντιδράσουν και αντέδρασαν: ορισμένοι ξαναγίνανε αντάρτες και ορισμένοι διεμόρφωσαν τον αρχικό πυρήνα του ελληνικού υποκόσμου. Πουθενά αλλού δεν μπορώ να διακρίνω τα αίτια της εμφανίσεως των νέων ομάδων ανταρτών (συνετάραξαν την Ελλάδα κατά την περίοδο 1830-1930) και των ανθρώπων του υποκόσμου (αυτοί επιζούν με πείσμα). Φυσικά η ελληνική κυβέρνηση αποκαλούσε τους μεν νέους αντάρτες ληστές, τους δε ανθρώπους του υποκόσμου αλήτες»[8].

Η εικόνα που περιγράφει ο Παναγιώτης Μαστροδημήτρης δεν είναι καθόλου καλύτερη:

UNIVERSITY
JOHANNESBURG

«Οι οπλισμένοι ντόπιοι αγωνιστές (= τα άτακτα ελληνικά στρατεύματα) της Επαναστάσεως είχαν ήδη διαλυθή, με βασιλικό διάταγμα της 2/14 Μαρτίου 1833, που δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 8/20 Μαρτίου 1833 και “που κατά τον Κασομούλη κατασπάραξε τις καρδιές όλων των αγωνιστών”. Οι τελευταίοι αυτοί, αφού μάταια ζητούσαν να αποκατασταθούν στα λεγόμενα εθνικά κτήματα —δηλαδή στα κτήματα εκείνα που τα εγκατέλειψαν φεύγοντας οι Τούρκοι τσιφλικάδες και τα μισά από τα οποία τα είχαν τώρα ιδιοποιηθή οι Έλληνες κοτζαμπάσηδες—, αναγκάζονταν να γίνουν ληστές— γεγονός που οδηγούσε τελικά στην εξόντωση τους—, ξεσηκώνοντας τους αγρότες εναντίον των Βαυαρών, ή να καταφύγουν στις τουρκοκρατούμενες περιοχές. Οι στόχοι επομένως της επαναστάσεως του '21, οι προσδοκίες και τα ιδανικά της είχαν προδοθή, και η απαράδεκτη αυτή κατάσταση εξώθησε τον Μακρυγιάννη στην αναθεώρηση της πολιτικής του

[8] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σ. 8.

τοποθέτησης απέναντι στην Αντιβασιλεία, στην αναίμακτη επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου 1843 και στην κατάλυση της απολυταρχίας»[9].

Οι πρώτες συγκρούσεις με την νέα επίσημη εξουσία άρχισαν πολύ νωρίς. Ο Πετρόπουλος σημειώνει:

«Φαίνεται ότι οι άνεργοι πρώην αντάρτες της εθνικής επαναστάσεως του 1821 – περιμένοντας την ένταξή τους στο νέο στρατό ή την διανομή των γαιών, που δεν έγιναν ποτέ – κοπροσκυλιάζανε για χρόνια στα καφενεία του Ναυπλίου (κι αργότερα της Αθήνας), φορώντας φουστανέλα και μη παραδίνοντας τα όπλα τους. Όμως, οσάκις γινόντουσαν επικίνδυνοι, οι φρούραρχοι του Ναυπλίου τους έκλειναν έξω από την πύλη των τειχών. Οι δυσαρεστημένοι πρώην αντάρτες άρχισαν να συγκεντρώνονται στο διπλανό Άργος. Εκεί ήτανε που με μια επίθεση τους ετσάκισε η κυβέρνηση. Τότε στις οδομαχίες σκοτωθήκανε κάπου 400 αντάρτες (Ιανουάριος του 1833)»[10].

Κατά τη διάρκεια της βασιλιάς του Όθωνα ξέσπασαν δεκάδες επαναστάσεις και κινήματα. Το 1834 ξέσπασε η Πελοποννησιακή επανάσταση. Οι Βαυαροί, για να την αντιμετωπίσουν, αναγκάστηκαν να αποφυλακίσουν τους οπλαρχηγούς που είχαν συλληφθεί και φυλακιστεί μαζί με τον Κολοκοτρώνη και τον Πλαπούτα[11].

Τον Φεβρουάριο του 1836 έχουμε νέα επανάσταση στη Στερεά Ελλάδα. Το μεγαλύτερο μέρος των οπλαρχηγών και των απλών αγωνιστών της Ρούμελης ξεσηκώθηκε, ενάντια στους Βαυαρούς και τον Όθωνα, με κύριο στόχο την εκδίωξή τους και την αποκατάσταση των αγωνιστών που διώχτηκαν. Τα βασιλικά στρατεύματα —με αρχηγό τον καιροσκόπο Θ. Γρίβα, που είχε τάξει στους εξεγερμένους πως θα πάει μαζί τους— τους χτύπησαν κοντά στο Καρπενήσι και τους υποχρέωσαν να αποτραβηχτούν στην περιοχή του Βάλτου, όπου και διαλύθηκαν. Τα δεινά που ακολούθησαν ήταν άνευ προηγουμένου. Ο Μακρυγιάννης μας δίνει μια πολύ ζοφερή εικόνα της κατάστασης:

---

[9] Μαστροδημήτρης Π., «Η μετεπαναστατική τύχη των αγωνιστών του '21 σε λογοτεχνικά κείμενα του περασμένου αιώνα».
[10] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σσ. 12-13.
[11] Παπαρρηγόπουλος Κ. (Συμπλήρωμα Καρολίδη Π.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 6, σ. 228

«Του είπα, δεν μου το συχωρεί μήτε η υγεία μου, μήτε η συνείθησή μου να χτυπήσω τους αγωνιστάς, οπού άλλοι ήταν οι αίτιοι. Και διόρισαν τον Βάσιο, τον Μαμούρη, τον Τζαβέλα και τον 'νεργητή Γρίβα κι' αδελφόν του Γαρδικιώτη. Και κινήθηκαν αναντίον εκεινών, οπού παρακινούσαν να σηκωθούν κι' είναι κι' αυτείνοι σύνφωνοι, τους λέγαν. Και τους πήγαν αναντίον τους δολερώς κι' απίστως· και σκοτώθηκαν τόσοι αγωνισταί κι' αρφάνεψε η πατρίς από αυτούς. Ότι μίαν ημέρα θα τους χρειαστή και πού να τους εύρη; Τα 'φαγαν τα περισσότερα και καλύτερα παλικάρια οι δολεροί και οι κακοί ανθρώποι… Και τότε ο Γρίβας έστελνε κεφάλια των συντρόφωνέ του εις την Κυβέρνηση, καθώς έστελνε ένας ντερβέναγας του Αλήπασσα, τον έλεγαν Ισούφ Αράπη… Τότε ο Γρίβας τούρκεψε τους ανθρώπους. Ήρθαν οι κάτοικοι φωνάζοντας εις την Κυβέρνησιν· έφυγαν και καμπόσες φαμελιές και πήγαν εις την Τουρκιά»[12].

Το νέο ελληνικό κράτος υποχρέωσε τους πολίτες του να καταφύγουν στο τουρκικό έδαφος για να αναζητήσουν σωτηρία. Οι Βαυαροί, μαζί με τους ντόπιους συνεργάτες τους, ξεπέρασαν κάθε προηγούμενο θηριωδίας.

Μέσα από την έντονη αντιπαράθεση με την εξουσία, στην ελεύθερη Ελλάδα του 19ου αιώνα, μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων σπρώχτηκε στο περιθώριο και αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία του ελληνικού υποκόσμου.

Το θέατρο σκιών διωκόμενο από την επίσημη πολιτεία θα επιβιώσει χωμένο στον υπόκοσμο. Ο Ηλίας Πετρόπουλος με την ιδιαίτερη ικανότητά του να συλλαμβάνει και να αναλύει τα θέματα που σχετίζονται με τον υπόκοσμο, αντιλήφθηκε την για χρόνια στενή σχέση του υπόκοσμου με το ελληνικό θέατρο σκιών και ανέλυσε κάποιες παραμέτρους της στο βιβλίο του «Υπόκοσμος και Καραγκιόζης».

Ο παλιός φαλλικός Καραγκιόζης, που είχε ανδρωθεί μέσα στην Οθωμανική αυτοκρατορία, διασκέδαζε τις ιδιοτροπίες των αρχόντων, την κατώτερη τάξη και τα άτομα του περιθωρίου. Μετά την απελευθέρωση του ελληνικού κράτους, διατήρησε μια ισχυρή σχέση με την κατώτερη τάξη και με το περιθώριο. Το ρεπερτόριό του απευθύνονταν αποκλειστικά στην κατώτερη

---

[12] Μακρυγιάννης Ι., *Απομνημονεύματα Μακρυγιάννη,* σσ. 408-409.

τάξη και οι μαστόροι του ήταν στην πλειονότητά τους άνθρωποι του περιθωρίου[13].

Στην Ήπειρο όμως τα πράγματα πήραν άλλο δρόμο. Η «οθωμανική ανοχή» για το θέαμα ήταν δεδομένη μέχρι και το τέλος του 19ου αιώνα. Το θέατρο σκιών συνέχισε την πορεία του και όπως φαίνεται από τα γεγονότα, εξελίχτηκε σημαντικά ακολουθώντας διαφορετική διαδρομή.

ΙΙ

Σημαντική πηγή στοιχείων, για την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου σκιών, αποτελούν τα δημοσιεύματα των εφημερίδων της εποχής. Υπάρχουν πολλά στοιχεία που μας βοηθούν να σχηματίσουμε την άποψη πως η δραστηριότητα του Καραγκιόζη ήταν ανώτερη από αυτή που προκύπτει από τις γραπτές μαρτυρίες. Η πλειονότητα των πληροφοριών, καθρεφτίζει την αρνητική αντιμετώπιση του θεάτρου σκιών από τους αρθρογράφους. Οι πληροφορίες που προσφέρουν, περνώντας μέσα από την άρνησή τους για το θέαμα, έχουν πολλές φορές μικρή αντικειμενική αξία, αλλά ο ερευνητής είναι υποχρεωμένος να δουλέψει με αυτές και να προσπαθήσει να αντλήσει την αλήθεια μέσα από τον υποκειμενισμό. Ας πάρουμε όμως με τη σειρά τις μαρτυρίες που διαθέτουμε.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Ο Θ. Βελλιανίτης, το 1893, σε ένα άρθρο του στην «Εστία» για τα θέατρα επί Όθωνος, αναφέρει πως η Αθήνα του 1834, την εποχή που εγκαταστάθηκε εκεί η Αυλή, ήταν ένας σωρός από ερείπια. Όμως στο ζοφερό αυτό τόπο έστησε το θεατράκι του ο Καραγκιόζης. Στο άρθρο υπάρχει η ακόλουθη περιγραφή:

«Και σήμερον ακόμη, ότε η πρωτεύουσά μας έγεινε πόλις ευρεία και πλουσία, πάλιν δεν έχομεν θέατρον μόνιμον, δύναταί τις επομένως να φαντασθή ποία ήσαν τα θεάματα κατά την εποχήν της εγκαταστάσεως της Αυλής εν Αθήναις, αι οποίαι μόνον σωρός ερειπίων ήσαν. Περιηγητής τις λέγει, ότι εξακόσιοι μόνον άνθρωποι ρακενδύται περιφέροντο άνω κάτω, ουδεμίαν έχοντες περί των νέων πόρων του βίου ελπίδα, αλλά και ουδεμίαν απαιτούντες αποζημίωσην… Ούτως εν μέσω των ερειπίων του πολέμου οι

[13] Γαλάνης Ε., «Εισαγωγή στο ελληνικό θέατρο σκιών».

άρχοντες κατέλαβον τας 162 πενιχράς οικίας και έδιδον χορούς και γεύματα. Βεβαίως εις την πόλιν τοιαύτην δεν δύναται τις να αναμένη δημόσια θεάματα. Μόνον ο Καραγκιόζης είχε κατασκηνώσει εις ρυπαρόν τι καφενείον παρά την Βρύσιν του Βορειά, από τουρκοκρατίας ακόμη σωζόμενον, και με βωμολοχίας επικαίρους εσατύριζε τα εισδύοντα τότε φράγκικα ήθη. Εκεί εψυχαγωγούντο οι Αθηναίοι. Δεν απηξίουν δε να εισέρχωνται και οι παρά τη Ελληνική Αυλή πρεσβευταί και οι Έλληνες εκείνοι, οίτινες εκ μεγάλων ευρωπαϊκών κέντρων, μετά την λήξιν του αγώνος, προσήλθον εις την ελληνικήν πρωτεύουσαν. Ο πρεσβευτής μάλιστα της Αυστρίας Πρόκες ΄Οστεν έδωκε θεατρικήν εσπερίδα, μετακομίσας από του καφενείου εκείνου τον Καραγκιόζην εις την οικίαν του»[14].

Αν και δημοσιευμένη το 1893 η μαρτυρία αυτή είναι η μοναδική που διαθέτουμε για την Αθήνα του 1834. Δεν υπάρχει άλλη γραπτή μαρτυρία που να την υποστηρίζει, αλλά μέχρι τώρα δεν έχει αμφισβητηθεί από κανέναν. Το πλήθος των λεπτομερειών που αναφέρει συνηγορούν στη γνησιότητά της. Για πολλοστή φορά ο Καραγκιόζης βρήκε κατάλυμα «εις ρυπαρόν τι καφενείον». Τα μπορντέλα, οι τεκέδες και τα χαμαιτυπεία θα τον φιλοξενήσουν για χρόνια. Άλλωστε πρόκειται για μέρη που ήδη τα ξέρει καλά. Δεν είναι τυχαίο ότι μια από τις διασημότερες παραστάσεις του οθωμανικού Καραγκιόζη είναι το «Χαμάμ». Η αναφορά στον αυστριακό πρεσβευτή και η μεταφορά του καραγκιοζοπαίχτη στο σπίτι του, θα πρέπει να είναι αληθινή. Η παντελής απουσία οποιασδήποτε άλλης μορφής διασκέδασης, υποχρέωσε τους εκπρόσωπους της τότε καλής κοινωνίας να καταδεχτούν τον Καραγκιόζη. Αντίθετα με τους Έλληνες «νοικοκυραίους», οι ξένοι επισκέπτες δεν είχαν κανένα λόγο να αντιμετωπίσουν με εμπάθεια το θέαμα.

Στις 31 Δεκεμβρίου του 1836 δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα της κυβερνήσεως το διάταγμα «περί δημοτικής αστυνομίας». Αποτέλεσε τη βάση, που πάνω της στηρίχτηκε η μελλοντική χωροφυλακίστικη δεοντολογία και πρακτική. Το ύφος του παρέμεινε ισχυρό για περισσότερο από 150 χρόνια. Αφού απαγορεύσει «την ασέλγειαν εις τας οδούς και ιδίως εν καιρώ νυκτός» και «επιβάλλει πρόστιμον εις τους κατά τας οδούς ασελγούντας» μας κάνει

[14] Βελλιανίτης Θ., «Τα θέατρα επί Όθωνος».

γνωστό πως «η επαγρύπνησις των κοινών παιγνιδίων και κινητών θεάτρων, καθόσον αφορά τα καλά ήθη, ανατίθεται εις την ιδιαιτέραν επαγρύπνησιν της αστυνομίας».[15] Την εποχή εκείνη, όπως είδαμε και παραπάνω, δεν υπήρχαν άλλα κινητά θέατρα στην Αθήνα πλην του Καραγκιόζη. Σ' αυτόν λοιπόν απευθύνεται το διάταγμα και συνιστά την επαγρύπνηση της αστυνομίας. Το ενδιαφέρον της κυβέρνησης μας δείχνει πως ο Καραγκιόζης είχε, σίγουρα, κάποια δραστηριότητα.

Η επόμενη μαρτυρία εμφανίζεται το 1841 και αφορά σε μια δημοσίευση σε αθηναϊκή εφημερίδα μιας παράστασης, που θα δοθεί στο Ναύπλιο. Στις 18 Αυγούστου του 1841 η «Ταχύπτερος Φήμη» δημοσίευσε την παρακάτω λακωνική αγγελία:

«Την 21 του παρόντος θα παρουσιασθή εις Ναύπλιον η κωμωδία του Καραγκιόζη, έχουσα αντικείμενον τον Χατζ—Αββάτην και Κουσζούκ Μεϊμέτην».[16]

Έτσι όπως είναι διατυπωμένη η αγγελία δίνει την εντύπωση πως αναφέρει στο κοινό ένα γνώριμο θέμα. Είναι βέβαιο ότι η γλώσσα της παράστασης ήταν η ελληνική αλλά το θέαμα διατηρεί, όπως φαίνεται από τα ονόματα των πρωταγωνιστών, πολλά από τα οθωμανικά του χαρακτηριστικά. Ο Κουσζούκ Μεϊμέτ μας θυμίζει το Μεμετάκη, δευτερεύοντα τύπο του ελληνικού θεάτρου σκιών που κατά πάσα πιθανότητα προέρχεται από κάποιον του οθωμανικού.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

III

Στις 3 Σεπτεμβρίου του 1843 στην Αθήνα ξεσπά το κίνημα που έχει ως κεντρικό αίτημα την παραχώρηση συντάγματος. Από το 1839 η χώρα περνάει μεγάλη οικονομική κρίση. Ο αναδασμός της γης δεν έγινε ποτέ κι οι βαυαροί κυβερνούν τη χώρα απολυταρχικά. Ο βασιλιάς έχει πλέον χάσει τη συμπάθεια του λαού. Επίσης οι Βαυαροί κατηγορούνται πως ξόδεψαν το δάνειο των 600 εκατομμυρίων για τη συντήρηση του βαυαρικού στρατού και για τους μισθούς

---

[15] «Διάταγμα. Περί δημοτικής αστυνομίας», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, Αριθμός 85, Αθήνα 31-12-1836.
[16] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 23.

των πολυάριθμων Βαυαρών υπαλλήλων[17]. Ο Όθωνας αναγκάζεται να υποχωρήσει, όμως τα προβλήματα είναι πολλά. Στις 18 Μαρτίου του 1844 το Σύνταγμα δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα της Κυβερνήσεως» κι η Εθνοσυνέλευση διαλύεται. Ως πρότυπο χρησιμοποιήθηκε το Γαλλικό Σύνταγμα της Ιουλιανής βασιλείας και το Βελγικό[18]. Θεωρητικά εγκαθιδρύεται η συνταγματική μοναρχία. Παρ' όλες τις προσδοκίες του κόσμου, η κατάσταση θα αλλάξει ελάχιστα. Τον Αύγουστο του 1844 ο Ι. Κωλέττης γίνεται ο πρώτος κοινοβουλευτικός πρωθυπουργός της χώρας.

Στις 30 Σεπτεμβρίου του 1845, στην εφημερίδα «Πρωινός Κήρυξ», θα δει το φως ένα δημοσίευμα που μας περιγράφει μια παράσταση θεάτρου σκιών σε ένα καφενείο της Πλάκας. Είναι το πρώτο άρθρο που μας δίνει αρκετά στοιχεία για τον Καραγκιόζη και το αναδημοσιεύουμε αυτούσιο:

«Προς το μέρος των Αθηνών το καλούμενον Πλάκα, εις Καραγκιόζης ήνοιξεν εν Καπηλείον, εντός του οποίου κάμνει διάφορα Καραγκιοσλίκια και ούτω φορολογεί τον Λαόν. Μίαν εσπέραν επήγαν και δύο Βουλευταί της πλειοψηφίας δια να ίδουν τα θαύματα του Καραγκιόζου, εάν ομοιάζουν με εκείνα του Βουλευτηρίου. Οι Βουλευταί ούτοι ήσαν οι Κκ. Σταματάρας και Σταματός Αντωνιάδης! Άμα εισήλθον εις το Καπηλείον, εξεπλάγησαν ιδόντες τα τεράστια!! και ήρχησαν να κρυφομιλώσι.

Σταμ. Τι ωραία πράγματα!

Αντ. Δεν βλέπεις, αδελφέ, τι επιτειδιότητα έχει ο διαβολάνθρωπος;

Σταμ. Να σου ειπώ την αλήθεια, εμένα με αρέσκει καλίτερα ο Καραγκιόζης, παρά τα μελοδράματα! με κάμνει να γελώ χωρίς να θέλω· και τι πληρόνει κανείς… τίποτε σχεδόν.

Αντ. Μίαν δεκάρα!

Σταμ. Έπειτα οι παλιάνθρωποι θέλουν να κατηγορήσουν τον Πρωθυπουργόν, διότι μας καθυπέβαλεν Νομοσχέδιον περί Θεάτρου!

Αντ. Ας λέγουν ό,τι θέλουν ημείς θα το παραδεχθώμεν! όλην την ημέραν εργαζόμεθα υπέρ του Έθνους, μας πονεί το κεφάλι από τας σοβαράς

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[17] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 10, σ. 579.
[18] Παπαρρηγόπουλος Κ. (Συμπλήρωμα Καρολίδη Π.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 6, σσ. 259-260.

αγορεύσεις, και να μην έχωμεν και το εσπέρας θέατρον προς διασκέδασιν! πώς σου φαίνεται; ε!

Σταμ. Έχεις δίκαιον! είμαι κατά πάντα σύμφωνος! εγώ θα έρχωμαι κάθε εσπέρας εδώ δια ν' απερνώ την ώραν μου. ευρίσκω πολύ γούστο.

Αντ. Ταύτα όπου βλέπεις δεν είναι τίποτε! πού να είσουν να έβλεπες εκείνα όπου γίνονται εις την Πόλιν! είναι άπειρα τοιαύτα εκεί, και πηγαίνουν Μπέιδες και διάφορα άλλα υποκείμενα!

Σταμ. Μήπως ημείς είμεθα μικροί; μου κακοφαίνεται διότι δεν απέρασα δια να πάρω και τον Κ. Κανάρην, δια να διασκεδάση. όμως θα τον πάρω άλλη βραδιά…..

Αντ. Κύτταξε, Κύτταξε τι κάμνει του διαόλου ο Καραγκιόζης! διαβόλους, σπαθιά, αράπιδας έχει! περίεργον πράγμα!

Σταμ. Χα, χα, χα! Μα την αλήθειαν αξίζει τον κόπον!

Αντ. Ακούς τι λέγει!

Σταμ. Έπειτα μερικοί φανταγμένοι κατηγορούν τούτους, όπου έρχονται να βλέπουν καρακιοσλίκια! εγώ επιθυμώ να έρχωνται εδώ οι πολίται παρά…(»Ενώ ούτοι συνωμίλουν, εις Γέρων σπρόχνει την θύραν του Καπηλείου, εμβαίνει δρομαίως με εν ξύλον εις χείρας και φωνάζει » πού είσαι βρε! » ο άνθρωπος ούτος έχασεν εν δεκαετές τέκνον του και το εζήτει εις το Ταπιφράγκ) το παιδίον εφοβήθη και εκρύβη εν τω μεταξύ των Βουλευτών. ύστερα από τόσας φωνάς το ηύρε και εσήκωσε το ξύλον να το χτυπήση « ε,ε, φωνάζουν οι Βουλευταί! γέλως διηγέρθη άμετρος! « Μην φοβείσθαι αυθεντάδες, τους είπεν, εγώ το παιδί μου θα ξυλίσω, διότι ήλθε να μάθη καραγκιοσλίκια!

Αντ. Και όσοι έρχονται εδώ καρακιοσλίκια μανθάνουν;

Ο Γέρων. σίγουρο! εδώ οι περπάτες έρχονται. (όλοι αρχίζουν να γελούν με τους Βουλευτάς, ο Καραγκιόζης εκύταξε και αυτός από μίαν τρύπα, δια να ίδη τι τρέχει· τι τα θέλετε ήτο νόστιμος κωμωδία!)

Σταμ. αντέμο! (προς τον Αντ. φράγγικα, δια να μην εννοήσουν ο άλλοι· ενώ εξήρχοντο, εφώναζον έσωθεν «αντίο, αντίο!

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Το συμβάν τούτο το διηγούμεθα απαράλλακτα καθώς μας το εδιηγήθησαν άνθρωποι αυτόπται, απλοί και αξιόπιστοι[19].

Το παραπάνω άρθρο απηχεί το πνεύμα της αντιπολίτευσης που ασκεί η εφημερίδα στον πρωθυπουργό Κωλέτη που ήταν ο ηγέτης του γαλλικού κόμματος. Από την αρχή μέχρι το τέλος το συγκεκριμένο φύλλο αποτελεί ένα λίβελο ενάντια στον Κωλέττη . Στο ίδιο φύλλο καυτηριάζεται η σπατάλη του δημοσίου χρήματος, η διαφθορά και η καταπάτηση του Συντάγματος[20]. Βέβαια δεν βρισκόμαστε μπροστά σε διαφορές αρχών και πολιτικής αλλά σε σύγκρουση συμφερόντων. Η εφημερίδα όπως προκύπτει από τα δημοσιεύματα εκπροσωπεί τα συμφέροντα του ρωσικού κόμματος[21]. Στο ίδιο φύλλο έχουμε και μία από τις πρώτες αναφορές του όρου «δικτατορία» που αναφέρεται στη διακυβέρνηση του Κωλέτη[22]. Την εποχή εκείνη δεν υπήρχε καμία διαφορά αρχών ή ιδεολογίας πού να χωρίζει τα κόμματα. Το καθένα ήταν μία φιλόδοξη και ιδιοτελής ομάδα ανθρώπων που συγκεντρώνονταν γύρω από ένα πρόσωπο, για να αποκτήσει πολιτική ισχύ με σκοπό την επίτευξη προσωπικών στόχων[23]. Η εφημερίδα χρησιμοποιεί την επίσκεψη των βουλευτών της πλειοψηφίας στον Καραγκιόζη για να τους χαρακτηρίσει ως «περπάτες» (μπερμπάντης από την ιταλική λέξη birbante[24]) στο κοινό της. Σύμφωνα με τις απόψεις των «νοικοκυραίων» ο Καραγκιόζης ήταν θέαμα προς αποφυγή. Πέρα όμως από το πραγματικό ή το φανταστικό του περιστατικού μπορούμε να βγάλουμε αρκετά συμπεράσματα από το δημοσίευμα. Αν και χρησιμοποιείται η ελληνική γλώσσα, βρισκόμαστε μπροστά σε μια τυπική παράσταση οθωμανικού Καραγκιόζη που δίνεται σε ένα καφενείο της Πλάκας. Στην ίδια περιοχή θα συναντήσουμε ξανά τον Καραγκιόζη το 1852. Δεν γίνεται καμιά αναφορά σε αστυνομικές απαγορεύσεις και ολοφάνερα αυτές ακολούθησαν αργότερα. Ο αρθρογράφος υπαινίσσεται, κάπως κουτοπόνηρα είναι η αλήθεια, πως στην παράσταση ο

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

---

[19] «Θέατρον του Καραγκιόζου», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.
[20] «Τα δώδεκα εκατομύρια δραχμών», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.
[21] «Διάγγελμα της Ρωσίας προς τας Αυλάς της Γαλλίας και Αγγλίας», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.
[22] «Ειδοποίησις σπουδαία», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.
[23] Hering G., *Τα ελληνικά πολιτικά κόμματα 1821-1936*, σσ. 34-35.
[24] Λήμμα «Μπερμπάντης», *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*.

Καραγκιόζης διαθέτει τεράστιο φαλλό. Για την συγκαλυμμένη αναφορά ευθύνεται αφ' ενός ο πουριτανισμός της εποχής και αφ' ετέρου η προσπάθεια να προβληθεί, με αυτό τον τρόπο, ακόμη πιο πολύ το ανήθικο του θεάματος. Αυτή είναι η μοναδική αναφορά μέχρι τώρα για ιθυφαλλικό Καραγκιόζη στο ελληνικό βασίλειο. Η παρουσία των βουλευτών στην παράσταση συμφωνεί με την άποψη του Θ. Βελιανίτη, ότι στον Καραγκιόζη σύχναζαν και εκπρόσωποι της ανώτερης τάξης[25]. Ο αρθρογράφος εμφανίζεται ενήμερος για τον Καραγκιόζη της Κωνσταντινούπολης και αυτό είναι ένα ακόμη στοιχείο για την ευρύτερη επαφή του ελληνικού κοινού με το θέαμα. Το θέμα της παράστασης δεν εξαντλείται με την επίδειξη του φαλλού του Καραγκιόζη αλλά χρησιμοποιούνται, από ότι φαίνεται, αρκετές φιγούρες. Συγκεκριμένα αναφέρονται αράπηδες και διάβολοι. Ο μαύρος Άραβας, είναι ένας από τους εθνικούς τύπους του οθωμανικού θεάτρου σκιών και το χρώμα του τον ξεχωρίζει από τον άσπρο Άραβα. Πολλές φορές οι νέγροι έχουν το ρόλο του υπηρέτη ή του σκλάβου, αντίστοιχο δηλαδή με αυτό της πραγματικότητας στην οθωμανική κοινωνία[26]. Επίσης μπορούν να πάρουν το ρόλο του ευνούχου που κατάγεται από την Αιθιοπία[27]. Η φιγούρα του διαβόλου δεν χρησιμοποιείται και τόσο συχνά στο οθωμανικό θέατρο σκιών. Άλλη μια μαρτυρία για τη χρήση του διαβόλου μας έχει δώσει ο Hobhouse στην περιγραφή της παράστασης το 1809 στα Γιάννινα, όπου, ας σημειωθεί, είχαμε μια ακόμη αναφορά για φαλλικό Καραγκιόζη[28].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Θα ήταν υπερβολή να θεωρήσουμε το παραπάνω περιστατικό απολύτως αληθές και να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως οι κατώτερες τάξεις, που εκπροσωπούνται με τον πατέρα που ψάχνει το παιδί του, ήταν εντελώς αντίθετες με το θέατρο σκιών. Ο αρθρογράφος προσπαθεί να περάσει μια τέτοια άποψη για να προωθήσει έτσι το μένος του για τους βουλευτές του αντιπάλου κόμματος. Όμως, όπως θα δούμε και παρακάτω, η απήχηση του Καραγκιόζη στις κατώτερες τάξεις ήταν μεγάλη. Στο δημοσίευμα

---

[25] Βελλιανίτης Θ., «Τα θέατρα επί Όθωνος».
[26] Μυστακίδου Α., *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, σ. 120
[27] Gokalp A., «Οι ιθαγενείς της πρωτεύουσας και το οθωμανικό πολιτισμικό καλειδοσκόπιο: οι εθνοτικές φιγούρες στη σκηνή του τούρκικου Karagöz».
[28] Hobhouse J. C., *A Journey Through Albania and Other Provinces of Tourkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, σσ. 159-160.

προβάλλεται η άποψη της ανηθικότητας του θεάματος. Η εμφάνιση του φαλλού έφτανε για να προσδώσει τον χαρακτηρισμό του αισχρού σε ένα θέαμα που έτσι κι αλλιώς ήταν ανεπιθύμητο από την άρχουσα τάξη. Ανεξάρτητα από τη θέση του αρθρογράφου το γεγονός είναι πως στην Πλάκα το 1845 ένας τεχνίτης έπαιζε Καραγκιόζη στα ελληνικά κι ο κόσμος μαζευόταν για να τον δει. Αυτό είναι ένα δεδομένο που δεν μπορεί να αλλάξει.

IV

Το 1849 ο Νικόλαος Μπύλλερ ξεκίνησε την έκδοση της εφημερίδας «Η Τρακατρούκα». Ο Μπύλλερ, σύμφωνα με τον Ι. Κονδυλάκη, είχε ακόμη και μετά το θάνατό του κάποια φήμη ως σατιριστής[29]. Η εφημερίδα, αν και προσπαθούσε να δώσει την εντύπωση ενός σατιρικού εντύπου, υποστήριζε δουλικά τον Όθωνα και καταφέρονταν με κάθε τρόπο ενάντια στους υποστηρικτές του Συντάγματος. Πριν ακόμη αρχίσει την έκδοση της εφημερίδας του ο Μπύλλερ είχε ήδη καταδικαστεί για εξύβριση, για άρθρα που δημοσίευσε το 1846, αλλά αποφυλακίστηκε με χάρη που του απένειμε ο Όθωνας[30]. Το 1850 στην «Τρακατρούκα» δημοσιεύτηκε ένας σατιρικός διάλογος ανάμεσα στον Καραγκιόζη, τον Χατζηαβάτη και κάποια άλλα πρόσωπα. Από τα αναφερόμενα σ' αυτό κατανοούμε πως οι δυο πρωταγωνιστές αντιστοιχούν σε κάποιους δημοσιογράφους της εποχής[31]. Από όσο ξέρουμε αυτό είναι το πρώτο κείμενο που γράφτηκε στην ελληνική γλώσσα κι έχει ως πρωταγωνιστή τον Καραγκιόζη. Μαζί με τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη αναφέρει τον Μπεκρή-Μουσταφά και κάποιους άλλους άγνωστους χαρακτήρες που μπορεί και να αποτελούν επινοήματα του συγγραφέα. Γενικότερα η «Τρακατρούκα» είναι βαθειά επηρεασμένη από το θέατρο σκιών. Οι περισσότερες από τις γελοιογραφίες της δανείζονται από τις φιγούρες το στήσιμο και το σχήμα. Την ίδια άποψη εξέφρασε κι ο Ι. Κονδυλάκης σε άρθρο του στην εφημερίδα «Εμπρός» το 1904. Αναφερόμενος στον Μπύλλερ και στην «Τρακατρούκα» μεταξύ άλλων γράφει:

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

---

[29] Ακτήμων Ι. (Κονδυλάκης Ι.), «Η Τρακατρούκα».
[30] «Η αρετή αμαρτάνουσα», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 70, 24-6-1850.
[31] «Ο Ελληνικός Καραγκιώζ Μπερντές», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 78, 20-8-1850.

«Δια να κάμω μεγαλειτέραν γνωριμίαν με τον σατυριστήν εζήτησα εις την βιβλιοθήκην της Βουλής την εφημερίδαν του, την «Τρακατρούκαν». Εύρον δε μίαν σειράν αυτής από του 1849 μέχρι το 1854.

Η «Τρακατρούκα» ήτο μικρού σχήματος όχι μόνον σατυρική αλλά και γελοιογραφική εφημερίς. Αι γελοιογραφίαι της, νηπιώδους τέχνης, μόνον κωμικόν είχον την ασχήμιαν των. Εις την προμετωπίδα κάμποσοι δαίμονες κρατούντες δίκρανα, σχηματίζουν χορόν μάλλον αξιοθρήνητον παρά κωμικόν. Αλλά μήπως και σήμερον ακόμη εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων η ελληνική γελιοογραφία κάμνει διαφορετικήν εντύπωσιν;

Εφυλλομέτρησα μέχρι ενός σημείου το έργον του Μπύλλερ και σποραδικώς ανέγνωσα εξ αυτού διάφορα άρθρα. Ο Μπύλλερ εξ αυτών δεν φαίνεται να ήτο Αριστοφάνης· αλλά δεν φαίνεται να ήτο και ανάξιος της φήμης του. Η σάτυρά του αφελής συνήθως και σκαιά, ανάλογος με την αίσθησιν εκείνων προς τους οποίους απηυθύνετο, ενθυμίζει αρκούντως και δανείζεται το χονδρόν σκώμμα του Καραγκιόζη, αλλ' όχι και την ασεμνολογίαν του. Ενίοτε όμως παρουσιάζει απροσδόκητον οξύτητα»[32].

Ο Κονδυλάκης γνώριζε καλά τον Καραγκιόζη και είχε γράψει γι' αυτόν αρκετές φορές. Η θέση του ήταν απόλυτα αρνητική προς το θέαμα. Σε χρονογράφημά του το 1913 εύχεται, με ευκαιρία τον πόλεμο, την εξαφάνιση του θεάτρου σκιών, γιατί «συνεχίζει μίαν παράδοσιν τουρκικής χυδαιότητος και κτηνώδους βωμολοχίας»[33]. Η άποψή του για την «Τρακατρούκα» έχει ιδιαίτερη βαρύτητα γιατί ο ίδιος δεν έχει καμιά διάθεση να προβάλλει ευνοϊκά το θέατρο σκιών. Η επιρροή του Καραγκιόζη είναι φανερή στα σκίτσα και επίσης η εφημερίδα χρησιμοποιεί αρκετές φορές τον όρο «καραγκιοζλίκια». Για να καταφέρει ο Καραγκιόζης να ασκήσει επιρροή και να δανείσει στοιχεία σε ένα έντυπο, απαιτούνται όχι μόνο αρκετές εμφανίσεις του, αλλά και μια ουσιαστική επαφή με το κοινό του. Έτσι μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως η δραστηριότητά του ήταν πολύ ανώτερη από την εικόνα που μας δίνουν τα δημοσιεύματα.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[32] Ακτήμων Ι. (Κονδυλάκης Ι.), «Η Τρακατρούκα», *Εμπρός*.
[33] Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Ο Βεληγκέκας».

Τον Ιανουάριο του 1850, η Αγγλία, χρησιμοποιώντας ως πρόσχημα την άρνηση της ελληνικής κυβέρνησης να πληρώσει την τεράστια αποζημίωση που απαιτούσε ο εβραϊκής καταγωγής Βρετανός υπήκοος Πατσίφικο, για τις ζημιές που προκάλεσε στο σπίτι του μια ομάδα φανατικών, το Πάσχα του 1847, επέβαλε στην Ελλάδα ναυτικό αποκλεισμό και κατασχέσεις πλοίων. Ταυτόχρονα επέδωσε μια λίστα από έξι απαιτήσεις, αξιώνοντας τεράστιες αποζημιώσεις και την παραχώρηση των νησιών Ελαφόνησος και Σαπιέντζα[34]. Πρόκειται για μια επίδειξη ισχύος, εκ μέρους της Αγγλίας, που μ' αυτό τον τρόπο υπενθύμισε στο μικρό κράτος, ποιος κάνει κουμάντο στον τόπο του. Το περιστατικό αποτέλεσε μία από τις πλέον αναίτιες επιδείξεις στρατιωτικής ισχύος στα ιστορικά χρονικά και κατάδειξε την εύθραυστη σχέση ισορροπίας ανάμεσα στο κρατίδιο και τις μεγάλες δυνάμεις.

V

Η «Ταχύπτερος Φήμη», στις 9 Φεβρουαρίου του 1852, περιέχει μια σημαντική μαρτυρία για τον Καραγκιόζη. Το άρθρο αναφέρει αρκετές πληροφορίες κι αξίζει την αναδημοσίευση:

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

«Κατά την συνοικίαν της Πλάκας εσυστήθη ανατολικόν θέατρον, εξοδεύων δε τις δέκα μόνον λεπτά, πέντε δηλαδή διά την είσοδον και πέντε δι' ένα ναργιλέν, δύναται να διασκεδάση τρεις ολοκλήρους ώρας, εξακολουθών να γελά ακαταπαύστως καθ' όλον αυτό το διάστημα. Κατά την τελευταίαν παράστασην εορτάσθησαν οι γάμοι του Καραγκιόζη, όστις, κατά την φράσιν του επροθυμοποιήθη να προσκαλέση διαφόρους από Δύσιν και Ανατολήν, Άρκτον και Μεσημβρίαν και από όλα τα Δωδεκάνησα. Εκεί λοιπόν έβλεπε τις διαφόρων ειδών ανθρώπους με ποικίλας ενδυμασίας, οίον Καβούκια, Σαρίκια, Καλπάκια, Σερβέτες, Σκούφιαις, Φέσια, Μπονέταις, Πιπεριαίς, Καπέλλα, Κασκέτα, και κατά συνέπειαν Τσουμπέδες, Μπινίσια, Τσακτσίρια, Μπουρνούζια, Αντεριά, Ζιπούνια, Καββάδια, Γούνες, Πουτούρια, Σαλβάρια, Γιαμπουρλούκια, Καππότα, Σουρτούκα, Μαντέλα, Ράσα κλπ. Ο ίδιος ο Καραγκιόζης με λαχούρι σάλι εις την καφαλήν και φέρων την επίσημον στολήν (in fustidus) υπεδέχετο τους προσκεκλημένους επαναλαμβάνων συχνά:

[34] «Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 13-1-1850.

«επειδή εις γάμον εκλήθης, μη τσάτρα πάτρα!» Ο Ναστραδίν Χότζας καβαλικευμένος εις καμήλαν ισταμένην μεταξύ τεσσάρων μιναρέδων και περιστοιχισμένος από δώδεκα Δερβίσιδες ήτο επιφορτισμένος την θρησκευτικήν τελετήν. Κουμπάρος δε ήτο ο Χατζή Απτουρραμάνης φέρων επισημοτέραν του Καραγκιόζη στολήν και κουμπαρατζίδικον καβούκι. Εις το επόμενο φύλλον μας θέλομεν διαλάβει τα καθέκαστα του γάμου και το δήθεν υποθετικό γεύμα, όπου ο Καραγκιόζης έλεγεν εις τους ζητούντας φαγητά: «Κατάπινε!» και ακολούθως ο Χατζη Αϊβάτης ανέπτυξε το ζήτημα αποδείξας επί τη βάσει της στωϊκής φιλοσοφίας ότι τα πάντα κατορθούνται διά των ιδεών. Διαρκούσης της τελετής ο Κιουτζουτζούκ Άντριας ανεψιός του Καραγκιόζη έπαιζε το Κουμουζουλεπέ Μασκαρατζίκ με το κύμβαλον επί τη βάσει του διαπασών μακάμ ατζιρέμ εις ήχον πρωτόβαρον, κατά τον Κουτουζέλην, εξομοιούμενον με την διωδίαν (duetto) της Νόρμας»[35].

Αυτή είναι η δεύτερη μαρτυρία για την παρουσία του Καραγκιόζη στην περιοχή της Πλάκας. Ολοφάνερα πρόκειται για το γνωστό έργο «Ο γάμος του Καραγκιόζη» που παίζεται μέχρι σήμερα κι ανήκει στην ομάδα των έργων που προέρχονται από τον Οθωμανικό Καραγκιόζη.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Αξίζει να σημειωθεί πως μια ομάδα ερευνητών θεώρησε πως ο καραγκιοζοπαίχτης της Πλάκας το 1852, ήταν ο Γιάννης Μπράχαλης. Ο Μπράχαλης, ένα από τα πρόσωπα της προφορικής παράδοσης, πήρε μυθικές διαστάσεις και θεωρήθηκε ο πρώτος Έλληνας καραγκιοζοπαίχτης.

Το πρώτο στοιχείο που βγαίνει αβίαστα μέσα από την παράσταση είναι ότι πουθενά δεν φαίνεται το περιβόητο χαμάμ. Η προφορική παράδοση επιμένει πως μοναδικό σκηνικό του οθωμανικού Καραγκιόζη που παίζονταν στην Ελλάδα ήταν το χαμάμ[36]. Η παράσταση της Πλάκας και οι άλλες παραστάσεις που θα ακολουθήσουν μας πείθουν πως το χαμάμ ως σκηνικό χρησιμοποιούνταν μόνο στην ομώνυμη παράσταση.

Ο αρθρογράφος αναφέρεται ειρωνικά στο θέαμα και ακολουθεί μια τακτική που θα παγιωθεί τα επόμενα χρόνια. Οι εκάστοτε αρθρογράφοι

---

[35] «Ανατολικόν Θέατρον», *Η Ταχύπτερος Φήμη, 9-12-1852*.
[36] Χατζάκης Μ., *Το έντεχνο θέατρο σκιών*, σ. 22, επίσης, Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1, σ. λα΄, επίσης, Χριστόπουλος Β., *Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου,* σσ. 14-15, επίσης, Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 123, επίσης, Καΐμη Τ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 14.

αντιπαραβάλλουν την παράσταση του Καραγκιόζη με γνωστά έργα του αστικού θεάτρου, θεωρώντας πως έτσι τον υποβιβάζουν. Ο συγκεκριμένος επιχειρεί να συγκρίνει το παίξιμο του ανιψιού του Καραγκιόζη με το ντουέτο του Pollione και της Norma στην όπερα «Norma» του Vincenzo Bellini, που την εποχή εκείνη μεσουρανούσε στην Ευρώπη. Το Δεκέμβριο του 1852 παίζονταν και στην Αθήνα[37]. Όμως, γράφει ένα αρκετά μεγάλο κείμενο για την παράσταση, γιατί του ασκεί κάποια γοητεία. Δηλώνει καθαρά πως το θέαμα είναι αστείο, αφού σε κάνει να γελάς για τρεις ώρες και πουθενά δεν κάνει καμιά αναφορά σε βωμολοχίες ή άσεμνες σκηνές. Εφτά χρόνια μετά την αναφορά του «Πρωινού Κήρυκα» για την παράσταση του φαλλικού Καραγκιόζη στην Πλάκα δεν γίνεται πουθενά λόγος για την παρουσία του φαλλού. Κάτι λοιπόν έχει αλλάξει.

Η περιγραφή της παράστασης έχει σχολιαστεί από τον Κ. Μπίρη[38]. Ο Μπίρης ήταν από τους υπέρμαχους της άποψης πως ο Καραγκιόζης ήταν γέννημα των αρχαίων ελληνικών μυστηρίων κι ο σχολιασμός της παράστασης γίνεται μέσα από αυτό το πρίσμα. Συγχέει όμως τον οθωμανικό με τον τουρκικό Καραγκιόζη, αποδίδοντας στον σχετικά νέο τουρκικό καραγκιόζη ολόκληρο το οθωμανικό παρελθόν. Μέσα από το σχολιασμό της παράστασης, προσπαθεί να αποδώσει «ελληνικά» χαρακτηριστικά, σε ένα θέαμα που ακόμη εξαρτιόνταν στενά από το οθωμανικό είδος. Η ευκολία προσαρμογής του ήταν ήδη δεδομένη, γιατί για αιώνες καραγκιοζοπαίχτες κάθε εθνικότητας, έπαιζαν για ένα κοινό που το χαρακτήριζε η ποικιλία. Έτσι ο ισχυρισμός του Μπίρη πως ο γάμος του Καραγκιόζη είναι ελληνικός γάμος, ακόμη κι αν τον ευλογεί ο Χότζας, είναι παντελώς αστήρικτος, γιατί η πρόθεση του καραγκιοζοπαίχτη δεν ήταν να δείξει ελληνικό ή τουρκικό γάμο αλλά «καραγκιοζογάμο», μια καρικατούρα γάμου δηλαδή και αυτόν έδειξε. Για να αποδώσει τον «καραγκιοζογάμο» χρησιμοποιεί με άνεση το Χότζα και τους δερβίσηδες. Βέβαια από τη στιγμή που ο Καραγκιόζης απευθύνεται στο κοινό του ελληνικού κράτους είναι αυτεπάγγελτα Έλληνας. Υπό τις παρούσες συνθήκες θα μπορούσαμε να πούμε πως ο γάμος του Καραγκιόζη είναι

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[37] «Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 18-12-1852.
[38] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 23-25.

ουσιαστικά μια αναπαράσταση του θεσμού του κεπήνιου που ίσχυε στην οθωμανική αυτοκρατορία. Μία από τις μορφές του κεπήνιου περιλάμβανε τον πολιτικό γάμο μεταξύ χριστιανών ενώπιον του Καδή ή του Ιμάμη. Γάμοι μεταξύ χριστιανών με κεπήνιο ήταν συνηθισμένοι από το 17ο αιώνα και μετά, όχι μόνο στη χερσόνησο του Αίμου αλλά και σε άλλες περιοχές της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Κεπήνια συνάπτονταν στη Σερβία, στη Μολδαβία, στην Κωνσταντινούπολη, στην Κρήτη, στην Πελοπόννησο, στη Θράκη, στην Ήπειρο, στη Ρούμελη και στη Μακεδονία όπου τα συναντάμε και μέχρι το 1832. Στο Κίτρος Κολυνδρού συνάφθηκε κεπήνιο μεταξύ χριστιανών ακόμη και το 1838[39]. Το κεπήνιο και ο γάμος του Καραγκιόζη το 1852 συνδέονται πολύ στενά, γιατί το πρώτο αποτέλεσε μια ανάγκη της πολυεθνικής οθωμανικής κοινωνίας, προϊόν της οποίας είναι το οθωμανικό θέατρο σκιών, που στο μπερντέ του καθρεφτίζεται αυτή η κοινωνία. Η ιδιαίτερα πολύπλοκη δομή της παράστασης στην Πλάκα και οι αντιθέσεις που μοιραία προκύπτουν αποτελούν ένα από τα βασικά στοιχεία της κωμωδίας. Η εφημερίδα αν και υπόσχεται πως θα επιστρέψει στο επόμενο φίλο με περιγραφή του γάμου, δεν ασχολήθηκε ξανά με το θέμα. Η άποψη του Μπίρη, πως αυτό οφείλεται σε απαγόρευση της αστυνομίας, φαίνεται λογική. Η απαγόρευση όμως δεν οφείλεται στην παρουσία παιδιών στις παραστάσεις, όπως αυτός πιστεύει, αλλά στην, ήδη διαμορφωμένη, εχθρική στάση της πολιτείας απέναντι στο θέαμα. Ότι και να γινόταν θα το απαγόρευε. Η μόνη του προστασία ήταν η γοητεία που ασκούσε σε κάποια από τα μέλη της καλής κοινωνίας. Μόλις αυτή χαλάρωσε το χέρι του νόμου έπεσε πάνω στον Καραγκιόζη. Βέβαια αν σκεφτούμε πως ήδη είχαν δοθεί αρκετές παραστάσεις πριν την απαγόρευση και πως όλο και κάπου θα έβγαινε για να παίξει ο καραγκιοζοπαίχτης, τότε αντιλαμβανόμαστε το κρυφτούλι που θα πρέπει να παίχτηκε, ανάμεσα στην αστυνομία και τους καραγκιοζοπαίχτες, για κάποια χρόνια.

Ανατρέχοντας στις λεπτομέρειες του δημοσιεύματος μπορούμε να βγάλουμε ακόμη κάποια συμπεράσματα. Το θέαμα είναι εύρωστο και παίζεται από αληθινό επαγγελματία, για τρεις ώρες. Αν αναλογιστούμε το πλήθος των

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[39] Πανταζόπουλος Ν., «Εκκλησία και δίκαιον επί τουρκοκρατίας».

καλεσμένων και των διαφορετικών ενδυμασιών αντιλαμβανόμαστε ότι απαιτείται μια μεγάλη ποσότητα από φιγούρες, που η κατασκευή τους δεν είναι εύκολη. Η παρέλαση των χαρακτήρων με πρόσχημα το γάμο ή άλλο γεγονός αποτελεί το βασικό στοιχείο πολλών παραστάσεων κι έχει διασωθεί μέχρι τις μέρες μας στο θέατρο σκιών. Ο Νασραδίν Χότζας είναι καβαλικεμένος σε καμήλα, που στέκεται ανάμεσα σε τέσσερεις μιναρέδες, ενώ περιστοιχίζεται από δώδεκα Δερβίσηδες. Η αναφορά στους τέσσερεις μιναρέδες μας δηλώνει πως υπήρχε σκηνικό και πιθανώς όχι και τόσο απλό. Η πολυπλοκότητα της σκηνής κι η δυσκολία της στο παίξιμο είναι ολοφάνερη. Εάν οι Δερβίσηδες ήταν μέρος του σκηνικού τότε σε κάποια στιγμή το σκηνικό έπρεπε να αλλάξει. Εάν ήταν, κατά το πιθανότερο, χωριστές φιγούρες τότε απαιτούνταν αρκετά χέρια για να τις χειρίζονται.

Ο ίδιος ο Καραγκιόζης φέρει φανερά τα στοιχεία της οθωμανικής του καταγωγής. Φοράει ένα σάλι από λαχούρι στο κεφάλι και την επίσημη στολή του. Η λέξη σάλι προέρχεται από την περσική schal και η λέξη λαχούρι από την τουρκική lahuri[40]. Η αναφορά στην επίσημη στολή του Καραγκιόζη είναι ένα ακόμη στοιχείο της οθωμανικής του προέλευσης. Στον οθωμανικό θέατρο σκιών, ο Καραγκιόζης, εμφανίζεται φορώντας το τυπικό κοστούμι που φορούσαν οι Τούρκοι αστοί της μεσαίας τάξης, ωσότου έγινε η αλλαγή στο ντύσιμο επί Μαχμούτ του Β΄[41] και οι περισσότερες φιγούρες τον δείχνουν καλοντυμένο και σχεδόν εμφανίσιμο. Στη συγκεκριμένη παράσταση δεν έχει σημειωθεί ακόμη καμία από τις αλλαγές, που αργότερα θα συμβάλλουν στην μετατροπή του Οθωμανού πρωταγωνιστή σε Έλληνα. Οι μετατροπές αυτές πέρασαν και μέσα από την ενδυματολογία του. Ενώ στο οθωμανικό θέατρο εμφανίζεται με τα ρούχα του μεσοαστού, στο ελληνικό είναι σε τέτοιο βαθμό ρακένδυτος, που τα ράκη του αποτελούν ύβρη κατά των καλοντυμένων συνανθρώπων του. Επίσης η ασχήμια του είναι παροιμιώδης. Οι φιγούρες της παράστασης, με τις λεπτομέρειες που παριστάνουν, δεν έχουν καμιά σχέση με το ελληνικό θέατρο σκιών που εμφανίστηκε αργότερα. Οι χοντροειδείς και

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[40] Λήμμα «Λαχούρι» και λήμμα «Σάλι», *Μείζον Ελληνικό Λεξικό*.
[41] Siyavusgil S. E., «Ο Τούρκος Καραγκιόζης».

άκομψες φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών, ήταν πολύ υποδεέστερες από αυτές του οθωμανικού.

Το 1852 ο Τ. Gautier παρακολούθησε κάποιες παραστάσεις Καραγκιόζη, στην Κωνσταντινούπολη και στο βιβλίο του αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο για να μας μεταφέρει την εμπειρία του. Μία από τις παραστάσεις ήταν «Ο γάμος του Καραγκιόζη». Οι χρωματιστές φιγούρες που περιγράφει διαθέτουν υψηλή ποιότητα κατασκευής[42]. Στην παράσταση του 1852 στην Πλάκα χρησιμοποιούνται πλήθος καλοφτιαγμένες φιγούρες και το γεγονός μας παραπέμπει αναπόφευκτα στον οθωμανικό Καραγκιόζη.

Ο Κ. Μπίρης υποστηρίζει, πως ο Καραγκιόζης υποδεχόταν τους καλεσμένους του με την φράση, «επειδή και εις γάμον εκλήθης μη τσάτρα πάτρα», παρωδώντας τους ακαταλαβίστικους, στην καθαρεύουσα, χαιρετισμούς υποδοχής των αθηναίων, έτσι όπως επέβαλλε ο καθωσπρεπισμός της εποχής. Η υπόθεση φαίνεται λογική, αλλά αν την δεχτούμε, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψη μας, πως η γνώση της κοινωνίας της Αθήνας απαιτούσε, από τον καραγκιοζοπαίχτη, κάποια παραμονή στην πόλη και ίσως μια πιο μόνιμη εγκατάσταση. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με την άποψη του Μπίρη, πως αυτή ήταν η πρώτη παράσταση Καραγκιόζη στην Αθήνα. Άλλωστε η μαρτυρία για την παράσταση του 1845 και η πληροφορία του Βελλιανίτη[43] για την παρουσία του Καραγκιόζη στην Αθήνα το 1834, μας πείθουν για την μόνιμη παρουσία του θεάτρου σκιών στην πρωτεύουσα.

Η περιγραφή της παράστασης μας αφήνει να δούμε, πως ο καραγκιοζοπαίχτης είχε υψηλό επίπεδο τεχνικής και γνώριζε καλά το χώρο που έπαιζε. Σε σχέση με το αν ο Καραγκιόζης ήταν Έλληνας, ή τουλάχιστο χριστιανός γύφτος όπως πιστεύει ο Μπίρης, το ερώτημα μας παραπέμπει στην περιγραφή του P. Risal:

«Μόνον δεν πρέπει να τον ερεθίζη τις εις την φιλοπατρίαν. Είναι Τούρκος από κεφαλής μέχρι ποδών, εκλεκτός του Αλλάχ».

Σε άλλο όμως μέρος του κειμένου γράφει:

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[42] Gautier T., *Constantinople*, σσ. 173-177.
[43] Βελλιανίτης Θ., «Τα θέατρα επί Όθωνος».

«Ο Καραγκιόζης ούτος του δρόμου είναι πολύγλωσσος. Εκφράζεται ελληνιστί και εβραιοϊσπανιστί, κατά την συνοικίαν και την πλειονότητα των ακροατών. Ενίοτε ακούεται εις ελληνικά καφενεία. Τότε είναι σωβινιστής Έλλην ενθερμότατος»[44].

Αυτός ήταν ο Καραγκιόζης, Τούρκος με τους Τούρκους και Έλληνας με τους Έλληνες. Στην Αθήνα του 1852 και αφού παιζόταν (από Έλληνα ή Εβραίο καραγκιοζοπαίχτη) στην ελληνική γλώσσα, ήταν σίγουρα Έλληνας. Γενικότερα όμως ήταν απλά ο Καραγκιόζης.

Ο Μπίρης εκφράζει την πεποίθηση πως η διακωμώδηση του Χότζα και των δερβίσηδων είναι εδώ εφικτή, ως ένα ακόμη δείγμα της προσαρμογής του θεάματος στις συνθήκες της ελεύθερης ελληνικής ζωής, ενώ θα ήταν τελείως απαράδεκτη στον τουρκικό Καραγκιόζη. Γενικότερα ο Μπίρης διαθέτει την εσφαλμένη αντίληψη πως ο οθωμανικός Καραγκιόζης δεν τολμά να σατιρίσει τις ανώτερες τάξεις και την εξουσία[45]. Με την ίδια άποψη συντάσσεται μια μεγάλη μερίδα ελλήνων ερευνητών και προσπαθεί να εμφανίσει τον οθωμανικό Καραγκιόζη ως ένα χοντροειδές, ανώδυνο και απολιτικό θέαμα αγνοώντας τον αληθινό, ανατρεπτικό του χαρακτήρα και την διαρκή αντιπαλότητά του με την εξουσία. Για την παρεξήγηση αυτή ευθύνεται πιθανώς η σύγχυση που επικρατεί σχετικά με τις δραστηριότητες του τουρκικού και του οθωμανικού Καραγκιόζη. Για παράδειγμα ο Sabri Esat Siyavusgil αναφέρει πως η παρουσία των πασάδων και των βεζίρηδων είναι αδιανόητη στον τουρκικό Καραγκιόζη και πως κανένας καραγκιοζοπαίχτης δε θα τολμούσε να παρουσιάσει στο μπερντέ τις φιγούρες του σουλτάνου, των βεζίρηδων ή των αξιωματούχων της αυτοκρατορίας είτε από φόβο είτε από σεβασμό[46]. Ο Siyavusgil συγχέει τον οθωμανικό με τον τουρκικό Καραγκιόζη και οι παρατηρήσεις του ισχύουν μόνο για τον τούρκικο που ξεχώρισε, όπως κι ο ελληνικός, μέσα από τον οθωμανικό. Είναι γεγονός πως ο τούρκικος Καραγκιόζης έχασε όλα τα ανατρεπτικά χαρακτηριστικά που είχε κληρονομήσει από τον οθωμανικό και σε κάποιες περιπτώσεις μετατράπηκε

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[44] Rizal P., «Ο Καραγκιόζης».
[45] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 18, 25.
[46] Siyavusgil S. E., «Ο Τούρκος Καραγκιόζ και τα πρόσωπα του θιάσου του».

σε όργανο προπαγάνδας των κυβερνήσεων[47]. Η σύγχυση αυτή διευκολύνει τους Τούρκους ερευνητές που προσπαθούν να δείξουν πως ο τουρκικός και ο οθωμανικός Καραγκιόζης είναι ένα και το αυτό και τους Έλληνες που προσπαθούν να δείξουν πως ο απολιτικός τουρκικός Καραγκιόζης είναι ο ίδιος με τον οθωμανικό.

Όμως το θέατρο σκιών της ανατολικής μεσογείου διέθετε από πολύ παλιά μια ιστορία ρήξεων. Ο αιγύπτιος ιστορικός Ibn Iyas αναφέρει πως ο Μαμελούκος σουλτάνος Jaqmaq, το 1451, αφού οδήγησε ενώπιών του τους τεχνίτες του θεάτρου σκιών, έκαψε όλες τις φιγούρες που είχαν μαζί τους και τους έβαλε να υπογράψουν μια δήλωση ότι πλέον δεν θα ξαναέπαιζαν[48].

Ο Αβάς Sevin το 1729, παρακολούθησε μια παράσταση στην Κωνσταντινούπολη όπου ο Καραγκιόζης μετά από μια δημόσια συνουσία με την γυναίκα του, ασπάζεται το σχήμα του δερβίση εμπαίζοντας με το χειρότερο τρόπο το θρησκευτικό αίσθημα των μουσουλμάνων[49]. Πλήθος αναφορών μας βεβαιώνουν για την σκληρή κριτική που ασκούσαν οι καραγκιοζοπαίχτες στην εξουσία. Ούτε το πρόσωπο του σουλτάνου δε βρίσκονταν στο απυρόβλητο. Ταυτόχρονα υπάρχουν πολλές περιγραφές για τις διώξεις που υπέστη το θέατρο σκιών. Κάποιες φορές η κόντρα έπαιρνε μεγάλες διαστάσεις κι ο ανώτατος άρχοντας βρίσκονταν σε εμπόλεμη κατάσταση με τους καραγκιοζοπαίχτες[50].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Ο Adolphus Slade στο ταξίδι του στην Τουρκία και την Ελλάδα από το 1829 ως το 1831 μας δίνει μια περιγραφή της κριτικής που ασκούσαν οι καραγκιοζοπαίχτες και οι αφηγητές ιστοριών της Κωνσταντινούπολης στο σουλτάνο και τους υπουργούς:

«Η μουσική, μάλλον οργανική παραφωνία, δεν απουσιάζει ποτέ, ούτε ο αηδιαστικός Kara—ghez, είδος κινέζικων σκιών, του οποίου η αισχρολογία είναι εφάμιλλη μόνο με την ευχαρίστηση που παρέχει στους θεατές, που συγκινούνται ιδιαίτερα από το διάλογο ανάμεσα στους μίμους ηθοποιούς. Ο διάλογος είναι πάντα πρόστυχος, συχνά σπιρτόζος και κατά περιόδους

---

[47] Öztürk S., «Karagöz Co-Opted: Turkish shadow theatre of the early republic (1923–1945)».
[48] Moreh S., «The Shadow Play ("Khayal al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 50.
[49] Sevin F., *Lettres sur Constantinople de M. l'abbé* Sevin, σσ. 8-9.
[50] «Passages from the journals of an old traveller», *The home friend*, Τόμος 4, Τεύχος 81 (1854), σσ. 65-68.

ανατρεπτικός. Δεν δείχνει οίκτο σε κανέναν ούτε στο σουλτάνο ούτε στους υπουργούς. Σχεδόν όλες οι λαοφιλείς αναταραχές και οι επαναστάσεις της Κωνσταντινούπολης έχουν σχεδιαστεί τις νύχτες του ραμαζανιού.

Οι αφηγητές ιστοριών, των οποίων οι βγαλμένες από το ίδιο καλούπι ιστορίες εάν συλλέγονταν θα διογκώνονταν οι χίλιες και μία νύχτες, επίσης αφθονούν αυτές τις πανηγυρικές νύχτες, μολονότι δεν είχαμε την ευκαιρία να ακούσουμε τον πιο διάσημο από όλους, κάποιον Hassan. Η γλώσσα του ήταν δεμένη επειδή κατά το διάστημα της σφαγής των γενιτσάρων, όταν όλα τα στόματα ήταν σφραγισμένα, αποτόλμησε μέσα στο αγαπημένο του στέκι να ρεζιλέψει το σουλτάνο, σχετικά με τη διένεξή του με το σώμα των γενιτσάρων του οποίου ο Hassan είναι ένθερμος υποστηρικτής. Ως δεσμώτης θα είχε έναν οδυνηρό θάνατο εάν η συμπάθεια των δικαστών δεν επικρατούσε πάνω από το σουλτάνο. Του επιτράπηκε ακρόαση, κατά την οποία απολογήθηκε με έναν έξυπνο τρόπο, δείχνοντας πως τα αγκάθια του έκρυβαν τριαντάφυλλα. Έτσι λοιπόν τον απελευθέρωσαν αλλά του απαγόρεψαν να εξασκεί την τέχνη του»[51].

Βλέπουμε πως παρόμοιες διώξεις με τους καραγκιοζοπαίχτες υπέστησαν κι οι αφηγητές ιστοριών. Οι «παραμυθάδες» κι οι καραγκιοζοπαίχτες, ως οι σημαντικότεροι φορείς της λαϊκής διασκέδασης, μετατρέπονται σε καθρέφτη των συναισθημάτων του πλήθους και εξωτερικεύουν τις κοινωνικές αντιθέσεις, ακόμη κι αν αυτές βρίσκονται σε λανθάνουσα κατάσταση.

Όχι μόνο στην Κωνσταντινούπολη αλλά σε όλη την επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας ο Καραγκιόζης δεν χαρίζεται σε κανένα. Ο Alexandre Dumas μας περιγράφει τις δραστηριότητες του Καραγκιόζη:

«Στην Κωνσταντινούπολη γελοιοποιεί το σουλτάνο, στην Αλεξάνδρεια και στο Κάιρο τον Πασά, στις ηγεμονίες και στην Ασία τους ηγεμόνες και τους ευγενείς. Αναμφίβολα, αντιμετωπίζει με το μικρότερο οίκτο τα κατορθώματα των ανώτερων κληρικών»[52].

[51] Slade A., *Records of travels in Turkey, Greece, &c*, Τόμος 2, σ. 100.
[52] Dumas A., *L'Arabie heureuse,* Τόμος 2, σ. 110.

Ο John Griffiths το 1805 παρακολούθησε παραστάσεις Καραγκιόζη στην πόλη Aleppo της βόρειας Συρίας και αναφέρει:

«Το θέατρο σκιών, εντούτοις, διευθύνεται αξιοθαύμαστα καλά με τον τρόπο των κινεζικών σκιών και αν δεν υπήρχε η ανηθικότητα του Punch, που ονομάζεται Kara Guze, θα έπαιρνε πολλούς επαίνους εκθέτοντας την ανεπιτήδευτη αξία του. Αφαιρώντας τα άσεμνα ευφυολογήματα από τη φιγούρα, ο Kara Guze εμφανίζεται μερικές φορές ως ένας χρήσιμος σατιριστής, και εκπροσωπεί το δημόσιο χλευασμό για τις ανοησίες των ατόμων, ή τη δημόσια περιφρόνηση και την αποκάλυψη της ανηθικότητάς τους. Δυστυχώς ο φόβος του ραβδισμού προστατεύει τα παραπτώματα της εξουσίας από τις επιθέσεις του και ο Kara Guze σπάνια επιχειρεί υπαινιγμούς για την κακόφημη συμπεριφορά ενός δικαστή μέχρις ότου η αφαίρεση της εξουσίας και η επακόλουθη εξαφάνισή του από την πόλη, εξασφαλίσουν την ασφάλεια του σατιριστή»[53].

Το θέατρο σκιών λειτούργησε ως ένα ισχυρό φόρουμ, μέσα από το οποίο οι κατώτερες τάξεις της αυτοκρατορίας μπόρεσαν να πουν στην εξουσία, που αποτελούνταν από το οθωμανικό κράτος και τους κληρικούς του Ισλάμ, «αυτοί είμαστε»[54].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Στην Αλγερία, όπου το 1830 ξεκινάει η περιπέτεια της γαλλικής κατοχής, η δράση του Καραγκιόζη είναι ξεκάθαρα επαναστατική και ο Γάλλος κυβερνήτης έστειλε τους τεχνίτες στη φυλακή. Ο Γάλλος συγγραφέας Ernest Feydeau είναι απολύτως ακριβής:

«Παρόλα αυτά, αντιλήφθηκε ότι ο Garagouz δεν ικανοποιούνταν πάντα με το να αραδιάζει αισχρότητες, αλλά πρόσθετε διαφόρων ειδών χοντροειδή αστεία εναντίον των Γάλλων και έσπρωχνε όσο μπορούσε τους ντόπιους στην επανάσταση. Υποχρεώθηκαν να τον βάλουν στη φυλακή»[55].

Ο Louis Piesse αναφέρει πως ο αλγερινός Garagousse απαγχονίζει τους Γάλλους στρατιώτες, αφού πρώτα τους νικάει με τη δύναμη του φαλλού του. Όπως είναι φυσικό η δράση του απαγορεύτηκε:

---

[53] Griffiths J., Travels in Europe, Asia Minor and Arabia, σ. 337.
[54] Smith J., «Karagoz and Hacivat», σ. 190.
[55] Feydeau E., *Alger*, σ. 129.

«Αλλά αυτό που ο Théophile Gauthier δεν μπόρεσε να δει στην Κωνσταντινούπολη, υπάρχει στο Αλγέρι μέσα σε μία από τις σκηνές της τερατώδους φάρσας του Garagousse. Μετά από το 1830, ο Garagousse αγωνιζόταν ενάντια σε αρκετούς γάλλους στρατιώτες και τους έστελνε στην αγχόνη, αφού πρώτα τους είχε νικήσει με τον τρόπο του. Το σκάνδαλο αυτής της αλλόκοτης παράστασης διατηρήθηκε μέχρι το 1843. Οι κινεζικές σκιές εξαφανίστηκαν τελικά μετά από διαταγή της αστυνομίας»[56].

Η «ασέβεια» προς τους κρατούντες αντιμετωπίζονταν από παλιά με τον εύκαιρο χαρακτηρισμό της αισχρότητας. Η αποστροφή της εκκλησίας προς τα έργα του μιμογράφου Σωτάδη —έζησε γύρω στα 250 π.Χ. και σατιρίζοντας τους ισχυρούς της εποχής πλήρωσε με τη ζωή του τη σάτιρα— προέρχονταν από την ασέβεια που έδειχναν προς τους άρχοντες, αν και το κύριο επιχείρημα εναντίον τους ήταν η αισχρότητά τους[57].

Στην οθωμανική αυτοκρατορία ο Καραγκιόζης, μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, ήταν ένα πολιτικοποιημένο και αναμφίβολα σεξουαλικό θέαμα που αντιπροσώπευσε τη φωνή της κατώτερης τάξης. Προς το τέλος του 19ου αιώνα και κάτω από συνθήκες λογοκρισίας το θέαμα διατήρησε, με τη μορφή υπαινιγμών, τα ανατρεπτικά του γνωρίσματα, παρά τις άμεσες επιθέσεις[58].

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Όλα τα ανατρεπτικά χαρακτηριστικά της σάτιρας του οθωμανικού Καραγκιόζη μεταφέρθηκαν στο ελληνικό είδος, αφού πρώτα μπολιάστηκαν με πολλά από τα στοιχεία που δανείστηκε από τη συμβίωση με τον ελληνικό υπόκοσμο. Το στερεότυπο σκηνικό σαράι—παράγκα αποτελεί αποκλειστικότητα του ελληνικού Καραγκιόζη και καθρεφτίζει την μόνιμη αντιπαλότητα ανάμεσα στην κατώτερη τάξη και την εξουσία.

Η παράσταση του 1852 στην Πλάκα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως αισχρή. Όπως αναφέραμε και παραπάνω ο αρθρογράφος δεν κάνει καμιά αναφορά στην περιβόητη αισχρότητα του Καραγκιόζη. Έτσι μας υποχρεώνει να σκεφτούμε πως ακόμη κι αν ο Καραγκιόζης υπέπεσε σε κάποιες απρέπειες, δεν θα πρέπει να ήταν μεγάλης έντασης και δεν τον ενόχλησαν.

---

[56] Piesse L., *Itinéraire historique et descriptif de l'Algérie*, σ. 58.
[57] Πλωρίτης Μ., *Μίμος και μίμοι*, σσ. 33-34.
[58] Öztürk S., «Karagöz Co-Opted: Turkish shadow theatre of the early republic (1923–1945)».

Αυτό από μόνο του είναι μια σημαντική καινοτομία και αντιλαμβανόμαστε πως κάποιες αλλαγές έχουν ήδη δρομολογηθεί.

Οι αλλαγές αυτές δε συνέβησαν μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στην Τουρκία. Η Οθωμανική Αυτοκρατορία, έχει μπει σε μια τροχιά αλλαγών. Οι μεταρρυθμίσεις των νεωτεριστών Selim Γ΄ και Mahmoud Β΄, που εγκαινιάστηκαν κάτω από την διεθνή επιρροή της γαλλικής επανάστασης, προκάλεσαν την αντίδραση των συντηρητικών. Με την ίδρυση του ελληνικού κράτους χάθηκε ένα υπολογίσιμο τμήμα εδάφους και αναζωπυρώθηκαν οι ελπίδες κι άλλων εθνοτήτων για τη δημιουργία εθνικών κρατών. Διαφορετικά εθνικά κινήματα δραστηριοποιούνται πλέον μέσα στην επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, που αδυνατεί να τα ελέγξει. Στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται κι εδώ μια νεαρή, τουρκική, αστική τάξη η οποία ασφυκτιεί μέσα στο φεουδαλικό περιβάλλον της αυτοκρατορίας. Οι πιέσεις για αλλαγές γίνονται εντονότερες, αλλά θα βρουν διέξοδο πολύ αργότερα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ήδη όμως υπάρχει μια μικρή, αλλά διαρκής στροφή, προς τον μακρινό απόηχο του δυτικού πολιτισμού, η οποία προσβλέπει στην επιτυχημένη αντικατάσταση της φεουδαρχίας από τον καπιταλισμό στην Ευρώπη. Κάποιες αλλαγές είναι αναπόφευκτες και θα επηρεάσουν και τον Καραγκιόζη. Οι αλλαγές αυτές σχετίζονται με τη διαμόρφωση της νέας ηθικής του, την λεγόμενη «ηθικοποίηση» του Καραγκιόζη. Η προσπάθεια για «ηθικοποίηση» του θεάματος μπορεί να ανιχνευτεί μέσα από τις παραστάσεις.

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

Ο T. Gautier στο βιβλίο του «Κωνσταντινούπολη» μας δίνει σημαντικές πληροφορίες. Το πρώτο βράδυ επισκέφθηκε έναν καραγκιοζοπαίχτη, που είχε στήσει το μπερντέ του ακριβώς δίπλα από το μεγάλο νεκροταφείο του Πέραν το οποίο, όπως μαθαίνουμε, ήταν ένας προσφιλής χώρος αναψυχής. Η αναδημοσίευση κάποιων μερών από την περιγραφή του θα μας διαφωτίσει καλύτερα:

«Ο πολύγλωσσος φίλος μου, μου μετέφραζε εδώ και εκεί κάποια σπαρταριστά κομμάτια, αλλά είναι αδύνατον να μεταφέρω στη δική μας γλώσσα την παραμικρή ιδέα αυτών των χονδροειδών αστείων και των υπερβολικά άσεμνων καλαμπουριών, που θ' απαιτούσαν, για να αποδοθούν, το λεξιλόγιο του Rabelais, του Beroalde και του Ευτράπελου, γαρνιρισμένο με την χυδαία κατήχηση του Vadé. Όμως ο Καραγκιόζης του μεγάλου

νεκροταφείου υπέστη λογοκρισία ή, για να το πούμε καλύτερα, ευνουχισμό: λέει αισχρόλογα, αλλά δεν τα κάνει πια στην πράξη, η ηθική τον έχει αφοπλίσει. Είναι ένας Polichinelle χωρίς μπαστούνι, ένας σάτυρος χωρίς κέρατα, ένας θεός από τη Λάμψακο στην κατάσταση του Abeilard και αντί να προβεί σε ενέργειες, αφηγείται τα λάγνα κατορθώματά του σαν τον Θηραμένη. Είναι πιο κλασικός, όμως, για να είμαστε ειλικρινείς, πιο πληκτικός και η αυθεντικότητα του χαρακτήρα χάνει πολύ.

Ο διάλογος αναμιγνύεται με κομμάτια από ποίηση και τραγουδάκια όπως τα στιχάκια των κωμειδυλλίων, που νιαουρίζονται με ύφος παράλογο και συνοδεύονται από μια άγρια υπόκρουση από ντέφια»[59].

Η επόμενη παράσταση, που παρακολούθησε ο Gautier, ήταν «Ο γάμος του Καραγκιόζη», που μια εκδοχή της παίχτηκε στην Πλάκα το 1852:

«Ο Γάμος του Καραγκιόζη είναι ένα έργο που προσφέρεται για παράσταση. Ο Καραγκιόζης είδε μια γοητευτική νέα και, καθώς είναι στη φύση του να ανάβει πολύ εύκολα, τον κατέκλυσε για εκείνη ένα από τα πιο ζωηρά πάθη. Παρατηρούμε, παρεμπιπτόντως, ότι οι γυναικείες φιγούρες έχουν ξεσκέπαστο το πρόσωπο, σε αντίθεση με τη τουρκική συνήθεια. Η ιδανική γυναίκα του Καραγκιόζη είναι στην πραγματικότητα μια αρκετά όμορφη φιγούρα που έχει μάτια βαμμένα με σουρμέ, με κόκκινα χείλη, με μάγουλα αλειμμένα με φτιασίδια, με στολή σουλτάνας της κωμικής όπερας, η οποία κινείται πολύ κομψά. Με την ολοκλήρωση του γάμου, ο Καραγκιόζης στέλνει τα γαμήλια δώρα: τέσσερις αραμπάδες, τέσσερις νταλίκες, τέσσερα εκπαιδευμένα άλογα, τέσσερις καμήλες, τέσσερις αγελάδες, τέσσερις κατσίκες, τέσσερις σκύλους, τέσσερις γάτες, τέσσερα κλουβιά γεμάτα πουλιά. Έπειτα καταφτάνουν χαμάληδες με ντιβάνια, πίπες, ναργιλέδες, σκαμνάκια, τραπεζάκια, χαλιά, φανάρια, κοσμηματοθήκες, σεντούκια για ρούχα, πιατικά και πήλινα δοχεία νυκτός. Αυτή η παρέλαση είναι διδακτική για τον ξένο, αφού τον μυεί στις λεπτομέρειες του τουρκικού νοικοκυριού, τελείται πανηγυρικά κάτω από τον ήχο εμβατήριων και μ' ένα ρυθμό ξεκάθαρο, η επανάληψη του οποίου καταλήγει να γίνεται ευχάριστη και σου καρφώνει υποχρεωτικά το σκοπό στο κεφάλι. Όλη αυτή η μεγαλοπρέπεια δε γλιτώνει τον Καραγκιόζη

UNIVERSITY OF JOHANNESBURG

[59] Gautier T., *Constantinople*, σ. 176.

από μια πρώιμη συζυγική ατυχία. Η νεαρή κοπέλα, μέχρι πρότινος τόσο ντελικάτη, στρογγυλεύει ολοφάνερα εξαιτίας μιας πρόωρης εγκυμοσύνης την οποία ο άντρας της δεν μπορεί να διεκδικήσει. Ο καημένος ο Καραγκιόζης βρίσκεται πατέρας την ίδια μέρα του γάμου του, φαινόμενο που τον ξαφνιάζει και του προκαλεί μοναδική κατάπληξη και που στο τέλος αποδέχεται στωικά σαν Παριζιάνος σύζυγος.

Η κωμωδία αυτή με διασκέδασε πολύ, διότι δεν απαιτεί, όπως η πρώτη, την κατανόηση των διαλόγων, και με ευχαρίστησε τόσο όσο το μπαλέτο της Όπερας ευχαριστεί τους ξένους που δεν καταλαβαίνουν τη γλώσσα μας.

Τα άλογα, οι καμήλες, οι σκύλοι, όλα τα εξαρτήματα της παρέλασης είχαν κοπεί στα χαρούμενα και απλοϊκά σχήματα, και θύμιζαν το πρωτόγονο ύφος των βινιετών του Epinal. Οι Τούρκοι, στους οποίους η θρησκεία απαγορεύει ν' αναπαριστούν με το σχέδιο ή τη ζωγραφική οποιοδήποτε αντικείμενο που ήταν ή είναι εν ζωή, έχουν παραμείνει από αυτή την άποψη εντελώς ακαλλιέργητοι, και οι μαριονέτες του Καραγκιόζη, οι μόνες αναπαραστάσεις της ανθρώπινης μορφής που γίνονται ανεκτές, βιώνουν τις συνέπειες της απειρίας τους. Ωστόσο, οι φιγούρες αυτές, όπως οτιδήποτε πρωτόγονο, έχουν ένα χαρακτήρα που θα τον έχαναν με μια πιο εξελιγμένη μορφή»[60].

UNIVERSITY
JOHANNESBURG

Όπως βλέπουμε και στις δυο παραστάσεις δεν έχουμε φαλλικό Καραγκιόζη. Ο Gautier αναφέρει τον Καραγκιόζη σαν έναν Πρίαπο που τον έχουν ευνουχίσει όπως τον Abeilard, το γνωστό Γάλλο φιλόσοφο και θεολόγο. Η αναφορά του αυτή συνδέεται ξεκάθαρα με την αφαίρεση του φαλλού από τον Καραγκιόζη. Η πολυθρυλούμενη αισχρότητά του χωρίς το φαλλό μοιάζει κουτσουρεμένη και η ανάμνησή της παραμένει μόνο μέσα στις περιγραφές του Καραγκιόζη. Την επόμενη ημέρα ο Gautier παρακολούθησε μια διαφορετική παράσταση Καραγκιόζη:

«Την επομένη, για να συνεχίσω τις σπουδές μου πάνω στον Τούρκο Polichinelle, ο φίλος μου μού πρότεινε να κατηφορίσουμε στον Top'hané, όπου, στην πίσω αυλή ενός καφενείου, δίνονταν μη λογοκριμένες

---

[60] Gautier T., *Constantinople*, σσ. 176-178.

παραστάσεις του Καραγκιόζη, με όλη την κωμική και λάγνα ελευθερία που διαθέτει ο χαρακτήρας του.

Η αυλή ήταν γεμάτη κόσμο. Τα παιδιά, και κυρίως τα κοριτσάκια από οχτώ έως εννέα χρονών, αφθονούσαν. Υπήρχαν κάποια γοητευτικά που θύμιζαν, με το απροσδιόριστο ακόμα φύλο τους, τα όμορφα προσωπάκια από το Έξοδο από το σχολείο του Decamps, τόσο ευχάριστα ασυνήθιστα και τόσο παράξενα γοητευτικά ήταν. Με τα όμορφα, έκπληκτα και μαγεμένα μάτια τους, ορθάνοιχτα σαν μαύρα λουλούδια, κοιτούσαν τον Καραγκιόζη να επιδίδεται στις βρώμικες ακολασίες του και να μιαίνει τα πάντα με τα τερατώδη καπρίτσια του. Κάθε ερωτικό κατόρθωμά του αποσπούσε από αυτά τα αφελώς διεφθαρμένα αγγελούδια ηχηρά γέλια και ατέλειωτα χειροκροτήματα. Η μοντέρνα σεμνοτυφία δε θα επέτρεπε να προσπαθήσουμε να αναφερθούμε σε αυτές τις τρελές φάρσες, όπου οι λάγνες σκηνές του Αριστοφάνη συνδυάζονται με τις κωμικές σκέψεις του Rabelais. Φανταστείτε τον αρχαίο θεό των κήπων ντυμένο Τούρκο να ξαμολιέται μέσα στα χαρέμια, τα παζάρια, τα σκλαβοπάζαρα, τα καφενεία, μέσα στην απεραντοσύνη της ανατολίτικης ζωής, και να στροβιλίζεται ανάμεσα στα θύματά του, αδιάντροπος, κυνικός και χαρμόσυνα κτηνώδης. Δε θα κατάφερναν να σπρώξουν πιο μακριά την ιθυφαλλική υπερβολή και την ακολασία της άσεμνης φαντασίας.

Ο Καραγκιόζης μεταφέρεται συχνά μέσα στα σαράγια και δίνει εκεί παραστάσεις, που οι γυναίκες παρακολουθούν κρυμμένες πίσω από καφασωτούς εξώστες. Πώς συμβαδίζει ένα τόσο ελευθέριο θέαμα με τόσο αυστηρά ήθη; Μήπως είναι επειδή χρειάζεται πάντα ένας τρόπος για να ξεθυμαίνουν τα καταπιεσμένα πάθη και η πιο άκαμπτη ηθική να αφήνει μια διέξοδο στην ανθρώπινη διαφθορά; Εξάλλου οι διεφθαρμένες αυτές φαντασιώσεις δεν είναι επικίνδυνες και εξαφανίζονται σαν σκιές όταν σβήνει το λυχνάρι της παράγκας.

Βλέποντας τον Καραγκιόζη, σκεφτόμουν να τον συνδέσω, από τη σχέση του με τον Polichinella, τον Pulcinella, τον Punch, τον Pickelhëring, τον Old—Vice, με τον Maccus, τη μαριονέτα των Όσκων, και ακόμα με τα αυτόματα νευρόσπαστα του Pothein. Όμως όλη αυτή η πυραμίδα σοφίας αχρηστεύτηκε όταν μου είπαν ότι ο Καραγκιόζης ήταν πολύ απλά η καρικατούρα ενός βεζίρη του Saladin, γνωστού για την ακόλαστη ζωή και τη

φιληδονία του, καταγωγή που κάνει τον Καραγκιόζη σύγχρονο με τις σταυροφορίες, ικανοποιητική παλαιότητα για την αρχοντική καταγωγή μιας φιγούρας του θεάτρου σκιών»[61].

Αυτή είναι η μη λογοκριμένη εκδοχή του οθωμανικού Καραγκιόζη που μέσα από την τεράστια εξοικείωση του λαού με το θέαμα, παρακολουθείτε ακόμη κι από παιδιά. Η σαφής αναφορά στον Θεό των κήπων, τον Πρίαπο, μας πείθει πως ο Gautier παρακολούθησε μια παράσταση φαλλικού Καραγκιόζη. Είναι φανερή η ταυτόχρονη παρουσία δυο τάσεων στο οθωμανικό θέατρο σκιών. Η μία ακολουθεί τον παλιό δρόμο κι αρνείται να προσαρμοστεί κι η άλλη προσπαθεί να προσαρμόσει το θέαμα στις απαιτήσεις της εποχής. Ξεκάθαρα η πρώτη τάση περνάει σε ένα άλλο επίπεδο επαφής με το κοινό. Η παράσταση δίνεται στην πίσω αυλή ενός καφενείου και δεν αποτελεί την πρώτη επιλογή, από τους ντόπιους, για την επαφή με το θέαμα ενός σπουδαίου επισκέπτη. Αρνούμενο την αλλαγή το παλιό θέαμα θα στραφεί σιγά σιγά σε ένα κοινό από μυημένους, το οποίο θα γίνει ο αποκλειστικός θεατής του μέχρι να εξαφανιστεί. Τηρουμένων των αναλογιών η κατάσταση θυμίζει πολύ την εξώθηση στην παρανομία, που αντιμετώπισε ο Καραγκιόζης στην Ελλάδα.

Από την περιγραφή του Gautier μπορούμε να βγάλουμε το συμπέρασμα πως οι διαδικασίες αφαίρεσης του φαλλού στον οθωμανικό Καραγκιόζη της Κωνσταντινούπολης, είχαν ήδη ξεκινήσει το 1850 και λογικά ολοκληρώθηκαν μέσα στη δεκαετία. Οι περιστασιακές εμφανίσεις καραγκιοζοπαιχτών της παλιάς σχολής μπορεί να συνεχίστηκαν και αργότερα αλλά η πορεία είχε ήδη χαραχτεί. Οι αλλαγές αυτές επηρέασαν άμεσα και τον οθωμανικό Καραγκιόζη που παίζονταν στην Ελλάδα. Είναι σχεδόν σίγουρο πως τον φαλλό αντικατάστησε αμέσως ή σχεδόν αμέσως το κινούμενο χέρι του Καραγκιόζη.

Σε μια άλλη παράσταση, που παρακολούθησε ο Gerard De Nerval το 1850 στην Κωνσταντινούπολη, ο Καραγκιόζης —βρισκόμενος πιθανώς σε ένα μεταβατικό στάδιο— όχι μόνο δεν ασχημονεί με τις λουόμενες στο χαμάμ, όπως μας έχει συνηθίσει, αλλά, αν και με πλήρη ιθυφαλλικά χαρακτηριστικά,

---

[61] Gautier T., *Constantinople*, σσ. 179-180.

γίνεται φύλακας της ηθικής της γυναίκας του Χατζηαβάτη. Κάνει τα πάντα να την απομακρύνει από τον πειρασμό, ακόμη κι από αυτόν που της προκαλεί ο ίδιος με την «ομορφιά» του. Η δράση του δεν περιορίζεται μόνον στην επίβλεψη, αλλά κάθε τόσο εκφωνεί και ηθικοπλαστικά ρητά δημιουργώντας μια εντελώς πλαστή ατμόσφαιρα σε σχέση με τον ίδιο και την μέχρι τώρα συμπεριφορά του[62].

Η αφαίρεση του φαλλού από τον Καραγκιόζη σχετίζεται με τη γενικότερη διάθεση να εμφανίζεται ως πιο ευπρεπής. Η εποχή της δημόσιας συνουσίας πέρασε ανεπιστρεπτί. Από εδώ και πέρα θα ασχημονεί μόνο με τα λόγια. Δεν είναι τυχαίο πως και ο Gerard De Nerval και ο T. Gautier παρακολούθησαν παραστάσεις με χρωματιστές φιγούρες. Η εμφάνιση του χρώματος δείχνει την νέα πορεία του θεάματος που αναπόφευκτα οδηγεί μακριά από τη χρήση του φαλλού. Τα υπόλοιπα φαλλικά χαρακτηριστικά του Καραγκιόζη θα διατηρηθούν, αλλά τίποτε πια δεν θα παραμείνει το ίδιο από τη στιγμή που το ίδιο το σύμβολο θα αποκοπεί.

VI

Το 1856, στο περιοδικό «Θελξινόη», που εξέδιδε στην Κωνσταντινούπολη ο Επαμεινώνδας Φραγκούδης, δημοσιεύτηκε, σε δύο μέρη, ένα εκτενές απόσπασμα από το βιβλίο του T. Gautier, «Κωνσταντινούπολη». Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για μια λαθραία αναδημοσίευση, γιατί αφ' ενός μεν δεν αναφέρεται πουθενά το δάνειο και αφ' ετέρου δε ο άγνωστος μεταφραστής δεν περιορίζεται στην ακριβή μετάφραση των αποσπασμάτων, αλλά παρεμβάλλει κάθε τόσο δικά του σχόλια, άσχετα με το αρχικό κείμενο.

Το πρώτο μέρος περιγράφει το ιδιαίτερα ποικιλόχρωμο αστικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης που ολοφάνερα χρησίμευσε ως πρότυπο αναπαραγωγής εικόνων και δράματος στον οθωμανικό Καραγκιόζη.

Το δεύτερο, μαζί με τα υπόλοιπα, περιέχει τις περιγραφές των τριών παραστάσεων Καραγκιόζη που παρακολούθησε ο Gautier. Το μέγεθος του δημοσιεύματος μας βεβαιώνει για το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού της

---

[62] De Nerval G., «Μια παράσταση τούρκικου Καραγκιόζη στην Κωνσταντινούπολη του 1850».

Κωνσταντινούπολης για τον Καραγκιόζη. Ο συγγραφέας είναι ολοφάνερα πολύ καλός γνώστης της κοινωνίας της Πόλης και γνωρίζει επίσης πολύ καλά το θέαμα. Γι' αυτό τα σχόλιά του είναι πιο εύστοχα από του Gautier και περιέχουν περισσότερα στοιχεία. Στις λογοκριμένες παραστάσεις ο Καραγκιόζης φοράει τα ρούχα των μοντέρνων Τούρκων μετά την μεταρρύθμιση του Μαχμούτ του Β΄. Η περιγραφή είναι πολύ ακριβής: «αλλά τον λοιπόν ιματισμόν είναι μεταρρυθμιστικός ο άνθρωπος, διότι τον μεν κάνδυν (μανδύα) περιέτεμε μέχρι γονάτων, ενεδύθη το φραγκικόν παντελόνι και απέβαλε το ζωστήρα». Αντίθετα στην αλογόκριτη παράσταση ο φαλλικός Καραγκιόζης εμφανίζεται «ενδεδυμένος την αρχαίαν Οθωμανικήν ενδυμασίαν»[63]. Βλέπουμε λοιπόν πως οι προσπάθειες «ηθικοποίησης» του οθωμανικού Καραγκιόζη ήταν βαθιά συνδεδεμένες με την γενικότερη προσπάθεια εκσυγχρονισμού της χώρας που σημειώθηκε εκείνο το χρονικό διάστημα. Το θέαμα στην παρούσα του μορφή θεωρήθηκε οπισθοδρομικό και του επιβλήθηκαν αλλαγές. Η απόρριψη των ιδεών της μεταρρύθμισης από μια ομάδα ανθρώπων, συνεπάγονταν την απόρριψη της λογοκρισίας στο θέαμα και στην ενδυματολογία των ηρώων του. Οι δυο τάσεις στην κοινωνία της Κωνσταντινούπολης καθρεφτίζονται στο μπερντέ του Καραγκιόζη.

Η προσπάθεια «ηθικοποίησης» του Καραγκιόζη στην Ελλάδα δεν εμπεριέχει καμιά μοναδικότητα, όπως με πάθος υποστηρίζεται, αλλά συνέβη μέσα στα πλαίσια των γενικότερων αλλαγών που υπέστη το συγκεκριμένο θέαμα, σε όλους τους χώρους δραστηριοποίησής του. Συνδέεται άμεσα με την μετάβαση, ή την προσπάθεια μετάβασης, από τη φεουδαρχία στον καπιταλισμό. Στην Ελλάδα, κάτω από τις πιέσεις των γεγονότων και τη στροφή προς το δυτικό πολιτισμό, έχουμε ως αποτέλεσμα τις ίδιες περίπου αλλαγές. Τις ανιχνεύουμε μέσα από την περιγραφή της παράστασης, στη συνοικία της Πλάκας. Η διαφορά ανάμεσα στην «ηθικοποίηση» και στον εξελληνισμό, που έφτασε στην κορύφωσή του και έγινε αντιληπτός πολύ αργότερα, είναι εμφανής, αλλά πέρασε απαρατήρητη από την πλειονότητα των ερευνητών. Η «ηθικοποίηση» αν και αφαίρεσε πολλά από τα φαλλικά

---

[63] Ραμαζάνιον· Καραγκιώζης· Καδίρ-Γκεζεσή· Βαϊράμιον», *Θελξινόη*, Τομ. 2, Αρ. 22, (1856), σσ. 467-473 και *Θελξινόη*, Τομ. 2, Αρ. 24, (1856), σσ. 553-564.

στοιχεία του Καραγκιόζη, που συντελούσαν στο να φαίνεται αισχρός, δεν μπόρεσε να βοηθήσει στην επικράτηση του θεάματος, γιατί διατήρησε ταυτόχρονα όλα τα άλλα οθωμανικά χαρακτηριστικά του.

VII

Η «Ταχύπτερος Φήμη», στις 27 Φεβρουαρίου του 1852, ενημερώνει το κοινό για τη διακοπή των παραστάσεων του Καραγκιόζη στην Πλάκα:

«Με λύπη των θα ακούσουν οι φίλοι του Ανατολικού Θεάτρου, τον θάνατον του Καραγκιόζη της Πλάκας, όστις αφήκε κενόν δυσεκπλήρωτον, και του οποίου τον βίον θέλομεν γράψει εις εν των προσεχών φύλλων μας»[64].

Λίγες μόλις ημέρες μετά την πρώτη δημοσίευση οι παραστάσεις του Καραγκιόζη σταματούν. Η αναφορά στους «φίλους του ανατολικού θεάτρου» και στο «δυσαναπλήρωτο κενό» μας δείχνει πως ο Καραγκιόζης είχε πολλούς οπαδούς. Το δημοσίευμα δεν κάνει λόγο για αστυνομική απαγόρευση αλλά αυτή παραμένει ως η πιθανότερη αιτία διακοπής των παραστάσεων. Τα μέχρι τώρα εντοπισμένα δημοσιεύματα δείχνουν πως η «Ταχύπτερος Φήμη» αντιμετώπιζε με συμπάθεια το θέατρο σκιών, αντίθετα από άλλες εφημερίδες που η άρνησή τους υπήρξε ολοκληρωτική.

Στις 19 Δεκεμβρίου του 1852 ξεκίνησε στη Σύρο η δίκη του Θεόφιλου Καΐρη. Μαζί μ' αυτόν δικάστηκαν και τέσσερεις από τους μαθητές του. Ως μάρτυρες υπεράσπισης προσκλήθηκαν ο Ιωάννης Φιλήμων και ο Εμμανουήλ Αντωνιάδης. Δικηγόρος υπεράσπισης ήταν ο Νικόλαος Σαριπόλος[65].

Ο Καΐρης δικάστηκε σε διετή φυλάκιση και πέθανε τη νύχτα στις 9 προς 10 Ιανουαρίου το 1853 από πνευμονία. Ενταφιάστηκε την επόμενη νύχτα μέσα στην περιοχή του λοιμοκαθαρτηρίου της Σύρου. Οι συγγενείς του ζήτησαν τη μεταφορά του νεκρού στην Άνδρο αλλά οι αρχές δεν την επέτρεψαν[66]. Όπως φαίνεται γνώριζε πολύ καλά τι τον περίμενε γιατί ήδη είχε φροντίσει να ετοιμάσει τη διαθήκη του, να τη σφραγίσει και να την αφήσει σε

---

[64] *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 27-2-1852.
[65] «Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 18-12-1852.
[66] «Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 16-1-1853.

εμφανές σημείο. Τη βρήκε ο ειρηνοδίκης όταν πήγε να σφραγίσει το ορφανοτροφείο του, κατ' εντολή του εισαγγελέα[67].

Ο θάνατος του Θεόφιλου Καΐρη αποτελεί σταθμό στη νεώτερη ελληνική ιστορία και εκφράζει την απόλυτη επιβολή της νόμιμης βίας του κράτους και της εκκλησίας. Είναι ένα μήνυμα προς την ελεύθερη σκέψη και την ενημερώνει πως θα υποστεί διωγμούς που θα φτάσουν ως τα άκρα. Ο δάσκαλος Καΐρης, άνθρωπος με αδούλωτο νου, άντεξε ως το τέλος. Μετά από κυνηγητό δεκαετιών το απολυταρχικό κράτος και η εκκλησία πέτυχαν και τη φυσική του εξόντωση. Στα βουνά είχαν ήδη εξοντώσει τους πλέον ανυπόταχτους από τους αγωνιστές της Επανάστασης, αφού τους υποχρέωσαν να βγουν ξανά στο κλαρί. Οι άλλοι όμως, αυτοί που επέλεξαν να μείνουν στις πόλεις και να διαμορφώσουν τον πυρήνα του υποκόσμου, γλύτωσαν το μαχαίρι και δημιούργησαν μια άλλη κοινωνία μέσα στην επίσημη. Ο Edmond About (το χωρίο το εντόπισε ο Η. Πετρόπουλος) στην επίσκεψή του στην Ελλάδα εντυπωσιασμένος από το πλήθος των εγκαταλειμμένων μικρών παιδιών που ζούσαν στην Παλιά Αγορά της Αθήνας γράφει:

«Υπάρχει όμως στην αγορά της Αθήνας, μια πολυπληθής μικρή φυλή, που ζει από το έλεος του Θεού, λίγο από τις ελεημοσύνες, και λίγο από τις περιστασιακές κλοπές. Είναι τα έκθετα παιδιά. Η δημόσια φιλανθρωπία τα φροντίζει, μέχρις ότου είναι σε θέση να σταθούν στα πόδια τους και μετά τους λέει να περπατήσουν μόνα τους. Τίποτα δεν τα εμποδίζει να επιτύχουν στη ζωή τους, αν καταφέρουν να επιβιώσουν. Οι Έλληνες δεν έχουν καμία αδικαιολόγητη προκατάληψη απέναντι στα νόθα παιδιά όπως οι χωρικοί μας και κάποιοι από τις μεσαίες τάξεις. Ο διάσημος Καραϊσκάκης ήταν μπάσταρδος, όπως ο Ρωμύλος, και γιος μιας καλόγριας»[68].

Καθώς δεν υπήρχε καμιά μέριμνα για τα ορφανά και εγκαταλειμμένα παιδιά, μετά την μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα, ομάδες εγκαταλειμμένων, άστεγων παιδιών συγκεντρώθηκαν στην Παλιά Αγορά γύρω από το ρολόι του Έλγιν, που μέχρι την πυρκαγιά του 1884 αποτελούσε

---

[67] «Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 6-2-1853
[68] About E., «Greece and the Greeks of the Present Day», σσ. 145-146.

κομβικό σημείο των συμμοριών των ανηλίκων[69]. Ακόμη όμως ο υπόκοσμος ήταν αρκετά νεαρός και δεν είχε εξελιχτεί σε εκείνον τον ζοφερό και ιεραρχούμενο από πολύπλοκους κανόνες κόσμο των τελευταίων δεκαετιών του αιώνα. Υπάρχουν πολλές μαρτυρίες που συνδέουν τον Καραγκιόζη με το χώρο της Παλιάς Αγοράς που ήταν ένας από τους θύλακες του υποκόσμου.

Η παρουσία του Καραγκιόζη ήταν πάντα καλόδεχτη στο χώρο του υποκόσμου και η στενή τους επαφή άφησε στο θέαμα πολλά αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τον Η. Πετρόπουλο ο ελληνικός υπόκοσμος αποτέλεσε το μοναδικό φορέα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού[70]. Οι χώροι του βρίσκονταν έξω από τον έλεγχο της κρατικής εξουσίας και αποτελούσαν τον μοναδικό χώρο ανάπτυξης του νεοελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Η ενστικτώδης αντίδραση του υποκόσμου προς την νέα δυτική κουλτούρα, που επιβλήθηκε από την πληθυσμιακά ισχνή άρχουσα τάξη, συνέβαλε ουσιαστικά στη διατήρηση και κατόπι στην εξέλιξη του λαϊκού πολιτισμού. Πολλά στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού θα είχαν παντελώς εξαφανιστεί, εάν δεν είχαν διατηρηθεί στους χώρους του υποκόσμου.

Το 1853 η εφημερίδα «Τρακατρούκα» δημοσίευσε ένα περίεργο περιστατικό που διαδραματίστηκε στον Καραγκιόζη:

«Εις τας παραστάσεις του Καραγκιόζη διηρέθησαν προ τινών ημερών φιλοθεάμενες εις δύω μερίδας, εις Καρακιοζιστάς και εις Χατζαϊβατιστάς οι Καρακιοζισταί χθες την νύκτα συνηθροίσθησαν εις την παράστασιν και καθήξαν τα πρώτα θρανία, απείρους χειροκροτήσεις αναπέμποντες εις την εμφάνισην του Καρακιόζη ενώ οι Χατζαϊβατισταί δια συριγμάτων έπνιγον τας χειροκροτήσεις επιφυλάττοντες αυτάς δια τον χατζαϊβάτην. Τέλος πάντων ήθελε συμβή μεγάλη σύγκρουσις εάν φρονίμως ποιούσα η εξουσία δεν ελάμβανε μέρος»[71].

Θα ήταν παρακινδυνευμένο να προσπαθήσουμε να κάνουμε υποθέσεις για τα αληθινά αίτια του περιστατικού. Αυτό που μένει ως πόρισμα είναι πως το θέατρο σκιών συγκέντρωνε αρκετό κόσμο, δίνοντας έτσι την

---

[69] Ουλεμάς (ψευδώνυμο), «Ο κουτσαβακισμός εν Αθήναις».
[70] Πετρόπουλος Η. , «Ο Καραγκιόζης και οι μάγκες».
[71] «Νεώτερα», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 159, 14-2-1853,

ευκαιρία ακόμη και για καυγάδες που απαιτούσαν την επέμβαση της αστυνομίας.

Η επόμενη μαρτυρία για το θέατρο σκιών εμφανίζεται στην εφημερίδα «Αθηνά» στις 4 Ιανουαρίου του 1854:

«Λυπούμεθα βλέποντες την Διεύθυνσην της Αστυνομίας ανεχομένην και συγχωρούσαν την εν τισι καφενείοις παράστασιν του λεγομένου Καραγκιόζη, ενώ άλλοτε αυστηρώς εμποδίζετο αυτή. Αγνοεί φαίνεται ο κ. Διευθυντής οποίων αισχρών και ασέμνων πράξεων σκηναί παρίστανται δια των νευροσπάστων εις τα βωμολοχικά ταύτα των ασιατών θέατρα και οποία διαφθορά διαχέεται ως εκ τούτων εις όλην την κοινωνίαν μας, αφού απειράριθμον πλήθος διαφόρων παίδων και πολλοί μάλιστα εκ των μαθητών των Γυμνασίων και των λοιπών σχολείων μας, δεν παύουσι συχνάζοντες εις αυτά καθ' εσπέραν αδιακόπως»[72].

Η κατάσταση παρανομίας του θεάτρου σκιών είναι φανερή. Το δημοσίευμα μας πληροφορεί πως υπήρχε παλιότερη, αυστηρή, απαγόρευση των παραστάσεων, που το διάστημα αυτό φαίνεται πως είναι σε ατονία. Τα στέκια τώρα είναι περισσότερα του ενός, γιατί ο πληθυντικός είναι ξεκάθαρος. Ο αρθρογράφος, χωμένος βαθιά στην άγνοια της υψηλής κοινωνίας για τη λαϊκή διασκέδαση, αποκαλεί τις φιγούρες «νευρόσπαστα» γιατί πιθανώς αγνοεί τη διαφορά. Η δυσαρέσκειά του εκφράζει τις απόψεις της υψηλής κοινωνίας μπροστά στο ανατολικό θέαμα.

Στις 8 Φεβρουαρίου του 1854, δεν έχει περάσει ούτε ένας μήνας, κι αφού από ότι φαίνεται μεσολάβησε αλλαγή του διευθυντή της αστυνομίας, η ίδια εφημερίδα επανέρχεται στο θέμα του Καραγκιόζη:

«Η παράστασις του Καραγκιόζη επανελήφθη και τούτο προς γνώσιν του νέου διευθυντού της Αστυνομίας. Ωσαύτως παρακαλούμεν την Διεύθυνσιν της Αστυνομίας να επιστήση την προσοχήν αυτής και εις τους Διονυσιακούς των μεταμφιεσμένων χορούς, εν οις ακατονόμαστα συμβαίνουσιν ατοπήματα»[73].

---

[72] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 25
[73] «Διάφορα», *Αθηνά*, 8-2-1854.

Είναι φανερό πως ο αστικός τύπος, εκπροσωπώντας την ανώτερη τάξη, θεωρεί εαυτόν θεματοφύλακα της ηθικής και επιδίδεται σε μια σταυροφορία ενάντια στη λαϊκή διασκέδαση. Το κρυφτό ανάμεσα στον Καραγκιόζη και την αστυνομία συνεχίζεται και οι χώροι του υποκόσμου αποτελούν το μοναδικό καταφύγιο.

Αν και στην Αθήνα το θέαμα πιέζονταν από τις αστυνομικές απαγορεύσεις στη Θεσσαλονίκη, που αποτελούσε ακόμη τμήμα της οθωμανικής αυτοκρατορίας, είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό. Ο Joseph Nehama, στο έργο του «Histoire des Israelites des Salonique», αναφέρει πως στα μέσα του 19ου αιώνα το θέατρο σκιών είναι μια προσφιλής ψυχαγωγία των εβραίων της Θεσσαλονίκης που με ευχαρίστηση συχνάζουν στα καφενεία που διαθέτουν μπερντέ[74]. Είναι βέβαιο πως και το ελληνικό κοινό παρακολουθούσε το θέαμα με την ίδια ευχαρίστηση. Άλλωστε, όπως φαίνεται από τις ανακοινώσεις των εφημερίδων, μετά την απελευθέρωση ο Καραγκιόζης ανέπτυξε σημαντική δράση στη Θεσσαλονίκη.

Το 1854, στο περιθώριο του κριμαϊκού πολέμου, ξεσπούν εξεγέρσεις στην Ήπειρο, τη Θεσσαλία και τη δυτική Μακεδονία. Είναι φανερό πως οι εξεγερμένοι διαθέτουν την υποστήριξη του ελληνικού κράτους και γι' αυτό το Μάιο του 1854 επιβάλλεται η ταπεινωτική αγγλογαλλική κατοχή της Αθήνας, που διαρκεί έως τις αρχές του 1857[75]. Στις παρούσες συνθήκες, το λιμάνι του Πειραιά, συγκεντρώνει έναν μεγάλο αριθμό ναυτόκοσμου και αποτελεί καταφύγιο για τον υπό δίωξη Καραγκιόζη. Οι ξένοι στρατιώτες, συχνάζουν στα πορνεία και τους τεκέδες του λιμανιού και δημιουργούν ένα πολύχρωμο υπόστρωμα που του είναι πολύ οικείο. Ο αντιναύαρχος Τινάν, ο Γάλλος αρχηγός των δυνάμεων κατοχής, μετέτρεψε σε κήπο (Τινάνειος Κήπος) ένα θλιβερό σκουπιδότοπο, κι όπως υποθέτει ο Γ. Ιωάννου, επέτρεψε να παίζει ο Καραγκιόζης όπως έπαιζαν στους γαλλικούς κήπους τα κουκλοθέατρα[76]. Στον Πειραιά θα καταφύγουν, μετά το 1893, όλοι όσοι εκδιώχτηκαν από τη συνοικία του Ψυρρή, ύστερα από τις πιέσεις της στρατιωτικής αστυνομίας. Ολοφάνερα

---

[74] Nehama J., *Histoire des Israelites des Salonique*, Τόμος 6, σσ. 628-629.
[75] Παπαρρηγόπουλος Κ. (Συμπλήρωμα Καρολίδη Π.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 6, σσ. 287-291.
[76] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης,* Τόμος 1, σ. 26.

ήταν ο χώρος με τη μικρότερη αστυνόμευση και αυτό βόλευε και τον Καραγκιόζη.

Στο βιβλίο «Η Στρατιωτική Ζωή εν Ελλάδι», που εκδόθηκε ανώνυμα στη Βράιλα το 1870, ο συγγραφέας —έχει αποδειχτεί πως είναι ο λόγιος Χαρίλαος Δημόπουλος —αναφέρει πως το 1856 στη Χαλκίδα πήγαινε σε ένα καφενείο όπου, σχεδόν κάθε απόγευμα, παιζόταν Καραγκιόζης[77]. Το σχεδόν κάθε απόγευμα μας δείχνει πως δεν πρόκειται για κάποιες σποραδικές εμφανίσεις αλλά για μόνιμη παρουσία. Κι άλλες μαρτυρίες αργότερα θα μας δείξουν πως το θέατρο σκιών ήταν ένα από τα κύρια θεάματα στη Χαλκίδα.

VIII

Μετά από πολυετή δυσαρέσκεια, τον Οκτώβριο του 1862, εκδηλώνεται κίνημα ενάντια στον Όθωνα. Οι αρχηγοί του κινήματος εξέδωσαν στις 10 Οκτωβρίου το παρακάτω ψήφισμα:

ΨΗΦΙΣΜΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

Τα δεινά της Πατρίδος έπαυσαν. Άπασαι αι επαρχίαι και η Πρωτεύουσα συνενωθείσαι μετά του στρατού έθεσαν τέρμα εις αυτά.

Ως κοινή δέ έκφρασις του Ελληνικού Έθνους ολοκλήρου κηρύττεται και ψηφίζεται.

Η βασιλεία του Όθωνος καταργείται.

Η αντιβασιλεία της Αμαλίας καταργείται.

Προσωρινή κυβέρνησις συνίσταται όπως κυβερνήση το κράτος μέχρι συγκαλέσεως της Εθνικής Συνελεύσεως, συγκειμένη εκ των εξής πολιτών.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΒΟΥΛΓΑΡΗ Προέδρου,
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΝΑΡΗ
ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ ΡΟΥΦΟΥ

Εθνική Συντακτική Συνέλευσις καλείται αμέσως προς σύνταξιν της Πολιτείας και εκλογήν Ηγεμόνος.
Ζήτω το Έθνος, Ζήτω η Πατρίς.

---

[77] Δημόπουλος Χ., *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, σ. 107.

Εγένετο εις Αθήνας εν έτει σωτηρίω 1862 εν μηνί Οκτωβρίω τη δεκάτη αυτού[78].

Στις 12 Οκτωβρίου ο Όθωνας υποχρεώθηκε σε παραίτηση. Το δημοψήφισμα του Νοεμβρίου δίνει το στέμμα του βασιλείου της Ελλάδας στον πρίγκιπα Αλφρέδο της Αγγλίας. Αυτός το αρνείται και μετά από πρόταση των μεγάλων δυνάμεων, που έγινε αποδεκτή, το Μάρτιο του 1863 η Εθνοσυνέλευση αναγόρευσε ομόφωνα τον πρίγκιπα της Δανίας Γεώργιο, βασιλιά των Ελλήνων. Ο νέος βασιλιάς φτάνει στον Πειραιά με το ατμόπλοιο «Ελλάς» τον Οκτώβριο του 1863[79].

Στο διάστημα της Μεσοβασιλείας, εκμεταλλευόμενος το γενικότερο χάος που επικρατούσε στην Αθήνα, ένας καραγκιοζοπαίχτης νοίκιασε στην Παλιά Αγορά ένα αλευροπωλείο και το μετέτρεψε σε θέατρο. Το γεγονός αναφέρεται στις 1-12-1862 στο περιοδικό «Πανδώρα» και αξίζει την αναδημοσίευση:

«Εις την αγοράν ανεφάνη ο αστείος και ευώνυμος και ελληνικώτατος και εύφημος Καραγκιόζης (πότερον ω άνδρες γραμματικοί, δύο γγ ή γκ;) όχλου δε και παιδίων συρρέουσιν αθρόα περί την, ως μη ώφελε, στενήν θύραν του εις θέατρον μετασχηματισθέντος αλευροπωλείου. —Ο Θέσπις έχριε το πρόσωπόν του δια λάσπης οίνου· ο Καραγκιόζης δι' αλεύρου· πόσον όμως ωφελιμώτερον θα ήτο εις αυτόν το νεωστί εν Πειραιεί ανεγερθέν ατμοκίνητον αλευροποιείον! Εκεί ηδύνατο να αναβαίνη και να καταβαίνη ατμοκίνητος, ως θεός εκ μηχανής. —Ευτυχής δ' ο έχων μίαν ή δύο δεκάρας και δυνάμενος να δαπανήση αυτάς εις το ωφέλιμον και τερπνόν τούτο θέαμα, ευτυχής ο δυνάμενος να συλλέξη τους πρώην απηγορευμένους υπό της αστυνομίας αβρούς καρπούς της καλλιλογίας του Καραγκιόζη! Δυστυχής δε και τρισαθλία η απορούσα χρημάτων μοσχομάγκα, η δια την ένδειαν και την εις βόλους και κάρυα και άλλας παιδιάς ελευθέραν σπατάλην της περιουσίας της, εις μόνον την θέαν της υπέρ την θύραν ανηρτημένης εικόνος περιοριζομένη, εικόνος γραφείσης υπό Απελείου χειρός. Κατακηλείται

[78] «Ψήφισμα του Έθνους», *Εφημερίς της κυβερνήσεως,* Αριθμός 1, Αθήνα 15-10-1862.
[79] Παπαρρηγόπουλος Κ. (Συμπλήρωμα Καρολίδη Π.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 6, σσ. 313-315.

μελαγχολική, η κακοδαίμων! υπό του κατ' ασθενείς δονήσεις φθάνοντος είς τας ακοάς αυτής ήχου του καπυρού δαερέ και του εμπλήκτου ταμπουρά, διότι τις αγνοεί ότι το πλήκτρον των αρχαίων έφθασε μέχρις ημών;

Εν δε τη πόλει, αι μεν ελληνικαί παραστάσεις εσπάνισαν, αι δε ιταλικαί εξακολουθούσι χωλαίνουσαι. Καταπεσόντος του Αρόλδου και ποδοκροτηθέντων και κατασυριχθέντων αδίκως των εν τω Elixir d' amore υποκριτών. Διεδέξατο αυτά η γαλλιταλική Traviata και αυτή υποσκάπτουσα»[80].

Πέρα από τις όποιες χαριτολογίες το θέαμα χαρακτηρίζεται ευθέως ως μη ελληνικό και ανήθικο. Ο αρθρογράφος αναφέρει σχεδόν με νοσταλγία τις παλιές ημέρες που ίσχυαν οι αστυνομικές απαγορεύσεις εναντίον του Καραγκιόζη. Η αναφορά του μας δίνει ένα ακόμη στοιχείο για να κατανοήσουμε το κυνηγητό που δέχτηκε το θέαμα στο ελληνικό βασίλειο. Υπάρχουν όμως κι άλλα στοιχεία πολύ σημαντικά. Μέχρι τώρα οι παραστάσεις του Καραγκιόζη δίνονταν στα καφενεία. Αυτή είναι η πρώτη αναφορά για θέατρο του Καραγκιόζη έξω από αυτά. Η πρωτοβουλία αυτή δεν θα βρει πολλούς μιμητές κι ο Καραγκιόζης θα επιστρέψει στα καφενεία τις επόμενες δεκαετίες. Όπως βλέπουμε, υπήρχε πολύ μεγάλη προσέλευση του κοινού στις παραστάσεις και είχε αναρτηθεί πάνω από την πόρτα κάποια κακοφτιαγμένη ζωγραφιά του Καραγκιόζη, ως είδος διαφήμισης. Η αναφορά μας παραπέμπει στις αργότερα πασίγνωστες διαφημιστικές αφίσες του Καραγκιόζη που κάποιες τους ήταν αριστουργηματικές. Έξω από το θεατράκι συγκεντρώνονταν η ανήλικη αλανιαρία που δεν διέθετε το αντίτιμο για να μπει και περιορίζονταν στο ν' ακούει λαθραία. Ο καραγκιοζοπαίχτης έπαιζε ολοφάνερα την οθωμανική εκδοχή του θεάματος και γι' αυτό εισέπραξε όλους αυτούς τους χαρακτηρισμούς από τον αρθρογράφο. Αυτό όμως που βγαίνει αβίαστα από το κείμενο είναι η απόρριψη των δυτικών θεαμάτων από το κοινό της Αθήνας. Αν και ο αρθρογράφος έχει αντίθετη γνώμη μας δίνει μια πολύ εντυπωσιακή εικόνα με ποδοκροτήματα και γιουχαΐσματα εις βάρος των ιταλικών έργων, που κυριολεκτικά λάτρευε τότε η άρχουσα τάξη.

---

[80] «Ποικίλα», *Πανδώρα*, Τόμος 13, Τεύχος 305, (1-12-1862), σσ. 435-436.

Ο καραγκιοζοπαίχτης του αλευροπωλείου από ότι φαίνεται θα παραμείνει εκεί τουλάχιστο ως τις 16-1-1869, όπως προκύπτει από δημοσίευμα της εφημερίδας «Αλήθεια» και υπάρχουν κάποιες ενδείξεις πως ο καραγκιοζοπαίχτης αυτός ήταν ο Μπράχαλης[81]. Η πολυετής παραμονή του Καραγκιόζη στον ίδιο χώρο είναι ένα φαινόμενο άξιο προσοχής αν αναλογιστεί κανείς τους διωγμούς που δέχονταν το θέαμα. Η περιοχή της Παλιάς Αγοράς, μέχρι την πυρκαγιά του 1884, ήταν ένας από τους χώρους που ελέγχονταν από τον υπόκοσμο[82]. Από ότι φαίνεται οι αστυνομικές απαγορεύσεις δεν είχαν εκεί ιδιαίτερη ισχύ.

Στις 21 Μαΐου 1864 τα νησιά του Ιονίου γίνονταν τμήμα του ελληνικού κράτους.

Το 1864 η Εθνοσυνέλευση ψηφίζει το νέο Σύνταγμα στο οποίο ορκίστηκε ο νέος βασιλιάς. Σύμφωνα με το ίδιο το σύνταγμα η ακριβής τήρησή του ανατέθηκε στη φιλοπατρία του ελληνικού λαού[83]. Μαζί με τις άλλες αλλαγές εισήγαγε τον θεσμό της βασιλευόμενης δημοκρατίας. Όλοι ελπίζουν σε καλύτερες μέρες. Ο νέος όμως βασιλιάς θα αποδειχτεί πολύ σύντομα ο καλύτερος υπηρέτης των αγγλικών συμφερόντων.

Την ίδια χρονιά εμφανίστηκε στην Αθήνα ένα δημοσίευμα για τον Καραγκιόζη. Η εφημερίδα «Αυγή» μας δίνει την παρακάτω μαρτυρία στις 20 Νοεμβρίου του 1864. Ο Φωτιάδης την αναδημοσιεύει μαζί με κάποια σχόλια:

«Κατ' αρχάς επροικίσθη η πρωτεύουσά μας με έτερον ελληνικόν μελόδραμα. Πλησίον της Εισαγγελίας, καθ' εκάστην εσπέραν δίδονται διάφοροι ηθικόταται παραστάσεις του Καραγκιόζη. Ήτο ανάγκη να συστηθή ήδη και το κατάστημα τούτο, αφού έκλεισε εκείνο της συνελεύσεως. Δεν είναι και αυτή πρόοδος των φώτων και του πολιτισμού του 19^{ου} αιώνος;» [84]

Το ειρωνικό για τον Καραγκιόζη δημοσίευμα αναφέρεται, όπως σωστά εντοπίζει ο Φωτιάδης, στην διάλυση της αργοκίνητης Εθνοσυνέλευσης που ψήφισε το Σύνταγμα του 1864.

---

[81] Χατζηπανταζής Θ., «Αναζητώντας το Γιάννη Μπράχαλη».
[82] Ουλεμάς (ψευδώνυμο), «Ο κουτσαβακισμός εν Αθήναις».
[83] Καρολίδης Π., *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Τόμος 18, σ. 163.
[84] Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σσ. 83-84.

Όπως φαίνεται το διάστημα αυτό η αστυνομική επιτήρηση ήταν γενικότερα πιο χαλαρή, οπότε το θέατρο σκιών βγήκε για κάποιο διάστημα στην επιφάνεια.

Το 1870 ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός παρουσιάζει τετραφωνική λειτουργία, με μία παιδική και τρεις ανδρικές φωνές, στο παρεκκλήσι των ανακτόρων. Είχαν προηγηθεί ήδη δύο αποτυχημένες απόπειρες, μία το 1836 στην Αγία Αικατερίνη και μία το 1869 στον Μητροπολιτικό ναό της Αθήνας. Αυτή τη φορά η βασιλική οικογένεια, για να αποφύγει τις αντιδράσεις, θα επιλέξει το παρεκκλήσι των ανακτόρων και η τετραφωνική εκκλησιαστική μουσική θα επιβληθεί κυριολεκτικά με το ζόρι.

Ο Κ. Δημητριάδης στο βιβλίο του «Στην Αθήνα την παλιά» μας αναφέρει:

«Εκείνη την εποχή, και στις εκκλησίες έψελναν σε μια μονότονη παραφθορά Βυζαντινής μουσικής, που θύμιζε πολύ τους ανατολίτικους αμανέδες. Τότε η φιλόθρησκη βασίλισσα Όλγα, κάλεσε απ' την Ορθόδοξο Εκκλησία της Οδησσού, τον Αλέξαντρο Κατακουζηνό, που ήταν ένας ξεχωριστός εκκλησιαστικός μουσικός, για να διοργανώσει την πρώτη τετραφωνία στ' ορθόδοξο παρεκκλήσι του Παλατιού»[85].

Ο Δημητριάδης αν κι εξέδωσε το βιβλίο του το 1945, εκφράζει τις αντιλήψεις της άρχουσας τάξης του 19ου αιώνα, που θεωρούσε πως η βυζαντινή μουσική θύμιζε τους ανατολίτικους αμανέδες. Η εσκεμμένη αντιστροφή των ρόλων, γιατί είναι φανερό πως ο αμανές βασίζεται στη βυζαντινή μουσική κι όχι το αντίθετο, έχει σαν σκοπό την υποβάθμιση της μονοφωνικής ψαλμωδίας με την μομφή της τουρκικής προέλευσης. Η βίαιη εισαγωγή του δυτικού πολιτισμού, στο τελευταίο μισό του 19ου αιώνα, είναι ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός.

IX

Το 1872 θα δουν το φώς κάποια δημοσιεύματα που μας δίνουν σημαντικές πληροφορίες για την ιστορία του θεάτρου σκιών. Το ένα από αυτά αναφέρει:

---

[85] Δημητριάδης Κ., *Στην Αθήνα την παλιά,* σ. 46.

«Η εφημερίς «Περιστερά» έγραφε δια του τελευταίου φύλλου της τάδε. "Ο κύριος Χρηστίδης διώρισε δασονόμον Δημητσάνης κρεοπώλην τινά ενταύθα ονόματι Δημήτριον Μπραχάλην. Εκτός του επαγγέλματος τούτου όπερ δεν είναι μικρόν διά την θέσην του δασονόμου, ο κύριος Μπραχάλης ην και υποκριτής εις το θέατρον του Καραγκιώζη. Τις λοιπόν ήδη θα επαγγέλεται τον Καραγκιώζην ενταύθα." Αφορμήν εκ τούτου λαβόντες εξητάσομεν και επληροφορήθημεν ότι αληθώς ο κ. Μπραχάλης ο διορισθείς δασονόμος εν Δημητσάνη παρίστα κατά το 1871 εν τω θεάτρω του Καραγκιώζη, τοποθετημένω τότε εν τω κάτω μέρει της υπ' αριθ. 208 οικίας του κυρίου Κομπότη· αλλ' εύρομεν ότι σφάλει η «Περιστερά» διότι ο κύριος δασονόμος δεν ονομάζεται Δημήτριος Μπραχάλης αλλά Μιχαήλ Μπραχάλης· ως σφάλει και κατά το επάγγελμα αυτού, διότι δεν ήτον κρεοπώλης αλλ' ετηγάνιζε και επώλει προς ευκολίαν των εν τη αγορά διημερευόντων εντόσθια ζώων. Ώστε ουδεμία αμφιβολία ότι ο κύριος Μπραχάλης θέλει εκπληρώσει ακριβώς τα καθήκοντα, ως κατάλληλος δι' ην διωρίσθη θέσιν. Ελπίζομεν μάλιστα, ότι τώρα , κηρυχθείσης της βουλευτικής συνόδου, ο κύριος Χρηστίδης θέλει έχει περισσότερον καιρόν και θέλει εξετάζει και ευρίσκει ίνα διορίζη εις την δημόσιαν υπηρεσίαν και άλλα πρόσωπα έχοντα τα αυτά ή και μεγαλείτερα προσόντα από τον κύριον Μπραχάλην»[86].

Με την περίπτωση του δασονόμου — καραγκιοζοπαίχτη ασχολείται και το δεύτερο δημοσίευμα:

«Μιχαήλ τις Μπραχάλης, όστις κατά μεν τον *Εθνοφύλακα* ετηγάνιζε και επώλει εντόσθια, κατά δε την *Περιστεράν* ήτο κρεωπώλης, διωρίσθη προχτές δασονόμος εν Δημητσάνη! Ο Μιχαήλ Μπραχάλης είχε και άλλο επάγγελμα, ο εστιν υπεκρίνετο τον Καραγκιώζην υπό την σκηνήν εν καφενείοις και αλλαχού. Λέγεται ότι το επάγγελμα του καραγκιώζη ευρέθη αρκετόν ώστε να τον διορίση ο κ. Χρηστίδης. Και έπειτα αιτιώνται τινες τους βουλευτάς, διότι συνιστώσιν ανθρώπους ανικάνους. Αλλά τις ποτε βουλευτής εμεσίτευσεν ώστε να διορισθή εις θέσιν δασονόμου εις καραγκιώζης;[87]»

Δυο μήνες μετά η ίδια εφημερίδα επανέρχεται:

---

[86] «Η Περιστερά», *Εθνοφύλαξ*, 26-9-1872.
[87] «Διάφορα», *Σκοπιά*, 1-10-1872.

«Όχι μόνο θέατρον δεν υπάρχει εφέτος εις Αθήνας αλλ' ούτε και καραγκιόζης, καθόσον τον υπάρχοντα ένα μόνον ευηρεστήθη ο κ. Χρηστίδης να μετακαλέση εντεύθεν διορίσας αυτόν δασονόμον. Τοιαύτη είναι η τύχη ήδη των Αθηνών»[88].

Τα δημοσιεύματα αναφέρουν για πρώτη φορά το όνομα ενός καραγκιοζοπαίχτη και το χώρο στον οποίο παίζει. Ο Μπραχάλης είναι ο πρώτος έλληνας τεχνίτης που ξεχώρισε μέσα από τους ανώνυμους συναδέλφους του. Οι αναφορές των εφημερίδων στο πρόσωπό του σίγουρα έπαιξαν σημαντικό ρόλο σ' αυτό. Επιβεβαιώνεται πλέον οριστικά η ύπαρξη του Μπραχάλη ή Μπράχαλη ή Πράχαλου ή Μπραχάλια ως ιστορικού προσώπου, αν και η παράδοση τον θέλει Γιάννη κι όχι Μιχαήλ. Συνδέουν τον Μπραχάλη με τον υπόκοσμο και την περιοχή της Παλιάς Αγοράς, επιβεβαιώνοντας έτσι και τη στενή σχέση του θεάτρου σκιών με τον υπόκοσμο. Το θέμα θα αναλυθεί εκτενώς στο κεφάλαιο «Ο Μιχαήλ Μπραχάλης». Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που προκύπτει από τα δημοσιεύματα είναι πως για κάποιο τουλάχιστον χρονικό διάστημα το θέατρο σκιών απολάμβανε μια σχετική νομιμότητα.

X

Από εδώ και πέρα τα δημοσιεύματα για το θέατρο σκιών στην Αθήνα θα χαθούν για πολύ καιρό. Δεν είναι τυχαίο πως μετά την άνοδο στο θρόνο του Γεώργιου του Α΄ η στροφή της χώρας προς τη δύση ήταν ολοκληρωτική. Ο νέος βασιλιάς και το περιβάλλον του αγνοούσαν παντελώς την ελληνική πραγματικότητα και προσπάθησαν να επιβάλλουν στη χώρα τις αξίες του δυτικού πολιτισμού. Η έλλειψη δημοσιευμάτων δε συνεπάγεται απαραίτητα και την έλλειψη δραστηριότητας, αλλά εκφράζει την άρνηση των εφημερίδων να προβάλλουν, έστω και αρνητικά, το θέατρο σκιών. Ο Γιάννης Σιδέρης αναφερόμενος στην παντομίμα γράφει:

---

[88] «Διάφορα», *Σκοπιά*, 2-12-1872.

«Στις εφημερίδες του καιρού δεν βρίσκονται πληροφορίες, χωρίς τούτο να φανερώνει πως δε γινότανε τίποτα· και για τον Καραγκιόζη δεν υπάρχει νύξη, αλλά Καραγκιόζης παιζότανε»[89].

Οι εφημερίδες θα ξαναγράψουν για την εμφάνιση του Καραγκιόζη στους τεκέδες και στα χαμαιτυπεία της Αθήνας την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Είναι απίθανο να εξαφανίστηκε από την Αθήνα για μια ολόκληρη εικοσαετία το θέατρο σκιών. Το θέαμα, μετά από τις διώξεις, περιορίστηκε στους ελεγχόμενους από τον υπόκοσμο χώρους, όπου και επιβίωσε χωρίς να αλλάξει ιδιαίτερα τα χαρακτηριστικά του.

Στην επαρχία όμως η παρουσία του παρέμενε ισχυρή και στο τέλος του 19ου αιώνα αναδείχτηκε μια νέα γενιά καραγκιοζοπαιχτών. Κάποιοι από αυτούς έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στην επιστροφή του Καραγκιόζη στην Αθήνα και οι μαθητές τους γέμισαν με θεατράκια όλη την Ελλάδα.

Η σημαντική παρουσία του θεάτρου σκιών προκύπτει μέσα από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων του Ναυπλίου, της Χαλκίδας και της Πάτρας. Ο Θ. Χατζηπανταζής, σε μια προσπάθεια αναζήτησης της ιστορικής αλήθειας, σχετικά με το Γιάννη Μπράχαλη, συνδυάζει μεταξύ τους τις αναφορές για παραστάσεις Καραγκιόζη στο Ναύπλιο («Αργολίς» 7-7-1873, 5-12-1873) με ένα ψήφισμα του Δικηγορικού Συλλόγου Ναυπλίου, («Αρκαδία» 21-2-1891) που κάνει λόγο για την πολυετή παρουσία του καραγκιοζοπαίχτη Μπαρμπαγιάννη[90]. Πέρα από τα όποια συμπεράσματα για το Μπράχαλη αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι πως όλα αυτά τα δημοσιεύματα μας πείθουν για την εξάπλωση του θεάματος στον ελληνικό χώρο. Τα δημοσιεύματα του 1873 στο Ναύπλιο αξίζουν την αναδημοσίευση γιατί περιέχουν κάποιες πληροφορίες:

«Ήρξαντο ενταύθα τα θαλάσσια λουτρά και ο κόσμος πάσης ηλικίας, φύλου και τάξεως συρρέει εις αυτά βοτριδόν. Τα λουτρά του Ναυπλίου είνε εξαίρετα και λίαν διασκεδαστικά. Χάρις δε εις τον κ. Τσουκαλιώτην τον γενικόν και ειδικόν εργολάβον των θεάτρων και δημοσίων θεαμάτων τα λουτρά μας απέκτησαν και ασιατικόν θέατρον προς ψυχαγωγίαν των λουομένων εις τον

---

[89] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σ. 863.
[90] Χατζηπανταζής Θ., «Αναζητώντας το Γιάννη Μπράχαλη».

λευκοκύμαντον αιγιαλόν μας Νηρηΐδων. Το θέατρον προοδεύει λίαν και ο φιλοθεάμων κόσμος συρρέει άφθονος να ίδη και ν' ακούση τας τραγικοκωμικάς περιπετείας του Καραγκιώζη και του Χατζαηβάτη! Ο κ. Τσουκαλιώτης, είμεθα καλώς πληροφορημένοι, εμψυχούμενος θα φέρη εις Ναύπλιον και άλλους διασκεδαστικούς ευρωπαϊκούς θιάσους»[91].

Όπως βλέπουμε ο κόσμος τρέχει με μεγάλη χαρά στις παραστάσεις του Καραγκιόζη. Το θέαμα αποκαλείται «ασιατικόν θέατρον» κι αυτό είναι μια ένδειξη για το οθωμανικό του ύφος. Δεν γίνεται καμία αναφορά σε βωμολοχίες και δεν υπάρχει καμιά άρνηση από μέρους της εφημερίδας. Αντίθετα η πρωτοβουλία του «εργολάβου» χαιρετήθηκε με επιδοκιμασία.

Λίγο αργότερα όμως στην ίδια εφημερίδα τα πράγματα θα αλλάξουν. Σε ένα σχόλιο της ίδιας στήλης, που απευθύνεται στην εφημερίδα «Ανεξαρτησία», βλέπουμε άλλη αντιμετώπιση:

«… Αλλά ο πάντων επιζημιώτερος δια την εφημερίδα υπήρξε ο τελευταίος αυτής συντάκτης (ο προκάτοχος του νυν), όστις μετέβαλε το φύλλον εις δοχείον ύβρεων κακοηθεστάτων και βωμολόχων ανοησιών, υπολαβών αυτήν σκηνήν ασιατικού θεάτρου. Αυτά συμβαίνουν όταν αναλαμβάνουν την σύνταξιν εφημερίδος υποκριταί κωμωδιών άνθρωποι πάσης μορφώσεως και αγωγής …»[92].

Ξαφνικά «οι τραγικοκωμικάς περιπετείας του Καραγκιώζη και του Χατζαηβάτη» μεταβλήθηκαν σε «δοχείον ύβρεων κακοηθεστάτων και βωμολόχων ανοησιών, υπολαβών αυτήν σκηνήν ασιατικού θεάτρου». Μπορεί τα σχόλια να είναι γραμμένα από διαφορετικούς συντάκτες, αλλά δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την πιθανότητα να γράφτηκαν από τον ίδιο άνθρωπο, γιατί βρίσκονται στην ίδια στήλη και σε απόσταση πέντε μηνών το ένα από το άλλο. Στο πρώτο δημοσίευμα η εφημερίδα εκφράζει την ευαρέσκειά της, γιατί αυτή είναι σύμφωνη με ένα μεγάλο μέρος του κοινού της. Στο δεύτερο εκφράζει την αποδοκιμασία της πάλι με έναν τρόπο που βρίσκει σύμφωνες απόψεις στο κοινό. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στα δημοσιεύματα της ίδιας στήλης, στην ίδια εφημερίδα, εκφράζει την αντίθεση που

---

[91] «Διάφορα», *Αργολίς,* 7-7-1873.
[92] «Διάφορα», *Αργολίς,* 5-12-1873.

εμφανίζονταν στην κοινωνία του Ναυπλίου και της Ελλάδας γενικότερα. Είχε άμεση σχέση με την αποδοχή ή την απόρριψη του θεάτρου σκιών. Το θέατρο σκιών διέθετε ήδη μια πλατιά βάση λαϊκής αποδοχής. Όμως το μεγαλύτερο μέρος των «νοικοκυραίων», ακόμη κι αν έβρισκε το θέαμα διασκεδαστικό, συνέχιζε να μην το εκτιμάει και να του προσάπτει τη μομφή της ανηθικότητας. Πολλές φορές η ανηθικότητα του θεάματος ήταν απλώς μια ανάμνηση, αλλά πίσω από αυτή κρύβονταν η αντίθεση στην ασιατική καταγωγή.

Το 1875 εφαρμόζεται άτυπα η Αρχή της Δεδηλωμένης κι ο Κουμουνδούρος σχηματίζει την πρώτη κυβέρνηση δεδηλωμένης πλειοψηφίας. Είναι γεγονός πως μόλις ο βασιλιάς αισθανθεί ότι απειλείται η εξουσία του δε θα διστάσει να αποπέμψει τον πρωθυπουργό, ανατρέποντας έτσι την Αρχή της Δεδηλωμένης.

Την ίδια χρονιά στο περιοδικό «Ζακύνθιος Άνθων» άρχισε να τυπώνεται σε συνέχειες το αφήγημα του Λάμπρου Παναγιωτόπουλου «Ανατολικαί μυθοπλαστίαι: οι δύο καλλιτέχναι»[93]. Μετά από εφτά συνέχειες για άγνωστους λόγους η έκδοση διακόπηκε χωρίς το έργο να ολοκληρωθεί. Το ίδιο έργο αναδημοσιεύτηκε το 1877 στην εφημερίδα «Καρτερία» πάλι χωρίς να ολοκληρωθεί[94]. Το 1878, υπό το ψευδώνυμο «Λάμπρος Ενυάλης», ελαφρά διασκευασμένο και με τον τίτλο «Οι δύο καλλιτέχναι» δημοσιεύτηκε ξανά στο περιοδικό «Παρθενών». Μετά από δεκαοχτώ συνέχειες η έκδοση σταμάτησε και πάλι[95]. Με νέα διασκευή και τίτλο «Οι δύο καλλιτέχναι ή τα μυστήρια των χαρεμιών» θα ξαναβγεί στην επιφάνεια σαράντα χρόνια αργότερα και θα ξεκινήσει να τυπώνεται σε συνέχειες στην εφημερίδα «Σκριπ» το 1917[96].

Πέρα από τις περιπέτειες της δημοσίευσης το έργο έχει να προσθέσει κάποια στοιχεία στην έρευνα για το θέατρο σκιών. Αφηγείται μια ιστορία που

---

[93] Παναγιωτόπουλος Λ., «Ανατολικαί μυθοπλασίαι: οι δύο καλλιτέχναι», *Ζακύνθιος Άνθων*, Τόμος 1, Τεύχος 7, 12 (1875) και Τόμος 2, Τεύχος 13, 14, 17 (1876) και Τόμος 2, Τεύχος 21, 22 (1877).

[94] Ενυάλης Λ. (Παναγιωτόπουλος Λ.), «Οι δύο καλλιτέχναι», *Παρθενών*, Τόμος 4, Τεύχος 6 (1878), σ. 44.

[95] Ενυάλης Λ. (Παναγιωτόπουλος Λ.), «Οι δύο καλλιτέχναι», *Παρθενών*, Τόμος 4, Τεύχος 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17 (1878) και Τόμος 5, Τεύχος 20, 21, 22, 23, 25, 26, 30 (1879).

[96] Ενυάλης Λ. (Παναγιωτόπουλος Λ.), «Οι δύο καλλιτέχναι ή τα μυστήρια των χαρεμιών», *Σκριπ*, 26-11-1917.

εξελίσσεται το 1873 στη Φιλιππούπολη της Θράκης και περιέχει βιωματικό υλικό του συγγραφέα. Αν και αναφέρεται σε φανταστικά πρόσωπα, περιέχει πάρα πολλά στοιχεία για την περιοχή και τη συνύπαρξη Τούρκων και Ελλήνων στην ίδια πόλη.

Ο πρωταγωνιστής επισκέπτεται ένα καφενείο και ακούει τον αφηγητή ιστοριών να διηγείται προς τέρψη του κοινού μια αρκετά τολμηρή ιστορία με τίτλο «Τα θαύματα του Προφήτη». Ο συγγραφέας αναπαράγει λεπτομερέστατα την ιστορία και πιθανώς την παραλλάσει ελαφρά για χάρη του ελληνικού κοινού[97].

Αμέσως μετά, με πρόφαση την επίσκεψη του πρωταγωνιστή στον Καραγκιόζη, μας δίνει μια περιγραφή της παράστασης «Φερχάτ και Σερήν», που το βράδυ εκείνο έπαιζε ο μπερντές. Ο συγγραφέας είναι έμπειρος θεατής και από ό,τι γράφει φαίνεται πως γνωρίζει καλά τον Καραγκιόζη:

«Πάσαι αι υποθέσεις των καραγκιόζειων παραστάσεων εισίν, ως γνωστόν, κακοήθεις και ανήθικοι, κωμικοί δε και κινούσαι εις γέλωτας θεατάς οίοι οι συχνάζοντες εις αυτάς. Μόνη η έχουσα υπόθεσιν τραγικήν παράστασις είναι ο Φερχάτ—Η—Σερήν, ούτινος ιδού εν ολίγοις η υπόθεσις».

Η περιγραφή της παράστασης είναι αρκετά λεπτομερής και σύμφωνα με τον συγγραφέα παίζονταν συχνά στην Θράκη[98]. Στην εκδοχή που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «Σκριπ» το 1917 ο συγγραφέας εντοπίζει πως η παράσταση προέρχεται πιθανώς από το περσικό ποίημα «Χουσρέφ βε Σιρίν»[99].

Από το κείμενο του Λάμπρου Παναγιωτόπουλου προκύπτουν κάποια συμπεράσματα. Οι έλληνες της Θράκης ήταν τακτικοί θαμώνες του οθωμανικού θεάτρου σκιών. Το θέαμα διέθετε όλα τα οθωμανικά χαρακτηριστικά, άλλωστε η μητρόπολη του είδους η Κωνσταντινούπολή ήταν πολύ κοντά και η Φιλιππούπολη διέθετε μικτό κοινό. Η παράσταση «Φερχάτ και Σερήν» παίζονταν συχνά και το ελληνικό κοινό όχι μόνο τη γνώριζε αλλά

---

[97] Παναγιωτόπουλος Λ., «Ανατολικαί μυθοπλασίαι: οι δύο καλλιτέχναι», *Ζακύνθιος Άνθων*, Τόμος 1, Τεύχος 12 (1875), σσ. 368-373.
[98] Παναγιωτόπουλος Λ., «Ανατολικαί μυθοπλασίαι: οι δύο καλλιτέχναι», *Ζακύνθιος Άνθων*, Τόμος 2, Τεύχος 13 (1876), σσ. 6-10.
[99] Ενυάλης Λ. (Παναγιωτόπουλος Λ.), «Οι δύο καλλιτέχναι ή τα μυστήρια των χαρεμιών», *Σκριπ*, 5-12-1917.

και του ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής. Οι αλλεπάλληλες δημοσιεύσεις του έργου του Παναγιωτόπουλου στο ελληνικό κράτος, από το 1875 ως το 1877 δημοσιεύτηκε τρεις φορές, μας βεβαιώνουν πως το έργο ήταν γνωστό στο ελληνικό κοινό και στους τεχνίτες. Είναι σχεδόν σίγουρο πως ήταν ένα από τα έργα του οθωμανικού είδους που παρακολουθούσε το ελληνικό κοινό. Πιθανώς η παράσταση αποτέλεσε την αρχική βάση για την παράσταση του Μεγαλέξανδρου.

Σε διεθνές επίπεδο το 1877 έχουμε νέα κρίση και πόλεμο Ρωσίας και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο πόλεμος αυτός φέρνει εξεγέρσεις στην Ήπειρο, τη Θεσσαλία, τη Μακεδονία και την Κρήτη το 1878. Για την Οθωμανική Αυτοκρατορία η αντίστροφη μέτρηση έχει αρχίσει. Το 1878 με τη συνθήκη του Αγίου Στεφάνου, χάνει τη Σερβία, το Μαυροβούνιο και τη Ρουμανία, που σχηματίζουν ανεξάρτητα κράτη. Οι Ανατολική Ρωμυλία και η Βουλγαρία περνάνε σε καθεστώς αυτονομίας ενώ η Κύπρος θα δοθεί σαν αντάλλαγμα στην Αγγλία[100]. Ο δρόμος για τα μονοεθνικά κράτη είναι πλέον ορατός κι ο κοσμοπολίτης Καραγκιόζης θα δώσει τη δική του μάχη για επιβίωση χωριστά στο καθένα από τα καινούρια κράτη. Στα πιο πολλά θα τη χάσει.

XI

Το 1879 στην εφημερίδα της Χαλκίδας «Εύβοια» εμφανίζονται δυο δημοσιεύματα που, σύμφωνα με τον Σ. Κοκκίνη, έχουν συγγραφέα τον Γ. Φιλάρετο. Το δεύτερο είναι ένα από τα σημαντικότερα για το ελληνικό θέατρο σκιών. Ο Σ. Κοκκίνης αναδημοσίευσε τα δύο άρθρα στο βιβλίο του «Αντικαραγκιόζης». Το πρώτο δημοσίευμα αναφέρει:

«Το κοινόν της πόλεώς μας διδάσκει ο “Καραγκιόζης”, εγκαθιδρυθείς εν τινι παρά την Ιουδαϊκήν συνοικίαν καφενείω, ένθα αθρόον προσελκύει καθ’ εσπέρας πλήθος εκ της εργατικής τάξεως ιδίως. Μας είπον ότι προχτές η “ωραία Σειρήνη” έκαμε fureur… Ως εν Αγγλία υπάρχουσι πλησίον των ευαρίθμων εκατομμυριούχων, εκατομμύρια πενήτων, ούτω και εν Ελλάδι οι υψηλοί και Μεγάλοι των Αθηνών κλέπται των φόρων μας, συντηρούντες δι’

[100] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια,* Τόμος 1, σσ. 389-390 και Τόμος 13, σ. 218.

αυτών εις το πείσμα της ηθικής την Niniche, την Jolie parfumeuse et cie, εγκαταλείπουσι δια την από σκηνής διδαχήν των επαρχιών τον Καραγκιόζην και την ωραίαν Σειρήνην!!! …»[101].

Στο πρώτο φύλλο βλέπουμε πως ο Καραγκιόζης έχει εγκατασταθεί σε ένα καφενείο της Εβραϊκής συνοικίας και κάθε βράδυ συγκεντρώνει πλήθος κόσμου, κυρίως από την εργατική τάξη. Κατά τη διάρκεια της τελευταίας παράστασης εμφανίστηκε η Σειρήνη που κυριολεκτικά έκανε πάταγο. Ο αρθρογράφος εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για την εγκατάλειψη της επαρχίας από τους πολιτικούς της Αθήνας.

Χρησιμοποιώντας ως απόδειξη το όνομα της Σειρήνης ο Β. Πούχνερ θεωρεί πως στη Χαλκίδα του 1879 έχουμε την πρώτη καταγραφή παράστασης από τον θεματικό κύκλο του Μεγαλέξαντρου[102]. Πρόκειται για έναν κύκλο παραστάσεων που σχετίζονται με τη μορφή του Μεγαλέξαντρου ή κάποιου άλλου ήρωα. Κάποιες φορές αντί για τον Αλέξανδρο εμφανίζεται ο Αντίοχος ο Μακεδών. Η Σειρήνη, θυγατέρα του Βεζίρη, σώζεται από τον ήρωα που σκοτώνει το δράκοντα ή ο ήρωας λύνει τα αινίγματα που αυτή θέτει. Η παράδοση αναφέρει πως η παράσταση του Μεγαλέξαντρου έφτασε στην ελεύθερη Ελλάδα από τους ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες[103]. Ο Γ. Σηφάκης, θεωρεί πως η παράσταση είναι δημιούργημα του Μίμαρου, χωρίς να αποκλείει την πιθανότητα να είναι παλιότερη[104]. Βασίζει τη θέση του σε μια πληροφορία του καραγκιοζοπαίχτη Μελίδη στον Τ. Καΐμη. Ο Μελίδης αναφέρει πως ο Μίμαρος πρώτος παρουσίασε το έργο «Ο καβαλάρης που σκοτώνει το Δράκο»[105].

Το όνομα της Σειρήνης είναι δανεισμένο από την παράσταση «Φερχάτ και Σερήν» του οθωμανικού θεάτρου σκιών. Το έργο «Φερχάτ και Σερήν» είναι μια ερωτική ιστορία που προέρχεται πιθανώς από την τουρκική διασκευή μιας έμμετρης μυθιστορίας του κλασικού Πέρση ποιητή Nizami Ganjavi. Στο έργο ήδη υπάρχει η φιγούρα του φιδιού που εμφανίζεται στον Καραγκιόζη και

---

[101] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σ. 11.
[102] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σσ. 61, 94
[103] Μπίρης Κ., «Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο».
[104] Σηφάκης Γ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, σσ. 18-19.
[105] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, Γαβριηλίδη, σ. 123.

του αρπάζει το κεφάλι του γαϊδάρου του[106]. Ο τίτλος του έργου του Nizami ήταν «Husrav-u Sīrīn» και με αυτό τον τίτλο μεταφράστηκε αρχικά στην τουρκική γλώσσα. Τη μετάφραση ολοκλήρωσε τελικά το 1340 ο Qutb, ένας από τους ποιητές της «Χρυσής Ορδής». Στην τουρκική εκδοχή του έργου συναντάμε την μέχρι τώρα παλιότερη εντοπισμένη αναφορά στο τουρκικό κουκλοθέατρο[107].

Ο Φιλάρετος αναφέρει πως η ωραία Σειρήνη έκανε πάταγο. Η φιγούρα της Σειρήνης είναι συνδεδεμένη με τον εξελληνισμό του θεάτρου σκιών. Στην ελληνική σκηνή η Σειρήνη δεν είναι πια η Σερήν που ο ρόλος της περιορίζονταν σε αυτόν της ερωμένης του Φερχάτ, αλλά κατέχει μια πολύ σημαντική θέση. Συνήθως είναι η ξεμυαλίστρα κόρη του Βεζίρη. Πιθανώς αποτελεί έκφραση της άποψης των κατώτερων τάξεων, πως οι γυναίκες της ανώτερης τάξης είναι πάντα ωραίες και επιθυμητές. Δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με σιγουριά πως η πρώιμη χρήση του ονόματος περιορίζονταν μόνο στο συγκεκριμένο θεματικό κύκλο. Αφ' ενός μεν η Σειρήνη, ως Βεζιροπούλα, εμφανίζεται σε έναν μεγάλο αριθμό παραστάσεων και αφ' ετέρου δε υπάρχει η πιθανότητα να αποτελεί η Σειρήνη το έπαθλο για την εξόντωση του θηρίου, αλλά χωρίς την παρουσία του Μεγαλέξανδρου.

Ο Γεώργιος Δροσίνης παρακολούθησε το 1883 στο Ναύπλιο μια παράσταση στην οποία ο δρακοκτόνος ήρωας δεν είναι ο Μεγαλέξανδρος[108]. Αν και τα θέματα των παραστάσεων ήταν πάντα πολύ ρευστά και από μόνο του το γεγονός αυτό είναι ένα πολύ σοβαρό εμπόδιο στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων, στη Χαλκίδα ίσως παίχτηκε μια, άγνωστη σε εμάς και προσαρμοσμένη στα νέα δεδομένα, εκδοχή της παράστασης «Φερχάτ και Σερήν». Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το γεγονός πως στην επόμενη παράσταση ο Φιλάρετος αναφέρει την παρουσία δύο γυναικείων φιγούρων στο μπερντέ με τα ονόματα «Σκορδού» και «Κρεμιδού». Γνωρίζουμε πως στο έργο «Φερχάτ και Σερήν» η άσχημη γεροντοκόρη που υπόσχεται στον Φερχάτ να τον βοηθήσει να παντρευτεί τη Σερήν, με τον όρο να την παντρευτεί ως δεύτερη σύζυγο, φέρει το όνομα «Scordium», που σύμφωνα με

---

[106] Σηφάκης Γ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, σσ. 74-75.
[107] Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σ. 98.
[108] Δροσίνης Γ., «Ρούμελη εν τη θαλάσση».

τον Γερμανό ασιανολόγο Theodor Nöldeke είναι ελληνικό[109]. Η ομοιότητα ανάμεσα στο «Σκορδού» και «Scordium» είναι τόσο ξεκάθαρη που δεν απαιτεί κανένα επιπλέον σχόλιο. Αν και ο Φιλάρετος τοποθετεί τη «Σκορδού» στην επόμενη παράσταση είναι πολύ πιθανό πως δανείστηκε το όνομα από την παράσταση της Σειρήνης. Είναι σχεδόν απίθανο να παίχτηκε στη Χαλκίδα το 1879 η κλασική εκδοχή της παράστασης «Φερχάτ και Σερήν». Η αναφορά του Φιλάρετου πως η Σειρήνη «έκανε πάταγο» μας πείθει πως, άσχετα με το θέμα της παράστασης, αυτή κατέχει έναν πολύ σημαντικό ρόλο που ξεπερνάει κατά πολύ αυτόν της Σερήν. Πέρα από τον εξελληνισμό του ονόματός της ο ρόλος της «ωραίας» που έχει αναλάβει ταιριάζει περισσότερο στην γητεύτρα κόρη του Βεζίρη παρά στην τραγική ερωμένη του Φερχάτ.

Αν και δεν μπορούμε να αποκλείσουμε εντελώς την πιθανότητα της παρουσίασης στη Χαλκίδα μιας παράστασης από τον κύκλο του Μεγαλέξανδρου, διαπιστώνουμε πως τα μέχρι τώρα στοιχεία δεν είναι επαρκή για να καταλήξουμε σε ασφαλή συπεράσματα. Ο Θ. Χατζηπανταζής πιστεύει πως κατά πάσα πιθανότητα ο Μεγαλέξανδρος εμφανίζεται στο μπερντέ στα τέλη της δεκαετίας του 1890, όταν φουντώνει το Μακεδονικό ζήτημα[110]. Από τις γραπτές μαρτυρίες γνωρίζουμε με σιγουριά πως ο κύκλος των παραστάσεων του Μεγαλέξανδρου ήταν ήδη διαμορφωμένος το 1898[111]. Ολοφάνερα, πριν από το 1898 υπήρξε ένα αρκετά μεγάλο διάστημα πειραματισμού, μέχρις ότου παγιωθεί η τελική εικόνα που έφτασε ως τις μέρες μας.

Στο επόμενο φύλλο της εφημερίδας ο αρθρογράφος αφιερώνει ένα ολοσέλιδο άρθρο στον Καραγκιόζη και μας μεταφέρει έναν μεγάλο όγκο πληροφοριών. Αναδημοσιεύουμε το μεγαλύτερο μέρος του άρθρου για να διευκολύνουμε το σχολιασμό του:

«Εις Παρισίους ο πολυδάπανος Γαρνιέρος εδαπάνησεν 6-7 δεκάδας εκατομμυρίων δια την Ακαδημίαν της Μουσικής· εν Χαλκίδι όμως αρκεί πενιχρόν καφενείον εμβαδού ολίγων μέτρων εν πτωχή συνοικία, όπως γίνη

---

[109] Moreh S., «The Shadow Play ("Khayāl al-Zill") in the Light of Arabic Literature», σ. 57.
[110] Χατζηπανταζής Θ., «Αναζητώντας το Γιάννη Μπράχαλη».
[111] Παπαντωνίου Ζ., «Η εβδομάς», επίσης, «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.

δεκτός ο Καραγκιόζης με πολλά αστεία. Είναι αληθές, ότι δεν επρόκειτο να διδαχθή ο «Ορφεύς εις τον άδην», —ένθα ο Όφεμπαχ ρεζιλεύει δεινώς τον ερωτομανή και γελοίον “Δία”,— και επομένως το Καφενείον της Ιουδαϊκής συνοικίας δεν είχεν ανάγκην πλουσίων σκηνογραφιών δια να παραστήση την σπατάλην του Ολύμπου και των κατοίκων του, ως εν τω “Θεάτρω της Ευθυμίας”· είναι επίσης ακριβές, ότι δεν επρόκειτο να παρευρευθώμεν απέναντι του “Λουτρώνος του Γρηγορίου”, ίνα ιδώμεν λουομένην την κοκόταν Niniche, αλλ’ η μέλλουσα παράστασις είχε τι το ανάλογον· είχεν αναγγελθή δια την εσπέραν της παρελθ. Πέμπτης εις το θέατρον της πόλεως, —ένθα έζησεν ο Ησίοδος και ο Αριστοτέλης,— το Χαμάμι!. Πολύ συνέρρεε πλήθος· και, όταν το ρεύμα τρέχει, δυσκόλως βαδίζει τις προς αντίθετον διεύθυνσιν η περιέργεια ώθησε τα βήματά μας εις επίσκεψιν της συγχρόνου εθνικής επαρχιακής σκηνής. Εισελθόντες εις το Χαλκιδικόν θέατρον, εύρομεν συναδέλφους, ροφώντας ηδυπαθώς καφέν Οθωμανικόβραστον εν συνοδεία μετά του αρμονικού ναργιλέ. Το εν γένει θέαμα ήτο εξόχως δημοκρατικόν· η πλατεία του θεάτρου και τα εκ παραθύρων «θεωρεία» κατείχοντο υπό πλήθους, αναμένοντος την έναρξιν της παραστάσεως και συγκειμένου εκ πάσης κοινωνικής τάξεως και ηλικίας, εκ παντός θρησκεύματος, αλλ’ ουχί και παντός φύλου. Η φύρδην — μίγδην ανάμιξις εργατών και εισοδηματούχων, υπαλλήλων και μη, επιστημόνων και βιομηχάνων ήτο θέαμα, όπερ και αυτόν τον Βλανκή ήθελεν ευαρεστήσει· μεταξύ των ακροατών ήσαν και τινες χωρικοί, πρώτον ήδη αξιωθέντες να ίδωσι θέατρον, και δια τούτο με οφθαλμούς ατενείς και ώτα τεντωμένα διερρηγνύοντο εις γέλωτας θορυβώδεις εις πάσαν αφελή εκ της σκηνής λέξιν. Εάν δε ο τουρκόφιλος εκείνος, όστις κακοβούλως εξέφρασε φόβον εν τω αγγλ. κοινοβουλίω, ότι οι τούρκοι της Ανατολής υπό την Ελληνικήν κυριαρχίαν ήθελον υποστή τας αυτά βασάνους, όσας νυν υποφέρουν οι Έλληνες υπό την Τουρκικήν είχε τύχην να ευρεθή την έσπεραν της Πέμπτης εις τον Καραγκιόζην της Χαλκίδος, ήθελεν αφοπλισθή εκ του σατανικού του επιχειρήματος, διότι θα έβλεπεν εν αδελφική όντως αγάπη συνδιασκεδάζοντας Χριστιανούς, Ιουδαίους καί Οθωμανούς. Η παρουσία των παίδων εις την διδαχήν του Καραγκιόζη απήρεσεν ημίν, ελπίζομεν δε, ότι οι διδάσκαλοι και οι πατέρες ή οι επιμεληταί των θα λάβωσιν τον κόπον ν’

αποδείξωσιν ότι αι trop decolletee ευφυιολογίαι των Αθηναϊκών και Χαλκιδικών θεάτρων είναι δι' ωριμοτέρας κεφαλάς· αλλ' η απουσία του ωραίου φίλου εκ θεατρικής αιθούσης αφήνει πάντοτε πολύ κενόν και όταν ακόμη η αίθουσα κατοικήται υπό του Καραγκιόζη και του Χατσαϊβάτη.

Πολλοί εξ υμών —ω φίλοι αναγνώσται και θελκτικαί αναγνώστριαι,— δεν έχετε ιδέαν του Καραγκιόζη ή εξ ακοής και λίαν συγκεχυμένως. Ιδού τουλάχιστον μία ατελής σκιαγραφία. Ο Καραγκιόζης είναι εκατόγχειρ, διότι ο ίδιος είναι εισπράκτωρ, ο ίδιος θυρωρός, ο ίδιος φρουρά, ο ίδιος —ακολούθως— ορχήστρα, ο ίδιος οξύφωνος, βαρύτονος και βαθύφωνος, ο ίδιος άνδρας, ο ίδιος γυναίκα, ο ίδιος χορός, ο ίδιος τα πάντα· είναι είδος πανταχού παρόντος. Εις την γωνίαν της αιθούσης χωρίζεται δι' οθόνης λευκής τρίγωνον, φωτιζόμενον εσωτερικώς· και αύτη είναι η σκηνή. Επί της οθόνης γίνονται αι παραστάσεις δι' ανδρεικέλων, κινουμένων υπό του ζωντανού Καραγκιόζη —ανωτέρου διευθυντού— και ομιλούντων ή άδόντων δια του στόματος αυτού, ως ο Κουμουνδούρος... (Α! δεν το λέγομεν διότι...), έκαστος με την σειράν του. Οι ήρωες όλων των παραστάσεων, οι διηνεκώς φίλοι επιστήθιοι την μίαν στιγμήν και εχθροί άσπονδοι την άλλην, είναι ο κυρίως Καραγκιόζης, εξ ου και η ονομασία της επαρχιακής σκηνής, και ο Χατσαϊβάτης· ο μεν ευτράπελος, ζωηρός, ευκίνητος, βωμολόχος εις τον κύβον, επιθετικός, και υλιστής, οπαδός του μη χάνεσαι· ο δε αισθηματίας, αοιδός σεβνταλής, νουνεχής, σοβαρός, και έχει γυρίσει Ανατολή και Δύσι, Μπονέντε και Λεβάντε. Το λεκτικόν των ηθοποιών — ανδρεικέλων αμφοτέρων των φύλων είναι μιξο—βάρβαρο—τουρκικό—ιταλοελληνικόν· το ύφος πλέον ή ελεύθερον· δεν υπάρχει λέξις, έχουσα ανάγκην ρόμπας δια ν' αντηχήση υπό τον κεκονιασμένον θόλον Καραγκιοζικής αιθούσης· τα δε θέματα των δραμάτων και μελοδραμάτων έχουσι ληφθή εν Αδαμιαία αφελεία. Εις Αθήνας δια να παρασταθή ο «Ραμπαγάς» έχει ανάγκην αδείας και μελέτης του πρωθυπουργού εν Χαλκίδι όμως έχει carta—bianca ο δημοφιλής Καραγκιόζης.

Εις την ουβερτούραν διέπρεψεν ο Χαμαλάκης —εις χυδαίος Γαβριάς— ως μαθητευόμενος εις το ντέφι· ήρξατο τέλος ο πρόλογος, διότι όλαι αι καραγκιοζικαί παραστάσεις έχουσι και προλόγους· επρόκειτο δια τεχνάσματος ο Χατσαϊβάτης να καταβιβάση εκ τινος ανωγείου οικίας τον Καραγκιόζην, ως

ηδύνατο τις να είπη, —εις αρχηγός αντιπολιτεύσεως συνήθους αξίας να καταβιβάση πρωθυπουργόν εκ της Αρχής δια τεχνάσματος παρασκεών, τη βοηθεία Μεγαλοϊδεατών· και ο Χατσαϊβάτης το κατώρθωσε χάρις εις την επιμονήν και το πολυμήχανόν του.

Ο πρόλογος επεραιώθη δι' ενός γενικού Καλησπέρα σας προς το κοινόν· μεθ' ο πλέον ήρξατο το Χαμάμι, όπερ έχει θέαμα περίπου απαράλλακτον ως το της Niniche· η μόνη διαφορά είναι, ότι εκεί λούεται αβρά κοκότα Παρισινή, ενώ εδώ εμφανίζονται δύο ανατολίτιδες νέαι, —η Σκορδού και η Κρεμιδού. Εκεί υπάρχουσι κόμητες και δούκες, εδώ "δερβισάδες και χόντσαι"· εκεί ακροάται και διδάσκεται το ευγενές κοινόν της πρωτευούσης του Ελληνισμού πολυτελέστερον και επί το ευρωπαϊκώτερον τον τρόπον της διαφθοράς, εδώ κεκμηκότες εκ της καθημερινής εργασίας επαρχιώται, ελλείψει ήθικωτέρας διασκεδάσεως, διδάσκονται δι' εικοσαλέπτου δαπάνης επί το ανατολικώτερον και αφελέστερον τα αυτά. Εύρομεν όμως και μίαν άλλην διαφοράν: αντί να βλέπωμεν την χαρίεσαν Ραγκανή, αντί ν' ακούωμεν την θελκτικήν εκείνης φωνήν, εβλέπομεν τας ξύλινους δεσποινίδας, Σκορδού και Κρεμιδού, ηκούομεν δε την βραχνό—γυναικοφωνήν του γενικού αγορητού...

Πυκνά νέφη καπνού και σιγάρων καί κανονοστοιχιών ναργιλέδων ηπείλησαν ημάς να μεταβληθώμεν εις ρέγκας καπνιστάς· καί τούτο φοβηθέντες διεκόψαμεν το διδακτικόν ακρόαμα, λυπούμενοι ιδίως, διότι εσυλλογίσθημεν, ότι η θεατρική ημών επιθεώρησις ήθελε μείνει κολοβή· αλλ' όλα είναι μία ιδέα...

Επίλογος. Εκτός των Αθηνών, και της Κερκύρας, —ενίοτε δε των Πατρών και της Σύρου, όλαι αι άλλαι πόλεις της Ελλάδος, ως μόνην ενίοτε διδαχήν έχουσι τον Καραγκιόζην· ουχ ήττον πάντες οι Έλληνες πληρώνουσι τακτικώς φόρους προς συντήρησιν ευρωπαϊκού και άσεμνου εν Αθήναις Καραγκιόζη, διότι το θέλουσι Τινές…»[112].

Ο Γ. Φιλάρετος ανήκει στην ομάδα των ανθρώπων που θεωρεί τον Καραγκιόζη κατάντια, ακόμη κι αν τον αντιμετωπίζει με συμπάθεια. Δυσανασχετεί γιατί ο Charles Garnier, ο Γάλος αρχιτέκτονας που σχεδίασε

---

[112] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σσ. 13-18.

την όπερα του Παρισιού, είχε στη διάθεσή του τεράστια για την εποχή ποσά, ενώ στη Χαλκίδα η φτώχεια είναι μεγάλη. Είναι γεγονός πως θα προτιμούσε κάποιο από τα έργα του Offenbach, αντί για τον Καραγκιόζη. Ο Jacques Offenbach ήταν ένας από τους πιο δημοφιλής συνθέτες οπερέτων και το έργο του «Ο Ορφέας στον Άδη», είχε κάνει μεγάλη επιτυχία το 1858. Στην Αθήνα παίχτηκε πρώτη φορά το 1869 και από τότε διάφοροι γαλλικοί θίασοι το περιλάμβαναν στο δραματολόγιό τους[113].

Χώρος της παράστασης είναι πάλι το εβραϊκό καφενείο, αλλά έργο τώρα είναι το περιβόητο «Χαμάμ», το «Χαμάμι» όπως σκωπτικά το αναφέρει. Το «Χαμάμ» ήταν μια παράσταση που έχει μείνει στην ιστορία ως ιδιαίτερα ανήθικη. Ολοφάνερα, στη Χαλκίδα παίχτηκε μια ευπρεπισμένη εκδοχή της. Ο αρθρογράφος, θεωρώντας πως έτσι υποβιβάζει το θέατρο σκιών, αλλά και χάριν αστεϊσμού κάνει μια προσπάθεια σύγκρισης του διάσημου τη χρονιά εκείνη έργου «Niniche», που μεσουρανούσε στο Παρίσι, με το «Χαμάμ». Η οπερέτα «Niniche» έκανε πρεμιέρα με μεγάλη ευτυχία στις 15 Φεβρουαρίου του 1878. Συνέχισε να παίζεται με την ίδια επιτυχία για όλη τη διάρκεια της χρονιάς. Ήταν έργο των διάσημων A. Milland και A. Hennequin και τη μουσική της έγραψε ο επίσης διάσημος M. Boullard. Πρωταγωνίστρια ήταν η Anna Judic το αστέρι της θεατρικής σκηνής του Παρισιού. Σε μια εποχή που η οπερέτα θεωρούνταν το κυρίαρχο είδος ψυχαγωγίας, η «Niniche», εκπροσωπούσε την κορυφή της πυραμίδας. Από τα παραπάνω ο Γ. Φιλάρετος εμφανίζεται ιδιαίτερα ενήμερος για τα θεατρικά γεγονότα στην Ευρώπη και εκφράζει το ρεύμα της εποχής προς την οπερέτα.

Συνεχίζοντας με τις λεπτομέρειες της παράστασης στη Χαλκίδα, μας πληροφορεί πως μεγάλο πλήθος συνέρρεε στο καφενείο και αποτελούνταν από ανθρώπους όλων των κοινωνικών τάξεων και όλων των θρησκειών. Ακόμη κι ο Γάλος σοσιαλιστής Louis Blanc, λέει, θα έμενε ευχαριστημένος από την φύρδην μίγδην ανάμειξη των τάξεων. Πέρα από το αστείο της υπόθεσης εδώ μας δίνεται ένα πολύ σημαντικό στοιχείο. Κάποιοι από τους ερευνητές θεωρούν πως μέσα από το κείμενο του Φιλάρετου, βγαίνει η άποψη πως το θέαμα περνά δύσκολες μέρες κι έχει σχεδόν εξαφανιστεί κι

---

[113] Βλάχος Α. «Το γαλλικόν θέατρον εν Αθήναις», σ. 248.

από την επαρχία, όπως απ' την Αθήνα. Δεν μπορεί όμως να εξαφανιστεί ένα θέαμα όταν σ' αυτό συγκεντρώνονται πλήθη κόσμου και μάλιστα όλων των κοινωνικών τάξεων. Ο Σπύρος Κοκκίνης υποστηρίζει ότι την εποχή εκείνη οι παραστάσεις του Καραγκιόζη κατέκλυζαν κυριολεκτικά την επαρχιακή Ελλάδα[114]. Μπορεί το κατέκλυζαν να αποτελεί υπερβολή αλλά η παρουσία του θεάτρου σκιών στην επαρχία ήταν πολύ σημαντική.

Εκτός από την εισροή ατόμων από όλες τις τάξεις στη Χαλκίδα του 1879 Χριστιανοί, Εβραίοι και Οθωμανοί συνδιασκέδαζαν με «αδελφική αγάπη». Σχεδόν 50 χρόνια μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους, οι απλοί πολίτες, συνεχίζουν να διασκεδάζουν μαζί. Δεν κάνουν εδώ τίποτε καινούριο, για αιώνες οι λαοί αυτοί συνυπήρχαν και η οριστική αποκόλλησή τους ολοκληρώθηκε με βίαιο τρόπο τον 20^{ο} αιώνα. Ο Καραγκιόζης αναπτύχτηκε στην πολυεθνική κοινωνία της οθωμανικής αυτοκρατορίας και απευθύνονταν σε αυτή. Από την επικράτησή του και μετά παρακολουθούνταν από όλους ανελλιπώς και οι διαχωρισμοί της γλώσσας ή της θρησκείας ήταν ανύπαρκτοι. Ο καραγκιοζοπαίχτης της Χαλκίδας θα μπορούσε με την ίδια ευκολία να είναι Έλληνας, Εβραίος, Αρμένιος ή Τούρκος. Θα ήταν το ίδιο δημοφιλής. Κατά πάσα πιθανότητα ήταν Εβραίος και σ' αυτό συνηγορεί το ότι έπαιζε στο εβραϊκό καφενείο. Στα καφενεία της φορτωμένης με εθνότητες οθωμανικής αυτοκρατορίας το κυρίαρχο μέσο ψυχαγωγίας είναι οι παραστάσεις του Καραγκιόζη που παρακολουθούνται με την ίδια ευχαρίστηση από όλους. Ο Γάλλος αρχαιολόγος Charles Lenormant, στις 27 Οκτωβρίου του 1841, παρακολούθησε στη Σμύρνη μια παράσταση με «αιγυπτιακές κινέζικες σκιές», όπως τις ονομάζει. Έλληνες και Τούρκοι διασκέδαζαν από κοινού και κυριολεκτικά ξεκαρδίζονταν στα γέλια. Ο Lenormant για να υποδηλώσει το σεξουαλικό χαρακτήρα του θεάματος αναφέρει πως μέσα σε αυτές τις παραστάσεις υπάρχουν αριστοφανικές αναμνήσεις που θα φαίνονταν ασυνήθιστες στους Ευρωπαίους[115]. Το 1841, ακόμη και μετά την ένταση που λογικά θα προκάλεσε η ελληνική επανάσταση και η ίδρυση του ελληνικού κράτους, στη Σμύρνη, Έλληνες και Τούρκοι παρακολουθούν με μεγάλη

[114] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σ. 18.
[115] Lenormant C., *Beaux-arts et voyages*, Τόμος 2, σ. 338.

ευχαρίστηση παραστάσεις φαλλικού Καραγκιόζη. Το 1879 στη Χαλκίδα οι δυο εθνότητες συνεχίζουν να παρακολουθούν με την ίδια ευχαρίστηση την νέα εκδοχή του θεάματος συνεχίζοντας μια πολύ μακρά παράδοση.

Την παράσταση στη Χαλκίδα παρακολουθούσαν αρκετά παιδιά κι ο αρθρογράφος εκφράζει τη δυσαρέσκειά του, γιατί τους δίνονταν η δυνατότητα να παρακολουθήσουν αυτό το ιδιαίτερα τολμηρό θέαμα. Δεν υπήρχαν όμως καθόλου γυναίκες. Ο πουριτανισμός της επαρχιακής Χαλκίδας τις κρατούσε κλεισμένες στα σπίτια τους. Περιγράφοντας τους δυο πρωταγωνιστές, τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη, μας πληροφορεί πως ο πρώτος είναι ευτράπελος, βωμολόχος εις τον κύβον, επιθετικός και υλιστής ενώ ο δεύτερος είναι αισθηματίας, μυαλωμένος, σεβνταλής τραγουδιστής και σοβαρός. Η περιγραφή του Καραγκιόζη είναι αρκετά ασαφής και θα μπορούσε να ταιριάξει σε πολλές εκδοχές του Καραγκιόζη από τον οθωμανικό έως και τον ελληνικό. Η περιγραφή του Χατζηαβάτη όμως είναι συγκεκριμένη και μας δίνει με ευκρίνεια τα οθωμανικά του χαρακτηριστικά. Ο αρθρογράφος δεν κάνει καμιά νύξη για την οπιομανία του Χατζηαβάτη, στο «Χαμάμ» πάντα αναφέρεται, οπότε εμφανίζονται δύο εκδοχές. Η πρώτη είναι πως ο αρθρογράφος σκόπιμα δεν το αναφέρει και η δεύτερη, η επικρατέστερη, πως η απάλειψή της λεπτομέρειας αυτής από την παράσταση κινείται στα πλαίσια της ηθικοποίησης του Καραγκιόζη. Η γλώσσα της παράστασης είναι ένα αθυρόστομο μιξο—βαρβαρο—τουρκικο—ιταλοελληνικό σύμφυρμα. Ο καραγκιοζοπαίχτης πιθανώς χρησιμοποιεί το εβραϊκό ιδίωμα αλλά η πολυγλωσσία των καραγκιοζοπαιχτών έχει μείνει στην ιστορία. Από τις αυλές των Φαναριωτών ηγεμόνων στη Βλαχία, ως την Κωνσταντινούπολη και την Χαλκίδα, έχουμε μαρτυρίες για την «παρδαλή» γλώσσα των καραγκιζοπαιχτών. Η κοινωνία της εποχής του 1879 όχι μόνο το αποδέχεται χωρίς ιδιαίτερους προβληματισμούς, αλλά φαίνεται να το βρίσκει και ιδιαίτερα διασκεδαστικό.

Ο Γ. Φιλάρετος μας δίνει άθελά του αρκετές πληροφορίες. Το «Χαμάμ» έχει περάσει στην παράδοση ως παράσταση κορμός του οθωμανικού θεάτρου σκιών. Παιζότανε με διάφορες παραλλαγές και θεωρούνταν από τις πιο αισχρές. Ακόμη κι η ευπρεπισμένη εκδοχή του H. Ritter, που μετέφρασε στο βιβλίο της η Μυστακίδου, μπορεί να βάλει σε υποψία τον αναγνώστη για

το αληθινό θέαμα της παράστασης[116]. Εδώ όμως ο αρθρογράφος δεν μπορεί να μας πείσει, άλλωστε δεν προσπαθεί ιδιαίτερα, για το αληθινά αισχρό της παράστασης. Η αισχρότητα περιορίζεται στην άκρατη ελευθεροστομία και μόνο. Μπορούμε να πούμε πως ουσιαστικά δεν υπάρχει αισχρότητα, αλλά χοντρό και άκομψο λαϊκό χιούμορ. Η ουσιαστική απάλειψη της αισχρότητας δεν έχει να κάνει με την όποια, πρώιμη, ελληνική εκδοχή του θεάματος γιατί αυτό διατηρεί πλήθος άλλων οθωμανικών στοιχείων. Άλλωστε το «Χαμάμ» δεν πέρασε ποτέ στο ελληνικό ρεπερτόριο αλλά παιζόταν ως ανάμνηση του οθωμανικού Καραγκιόζη. Από την περιγραφή της παράστασης του 1852 στην Αθήνα είχαμε εντοπίσει τις πρώτες προσπάθειες «ηθικοποίησης» του θεάματος και τις είχαμε συνδέσει με ανάλογες στην Τουρκία. Στη Χαλκίδα του 1879 τα στοιχεία αυτά παίρνουν πιο συγκεκριμένη μορφή και μας βοηθούν στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Ήδη το θέατρο σκιών έχει μπει στη διαδικασία των αλλαγών για να καλλιεργήσει μια σχέση ανοχής με την αστική τάξη και προσπαθεί να αποβάλει τα στοιχεία που το οδηγούν στην απομόνωση. Οι αλλαγές αυτές δεν έχουν να κάνουν με τον τόπο (Ελλάδα ή Τουρκία) αλλά με τις συνθήκες που τις απαιτούσαν.

Όμως η πρώτη παράσταση, για την οποία δυστυχώς μας δίνει πολύ λίγα στοιχεία ο Φιλάρετος, σχετίζεται άμεσα με τον εξελληνισμό του θεάματος. Ο τύπος της Σερήν δεν διέθετε ιδιαίτερη βαρύτητα στο οθωμανικό είδος, αλλά στην ελληνική σκηνή μεταλλάχτηκε στην «ωραία Σειρήνη», που εμφανίζεται συνήθως ως η πλανεύτρα κόρη του Βεζίρη και εξελίχτηκε σε έναν από τους πιο σημαντικούς τύπους.

Στη Χαλκίδα λοιπόν συναντάμε δυο διαφορετικές τάσεις που κινούνται ταυτόχρονα. Η πρώτη, η παλιότερη, έχει σχέση με την ηθικοποίηση του Καραγκιόζη και εμφανίζεται σχεδόν ταυτόχρονα σε όλα τα μέρη που δραστηριοποιούνταν ο οθωμανικός και η δεύτερη που έχει σχέση με τον εξελληνισμό του θεάματος και εμφανίζεται στην Ελλάδα. Όμως ο Καραγκιόζης που συναντήσαμε ήδη στην Αθήνα δεν μπορεί να αναλάβει αυτό το πρωτοποριακό ρόλο, διαβιώντας λαθραία και κάτω από συνθήκες δίωξης στην παρανομία. Υποχρεωτικά, βρίσκεται παγιδευμένος στο οθωμανικό

[116] Μυστακίδου Α., *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, σσ. 549-591.

πρότυπο. Από πού προέρχεται όμως αυτό το, ομολογουμένως, πιο εξελιγμένο είδος; Η παράδοση αναφέρει ως φορέα τους καραγκιοζοπαίχτες της Ηπείρου και πολλοί από τους ερευνητές συμφωνούν μαζί της.

Ο Εβραίος καραγκιοζοπαίχτης παίζει στη Χαλκίδα το 1879, χρησιμοποιώντας μικτή γλώσσα, δυο παραστάσεις. Στην πρώτη χρησιμοποιεί τη Σειρήνη που η φιγούρα της συνδέεται στενά με την ελληνοποίηση του θεάματος. Στη δεύτερη παίζει το «Χαμάμ» που ανήκει στο οθωμανικό είδος. Ο τεχνίτης χρησιμοποιεί με άνεση και τα δύο είδη δείχνοντας το υψηλό επίπεδο κατάρτισής του. Ουσιαστικά πρόκειται για έναν πρωτοπόρο. Ο πειρασμός να συνδέσουμε τον Εβραίο καραγκιοζοπαίχτη με τα Γιάννινα, που είναι μια μητρόπολη των Εβραίων, είναι μεγάλος.

Ο ρόλος των Εβραίων καραγκιοζοπαιχτών στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου σκιών έχει σχεδόν αποσιωπηθεί. Όμως δυο πολύ σημαντικές μαρτυρίες με διαφορά εβδομήντα ετών η μια από την άλλη —η μία στα Γιάννινα το 1809 και η άλλη στη Χαλκίδα το 1879— κάνουν λόγο για Εβραίους τεχνίτες. Το 1879 ένα νέο είδος θεάτρου σκιών, που πιθανώς ξεκίνησε στα τουρκοκρατούμενα Γιάννινα, παίζεται στην ελεύθερη Χαλκίδα, μια πόλη με επίσης έντονη την παρουσία του εβραϊκού στοιχείου, από έναν Εβραίο. Τα στοιχεία μας δίνουν μια εικόνα από το σημαντικό ρόλο των Εβραίων μαστόρων στον κύκλο του εξελληνισμού του θεάτρου σκιών.

Βέβαια, οι πλανόδιοι και κοσμοπολίτες Εβραίοι, Γύφτοι και Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες, που γεννήθηκαν στην οθωμανική αυτοκρατορία, δεν κατανοούν την έννοια «αντεθνικό», που προσάπτει η αστική τάξη στο θέατρο σκιών. Οι όποιες μεταρρυθμίσεις αποσκοπούν στην ικανοποίηση του λαϊκού κοινού, που αποτελεί και τον αποδέκτη της τέχνης τους και την αποφυγή των αστυνομικών απαγορεύσεων.

XII

Οι αστυνομικές απαγορεύσεις έδιωξαν τον Καραγκιόζη από τα νόμιμα στέκια και σχεδόν τον εξαφάνισαν από την Αθήνα. Όμως τη δεκαετία του 1880 κάποια δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής, αν και δεν μας δίνουν πληροφορίες για παραστάσεις, μας πείθουν πως το θέαμα φυτοζωούσε στο περιθώριο και παρέμενε στη μνήμη των Αθηναίων. Στην άποψη αυτή

συνηγορεί το ότι, παρ' όλες τις διώξεις, ο πρωταγωνιστής του ο Καραγκιόζης είχε περάσει στη συνείδηση του κοινού ως ικανότατος σατιριστής. Κάποια δημοσιεύματα είδαν το φως στο περιοδικό «Μη Χάνεσαι» που θεωρούνταν το έντυπο της πρωτοπορίας. Το 1880 δημοσιεύτηκε ένα σατυρικό ποίημα που διακωμωδούσε την πολιτική κατάσταση και το υπόγραψε κάποιος με το ψευδώνυμο «Καραγκιόζης». Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τον Γεώργιο Σουρή[117]. Με το ίδιο ψευδώνυμο θα δημοσιευτούν στο ίδιο έντυπο το 1882 ένα μικρό κείμενο με ανέκδοτα[118] και ένα ακόμη σατυρικό κείμενο για τους Τρικούπη και Κουμουνδούρο[119]. Επίσης την ίδια χρονιά δημοσιεύτηκε ένα αρκετά οξύ σατυρικό κείμενο, που αναφέρονταν στο κατά πόσο ήταν αξιόμαχος ο ελληνικός στρατός, με τη μορφή διαλόγου ανάμεσα στον Καραγκιόζη και τον Παρτσινέβελο[120]. Το 1883 ο Γ. Σουρής δημοσίευσε το ποίημα «Καραγκιόζης». Σύμφωνα με το ποίημα ο Καραγκιόζης είναι όχι μόνο ένας ελεύθερος πολίτης αλλά και ο μόνος πατριώτης. Ο Σουρής ζητάει από τον μυταρά πρωταγωνιστή να πάει στη βουλή και «ν' αρχίσει στο στειλιάρι» τους πολιτικούς[121].

Το 1881 δημοσιεύτηκε στην «Εστία» ένα άρθρο για το περσικό θέατρο. Ο αρθρογράφος κάνει μια αναφορά στο περσικό θέατρο σκιών και σημειώνει:

«Ο karaghez ουδέν άλλο είνε ή θέατρον ανδρεικέλων. Ο παρ' ημίν γελωτοποιός αντικαθίσταται υπό του Ketehel Pehlevan του φαλακρού ήρωος, έχοντος αντί καμπούρας φαλάκραν ως διακριτικόν αυτού σημείον»[122].

Η έρευνα έχει δείξει πως στην Περσία δεν υπήρχε θέατρο σκιών, αλλά αυτό δεν έχει σχέση με τα στοιχεία που μας δίνει το άρθρο για τον ελληνικό Καραγκιόζη. Παρ' όλες τις διώξεις και την απώθηση του θεάτρου σκιών στο περιθώριο, ο Καραγκιόζης παραμένει στη μνήμη, τουλάχιστον κάποιων, ως ο ντόπιος γελωτοποιός.

---

[117] Καραγκιόζης (ψευδώνυμο), «Όξω κι όξω».
[118] Καραγκιόζης (ψευδώνυμο), «Καραμέλαις».
[119] Καραγκιόζης (ψευδώνυμο), «Το τηλεγραφικόν σύρμα, διηρημένον εις δύο ηλεκτρικά ρεύματα: Τρικουπικόν και Κουμουνδουρικόν».
[120] «Περικλέτος, Καραγκιόζης και Παρτσινέβελος», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 3, Τεύχος 338, (1882) σσ. 3-4.
[121] Σουρής Γ., «Καραγκιόζης».
[122] «Το θέατρον εν Περσία», *Εστία*, Τόμος 12, Τεύχος 302, (1881), σσ. 649-650.

Η θέση του θεάτρου σκιών στην Αθήνα παραμένει δύσκολη και βρίσκεται περιορισμένο στους χώρους του υποκόσμου, με αποτέλεσμα κάποιοι από τους αρθρογράφους της εποχής να αγνοούν παντελώς την ύπαρξή του και κάποιοι να αρνούνται να ασχοληθούν με αυτό το «αντεθνικό» θέαμα του υποκόσμου. Στην επαρχία όμως συνεχίζει απρόσκοπτα τη δράση του. Το 1883 η εφημερίδα «Ακρόπολις» περιγράφοντας ένα φόνο, όπου το θύμα έφερε το επώνυμο Καραγκιόζης μεταξύ άλλων αναφέρει:

«Εκεί έρχεται και ο παθών Καραγκιόζης, ο οποίος όμως πολύ ολίγον ομοιάζων προς τον φαιδρόν συνώνυμόν του, τον με τόσην θυμηδίαν και με τόσους γέλωτας ποικίλλοντα τας ησύχους εσπερίδας των εν ταις επαρχίαις ολβίων συμπολιτών μας, αρχίζει αντί αστείων και καραγκιοζλικιών, επιθέσεις και τραύματα εναντίον του παθόντος, όστις , αμυνόμενος, ως διισχυρίζεται η υπεράσπισις, παρασυρθείς από τον θυμόν του, ως υποστηρίζει ο εισαγελεύς, τον κτυπά με μαχαίρι εις το στήθος και τον αφήνει νεκρόν»[123].

Σύμφωνα με τον αρθρογράφο το θέαμα δεν υπάρχει πλέον στην Αθήνα, αλλά ο ίδιος φαίνεται πως το γνωρίζει αρκετά καλά. Πιθανώς η μνήμη του συντηρείται από τις παράνομες εμφανίσεις του στα στέκια του υποκόσμου. Ο αρθρογράφος όχι μόνο δεν έχει αρνητική άποψη για το θέαμα αλλά θεωρεί ευτυχείς τους κατοίκους της επαρχίας που έχουν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του.

Το 1883 ο Σουρής ξεκίνησε την έκδοση του «Ρωμηού» και χρησιμοποίησε ως σατυρικές φιγούρες δύο τύπους του θεάτρου σκιών, τον «Καραγκιόζη» και τον «Χατζηαβάτη». Στο δεύτερο τεύχος αντικαταστάθηκαν από τον «Γιάννη» και τον «Παναγή» και από το τέταρτο τεύχος και μετά τοποθετήθηκαν στη θέση τους δυο τύποι του κουκλοθέατρου, ο «Φασουλής» και ο «Περικλέτος»[124]. Την εποχή εκείνη στην Αθήνα δραστηριοποιούνταν κάμποσοι κουκλοπαίχτες. Το δυτικής προέλευσης κουκλοθέατρο, στην ελληνική του εκδοχή, δεν προκαλούσε καμιά ανησυχία στην άρχουσα τάξη και εξ αιτίας του ανταγωνισμού του με το θέατρο σκιών μετατρέπονταν άθελά του σε σύμμαχό της.

---

[123] «Δικαστικά χρονικά», *Ακρόπολις*, 10-11-1883.
[124] Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ., «Το θέατρο του Σουρή και οι ρίζες του», σ. 215.

Στις 2 Ιουλίου του 1881 μετά από πιέσεις των Μεγάλων Δυνάμεων η Τουρκία παραχωρεί στην Ελλάδα το μεγαλύτερο μέρος της Θεσσαλίας και την Άρτα[125]. Οι κολίγοι της Θεσσαλίας παρ' όλες τις προσδοκίες τους απλά άλλαξαν αφεντικό. Οι πλανόδιοι ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες, που στην πλειοψηφία τους ήταν Εβραίοι και Γύφτοι, δεν εμποδίζονταν από τα σύνορα και μπαινόβγαιναν στο ελληνικό κράτος, αλλά η νέα κατάσταση τους διευκόλυνε ακόμη πιο πολύ και απλώθηκαν περισσότερο στις περιοχές που βρίσκονταν κοντά στην Ήπειρο. Η παρουσία τους επηρέασε σημαντικά τα γεγονότα της επόμενης δεκαετίας.

XIII

Το 1883 ο Γ. Δροσίνης, ένας από τους στυλοβάτες της ηθογραφίας, γράφει στην «Εστία» μια υπέροχη περιγραφή του γύρου της Πελοποννήσου με ατμόπλοιο. Το γραπτό του ξεκινάει με ένα μεγάλο ποιητικό κομμάτι και είναι γραμμένο με το προσωπικό του ύφος. Μέσα στα υπόλοιπα που αναφέρει μας δίνει και την περιγραφή μιας παράστασης Καραγκιόζη που παρακολούθησε στο Ναύπλιο:

«Ας μοι επιτρέψη ο φιλικός εκείνος κύκλος, όστις τόσω προθύμως μ' εξενάγησε και μ' εξένισε κατά την εξάωρον εν Ναυπλίω διαμονήν μου, ας μοι επιτρέψη μετά στοργής ν' αναμνησθώ του αφελούς και νεανικού δείπνου της εσπέρας εκείνης, όπερ είχεν ως επιδόρπια την ευθυμίαν και τον γέλωτα…

Παρά την ακτήν, επί του παραθύρου λιτού καθενείου είχε αναρτήση το λευκόν του παραπέτασμα ο Καραγκιόζης, εδίδετο δε την εσπέραν εκείνην κατ' ευτυχή σύμπτωσιν νέον δράμα: η Ερωτική αγάπη. Και είδομεν εκεί σκιαγραφούμενους επί της συνδόνης τας ποικίλας μορφάς των εραστών της Βασιλοπούλας και ηκούσαμεν τους παραδόξους λαρυγγισμούς του Αρβανίτη, του Δερβίση, του Τσιφούτη και του Αχιλλέως ιατρού, του μέλλοντος νυμφίου. Και εγελάσαμεν με τας ευφυείς βωμολοχίας του Καραγκιόζη και την αγαθότητα του καλλιφώνου αοιδού Χατζηαβάτη. Και εθαυμάσαμεν τον ευρύν στόμαχον του φοβερού θηρίου, όπερ κατέπινεν ανά ένα τους θρασείς εραστάς ως ράγας σταφυλής. Και μόνον απήλθομεν το μεσονύκτιον, υπακούσαντες εις

---

[125] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια,* Τόμος 10, σ. 586.

τον οξύν και παρατεταμένον συριγμόν του ατμοπλοίου αναγγέλοντος την προσεχή αναχώρησιν»[126].

Ο Θ. Χατζηπανταζής εντόπισε πρώτος το δημοσίευμα και το σχολίασε. Άποψή του είναι πως εδώ εμφανίζεται μια πρωτόγονη εκδοχή της παράστασης του Μεγαλέξαντρου, αλλά χωρίς τη φιγούρα του ήρωα, που κατά τη γνώμη του εμφανίστηκε στο μπερντέ αργότερα, στο τέλος της δεκαετίας του 1890 με την άνοδο του μακεδονικού ζητήματος[127].

Ο Γ. Δροσίνης μας περιγράφει μια από τις πρώτες παραστάσεις του «καταραμένου φιδιού». Εδώ όμως το θηρίο, σίγουρα θα είναι κάποιο είδος δράκοντα, δεν φονεύεται από το Μεγαλέξαντρο αλλά από τον Αχιλλέα ιατρό. Η άμεση σχέση της παράστασης με τον οθωμανικό Καραγκιόζη είναι φανερή. Οι παρελαύνοντες τύποι δεν έχουν προλάβει ακόμη να αντικατασταθούν από τους ανάλογους της ελληνικής σκηνής. Η προφορική παράδοση πιστεύει πως η παράσταση του Μεγαλέξανδρου κατάγεται από την Ήπειρο. Η συγκεκριμένη μαρτυρία —χωρίς να επιβεβαιώνει, αλλά ούτε και να διαψεύδει την ηπειρώτικη καταγωγή— εισάγει ένα νέο ενδεχόμενο. Ίσως η εξόντωση του θηρίου με έπαθλο τη βασιλοπούλα προϋπήρξε του Μεγαλέξανδρου, που τοποθετήθηκε αργότερα στην παράσταση. Βέβαια δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τις διαφορετικές εκδοχές των ίδιων παραστάσεων και τη ρευστότητα των θεμάτων μέσα στα πλαίσια της προφορικής μετάδοσης. Μία μόνον περιγραφή παράστασης δεν είναι αρκετή. Ο Δ. Μόλλας αναφέρει πως κάποιος καραγκιοζοπαίχτης αντικατέστησε τον Μεγαλέξανδρο στην παράσταση «Τα αινίγματα της Βεζιροπούλας» με έναν παπά[128]. Όπως και με την εμφάνιση της Σειρήνης σε παραστάσεις στη Χαλκίδα, θα πρέπει να περιμένουμε την εμφάνιση κι άλλων στοιχείων που θα μας βοηθήσουν να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπεράσματα.

Η παλιότερη μαρτυρία που διαθέτουμε για τις παραστάσεις του Μεγαλέξαντρου, προέρχεται από ένα δημοσίευμα του Ζ. Παπαντωνίου στην Εφημερίδα «Σκριπ» το 1898. Το μόνο που αναφέρει είναι η παρακάτω φράση:

---

[126] Δροσίνης Γ., «Ρούμελη εν τη θαλάσση».
[127] Χατζηπανταζής Θ., «Αναζητώντας το Γιάννη Μπράχαλη».
[128] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας*, σ. 89.

«… και κόσμος καλός παρακολουθών τον “Μέγαν Αλέξανδρον και το θεριό” του Καραγκιόζη… »[129]

Δεν είναι όμως αυτή η μόνη πληροφορία. Το 1898 ο Ρούλιας στην πλατεία Κυριακού έπαιξε σε δυο συνέχειες το έργο «Ο φοβερός όφις του αραχνιασμένου σπηλαίου»[130] και ένα άρθρο για το Ρούλια με τίτλο «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου» αναφέρει την παράσταση «Τα αινίγματα της Βασιλοπούλας» και το ίδιο το θηρίο ως μέλος του θιάσου[131]. Μπορούμε λοιπόν στέρεα να υποστηρίξουμε πως το 1898 ο λύτης των αινιγμάτων της Βασιλοπούλας είναι ο Μεγαλέξαντρος ή έστω ο Αντίοχος. Δηλαδή ήδη έχει διαμορφωθεί ο κύκλος των παραστάσεων του Μεγαλέξαντρου, που σύμφωνα με την παράδοση ξεκίνησε από τον ηπειρωτικό Καραγκιόζη, και αποτελεί ένα καθιερωμένο θέμα του θεάτρου σκιών. Λογικά απαιτήθηκε ένα αρκετά μεγάλο διάστημα πειραματισμού πριν οι παραστάσεις πάρουν την τελική τους μορφή και καταλήξουν να παίζονται με τη μεγάλη επιτυχία που περιγράφουν ο Παπαντωνίου και ο συγγραφέας του άρθρου «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου». Τα στοιχεία που διαθέτουμε αν και δεν μπορούν να μας δώσουν σίγουρες απαντήσεις για την αρχική προέλευση των παραστάσεων του Μεγαλέξαντρου, σε καμία περίπτωση δεν έρχονται σε αντίθεση με την παράδοση της ηπειρώτικης προέλευσης, γιατί δείχνουν πως ήδη το 1898 είχαν συμβεί άγνωστες σε εμάς μακρόχρονες διαδικασίες επεξεργασίας των έργων που τελικά τυποποιήθηκαν ως οι παραστάσεις του Μεγαλέξαντρου.

Ο Γρηγόρης Σηφάκης υποστηρίζει πως αν και ο χρόνος δημιουργίας του έργου δεν έχει καθοριστεί με ακρίβεια, το έργο αυτό, όπως και άλλα του κλασικού δραματολογίου, το δημιούργησε ο Μίμαρος. Ο Μίμαρος που ζει και εργάζεται στην Πάτρα το 1890 ή κάποιος άλλος κάμποσα χρόνια νωρίτερα, ξέρει το θρύλο του Αι-Γιώργη και το παραμύθι του δρακοκτόνου. Για να μην βγάλει στη σκηνή έναν άγιο επιλέγει το Μεγαλέξαντρο, τη μορφή του οποίου ξεσηκώνει αυτούσια από τη «Φυλλάδα». Ο Μεγαλέξαντρος ήταν η μόνη του επιλογή γιατί ήταν γνωστός και αγαπητός στο λαό από πολλές παραδόσεις και παραμύθια καθώς και από τη «Φυλλάδα», την πασίγνωστη λαϊκή

---

[129] Παπαντωνίου Ζ., «Η Εβδομάς».
[130] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 5, 6-8-1898.
[131] «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.

μυθιστορία που διηγείται τα μυθικά του κατορθώματα. Επίσης, ο Σηφάκης πιστεύει πως ανάμεσα στην παράσταση του Μεγαλέξαντρου και στην «Φερχάτ και Σερήν» δεν υπάρχει σχέση ούτε στο βασικό σχέδιο, ούτε στις λεπτομέρειες της πλοκής[132].

Για να αποδώσουμε όλα τα στάδια της δραματουργίας του έργου στο Μίμαρο, θα πρέπει να προσωποποιήσουμε μια ομαδική διαδικασία που από ό,τι φαίνεται ήταν πολύ πιο πολύπλοκη και για να ολοκληρωθεί χρειάστηκαν πολλοί τεχνίτες και ένα μεγάλο χρονικό διάστημα· να αγνοήσουμε παντελώς την πιθανή συμμετοχή των καραγκιοζοπαιχτών της Ηπείρου στην δημιουργία του έργου και να τοποθετήσουμε στο ίδιο χρονικό επίπεδο, θεωρώντας πως είναι έργο του ίδιου τεχνίτη, την αρχική έμπνευση και την τελική μορφή της παράστασης. Στο ελληνικό θέατρο σκιών, που στηρίζεται στην ομαδική δημιουργία, η κατασκευή ενός έργου ή ενός τύπου ανάλογης σπουδαιότητας δεν είναι ποτέ τόσο ξεκάθαρα δεδομένη και συνήθως τα τελικό αποτέλεσμα προκύπτει μέσα από τις αλλεπάλληλες επιστρώσεις υλικού σε ένα βασικό αρχικό πρότυπο.

Το έργο «Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι» διαθέτει τη βασική δομή μιας παράστασης του οθωμανικού θεάτρου σκιών. Με πρόσχημα κάποιο γεγονός παρελαύνουν πίσω από το πανί οι διάφοροι τύποι κι έρχονται σε συνδιαλλαγή με τον Καραγκιόζη με όλα τα γνωστά επακόλουθα. Όπως έχουμε εντοπίσει ήδη η παράσταση «Φερχάτ και Σερήν» πιθανώς αποτέλεσε την αρχική βάση για την παράσταση του Μεγαλέξανδρου. Ο Φερχάτ για να κερδίσει την αγαπημένη του θα πρέπει να καταφέρει έναν δύσκολο άθλο. Ο πατέρας της υποσχέθηκε να την δώσει ως έπαθλο σε όποιον μπορέσει να ολοκληρώσει τα έργα που απαιτούνται για να μεταφέρει στο παλάτι νερό από πολύ μακριά και συγκεκριμένα από την κορφή του έβδομου βουνού. Αν και ο Φερχάτ πετυχαίνει το σκοπό του, μετά από την απαίσια σκευωρία της γριάς τροφού της Σερήν οι δύο νέοι αυτοκτονούν[133]. Ο Μεγαλέξανδρος για να σώσει τη Βεζιροπούλα, που αποτελεί το επόμενο θύμα του φιδιού και ταυτόχρονα το έπαθλο, θα πρέπει σκοτώσει το φίδι. Το φίδι ή

[132] Σηφάκης Γ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, σ. 17, 27-29, 70, 74.
[133] Παναγιωτόπουλος Λ., «Ανατολικαί μυθοπλασίαι: οι δύο καλλιτέχναι», *Ζακύνθιος Άνθων*, Τόμος 2, Τεύχος 13 (1876), σσ. 6-10.

θηρίο —είναι κάτι ανάμεσα σε δράκοντα και φίδι— έχει εγκατασταθεί στη δεξαμενή από όπου υδρεύεται η πόλη και εμποδίζει τη ροή του νερού, εκτός και αν, ως είδος θυσίας, του προσφερθούν άνθρωποι για να τους κατασπαράξει. Ο κλήρος πέφτει στη Βεζιροπούλα και ο πατέρας της ανακοινώνει πως όποιος σκοτώσει το καταραμένο φίδι και τη σώσει, θα την παντρευτεί και μετά το θάνατο του Βεζίρη θα κληρονομήσει το αξίωμά του. Στην εκδοχή του Μάρκου Ξάνθου με τον τίτλο «Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης» μετά από σκευωρία της Εμινέ, γιαγιάς της Σερήνης, ο Μεγαλέξανδρος και η Σερήνη πεθαίνουν, όπως και στο έργο «Φερχάτ και Σερήν»[134]. Και στις δυο περιπτώσεις βασικά στοιχεία της δομής του μύθου είναι το νερό και το έπαθλο με τη μορφή της γυναίκας. Πάνω σε αυτό το ίχνος θα προστεθεί η υπόθεση της δρακοκτονίας και θα προκύψει το νέο έργο.

Η άποψη του Εμμανουήλ Ζάχου πως το έργο του Μεγαλέξανδρου δεν είναι παρά μια παραλλαγή της παράστασης «Φερχάτ και Σερήν»[135] είναι ιδιαίτερα απλουστευμένη, γιατί αγνοεί πως πάνω στο χνάρι της αρχικής παράστασης προστέθηκαν πλήθος νέων στοιχείων —όπως η δρακοκτονία και ο Μεγαλέξανδρος— δημιουργώντας μια αληθινά νέα παράσταση.

Εκτός από την προφορική παράδοση υπάρχει και κάποιο άλλο στοιχείο που μπορεί να συνδέσει την παράσταση με την Ήπειρο. Ο πανάρχαιος μύθος της δρακοκτονίας απαντάται σε πολλούς λαϊκούς μύθους της Ηπείρου. Ο Χριστοβασίλης τον περιλαμβάνει στη συλλογή των ηπειρωτικών παραμυθιών του[136]. Στη «Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου» του Π. Αραβαντινού συναντάμε εφτά δημοτικά τραγούδια με θέμα δράκοντες και δρακοκτονίες[137]. Σε ένα δημοτικό τραγούδι από τα Κούρεντα —υπάρχει καταγραμμένο και στη «Συλλογή των κατά την Ήπειρον δημοτικών ασμάτων» του Γ.Χασιώτη[138]— με τίτλο «Το στοιχειό και ο αντρειωμένος» ο δρακοκτόνος ήρωας, περιφέρεται στα βουνά και στους κάμπους αρματωμένος με πλουμισμένο σπαθί και με στολισμένο με φούντες ντουφέκι, έχει σκοτώσει ως τώρα εξήντα δράκους κι

---

[134] Ξάνθος Μ., «Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης».
[135] Ζάχος Ε., «Θέατρο σκιών στην Ήπειρο».
[136] Χριστοβασίλης Χ., «Ο Σπανός κι ο Δράκος».
[137] Αραβαντινός Π., *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου*, σσ. 268-273.
[138] Χασιώτης Γ., *Συλλογή των κατά την Ήπειρον δημοτικών ασμάτων*, σ. 208.

έχει τραυματίσει άλλους τόσους[139]. Η περιγραφή του ήρωα μας παραπέμπει στη δρακοκτόνα φιγούρα του Μεγαλέξανδρου πολύ πιο άμεσα από τη «Φυλλάδα» του Μεγαλέξαντρου ή το θρύλο του Αι-Γιώργη.

Το ίδιο δημοτικό τραγούδι, ελαφρά παραλλαγμένο, αναφέρει κι ο Κώστας Κρυστάλλης στην καταγραφή των μύθων για τις δρακολίμνες της Πίνδου. Ο Κρυστάλλης αναφέρει αρκετούς μύθους για τους δράκους που κατοικούν στις δρακολίμνες της Ηπείρου και έναν ακόμη μύθο, που όπως λέει έχει τη βάση του σε κάποια περιγραφή του Πλίνιου. Σύμφωνα με αυτόν το μύθο ο Πίνδος, γιός του βασιλιά της Μακεδονίας, για να αποφύγει το μίσος των αδερφών του, που ζήλευαν την ομορφιά και τη φρονιμάδα του, κατέφυγε στην Ήπειρο, όπου απασχολούνταν με το κυνήγι. Μια μέρα και ενώ κυνηγούσε στο δάσος, συνάντησε έναν πελώριο δράκοντα με ανθρώπινη λαλιά, με τον οποίο έγιναν αδελφικοί φίλοι. Όταν αργότερα τα αδέρφια του σκότωσαν σε ενέδρα τον Πίνδο ο δράκοντας ακούγοντας τις φωνές του τραυματισμένου φίλου του έτρεξε και σκότωσε τους αδελφοκτόνους. Επέστρεψε στο σημείο που βρίσκονταν το σώμα του φίλου του και έμεινε εκεί κλαίγοντας. Οι χωρικοί πήραν το νεκρό και τον έθαψαν στο βουνό σε ένα μέρος που τους υπόδειξε ο δράκος. Το βουνό από τότε πήρε το όνομα Πίνδος προς τιμήν του νεαρού Μακεδόνα[140].

Δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε πως ο μύθος συνδέει, στοιχειωδώς βέβαια, το Μακεδόνα πρίγκιπα, το δράκο και την Ήπειρο. Αν και από μόνος του δεν αποτελεί αδιάσειστη απόδειξη θα πρέπει όμως να τον λάβουμε υπ' όψη μας και να είμαστε γενικότερα επιφυλακτικοί στη διατύπωση απόλυτων απόψεων.

Στην Ήπειρο το όνομα Δράκος είναι ως σήμερα αρκετά συνηθισμένο και μαζί με τα παράγωγά του έχει ιδιαίτερη εξάπλωση στα τοπωνύμια.

Σε κάποιες από τις περιοχές της Ελλάδας, που ο μύθος της δρακοκτονίας επιζεί ως σήμερα, τον έφεραν Ηπειρώτες ή Αρβανίτες.

Στο χωριό «Νέο Σούλι» Σερρών συναντάμε μια παράδοση δρακοκτονίας και κάθε χρόνο στην γιορτή του Αγίου Γεωργίου γίνεται

---

[139] Αραβαντινός Π., *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου*, σ. 273.
[140] Κρυστάλλης Κ., «Τρεις δρακολίμναι επί των κορυφών της Πίνδου».

αναπαράστασή της. Το «Νέο Σούλι» κατοικήθηκε από Ηπειρώτες που κατέφυγαν εκεί την εποχή του Αλή Πασά[141].

Μία ακόμη παράδοση δρακοκτονίας εμφανίζεται στο χωριό «Βελανίδια» της Λακωνίας. Ο Ελευθέριος Αλεξάκης σε μια μελέτη του για την παράδοση της δρακοκτονίας στα «Βελανίδια» μας λέει:

«Η καταγωγή του ονόματος Δράκος βρίσκεται στην Ήπειρο και στην Αλβανία. Δράκος υπήρξε στην Κωνσταντινούπολη κατά τους χρόνους της άλωσης, ένας Ηπειρώτης άρχοντας, γενάρχης της οικογένειας των Σούτσων. Δράκοι επίσης υπήρξαν Σουλιώτες ήρωες του 1821. Με το επώνυμο Δράκος εξάλλου είναι γνωστός ένας αγωνιστής του 1821 από τις Σπέτσες. Του τελευταίου η καταγωγή είναι αρβανίτικη (ελληνοαλβανική). Γενικά το όνομα Δράκος, με διάφορες μορφές και σημασίες αλλά και ως επώνυμο, εξαπλώνεται σ' όλη τη Βαλκανική… Ειδικότερα στην Αλβανία Δράκος (Drangua) είναι ένα μυθικό αγαθοποιό ον, συνήθως βρέφος, αλλά ταυτόχρονα ήρωας και γίγαντας, που μάχεται και φονεύει την Κουλτσέντρα (νεροφίδα ή λάμια)…

Υποψιαζόμαστε από τη μεγάλη διάδοση της παράδοσης, ότι εδώ, κρύβονται παλαιοβαλκανικές αντιλήψεις, που διατηρήθηκαν, παρά τις εθνολογικές ανακατατάξεις στο χώρο αυτό κατά τον Μεσαίωνα…

Ως προς τον τρόπο που ο πρωταρχικός μύθος έφθασε στο χωριό, πιστεύουμε ότι τούτο έγινε με την εγκατάσταση Αρβανιτών. Ιστορικά είναι εξακριβωμένη η εγκατάσταση τους στην επαρχία Επιδαύρου Λιμηράς, όπου μέχρι σήμερα, στις βόρειες περιοχές της, υπάρχουν αλβανόφωνοι. Στα Βάτικα όμως ποτέ δεν ήσαν πολυάριθμοι, και αφομοιώθηκαν πολύ ενωρίς. Στην τελευταία περιοχή εγκαταστάθηκαν μετά τα Ορλωφικά (1770) και ήρθαν από τις Σπέτσες»[142].

Στην Ήπειρο υπήρχαν όλες οι προϋποθέσεις για την εισαγωγή της δρακοκτονίας στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών. Κατά πάσα πιθανότητα η εμμονή της προφορικής παράδοσης για την καταγωγή της παράστασης από την Ήπειρο έχει ιστορική βάση, τουλάχιστο σε σχέση με τη δρακοκτονία.

---

[141] Περιβαλλοντική ομάδα Γυμνασίου Νέου Σουλίου, *Το Νέο Σούλι Σερρών χθες και σήμερα*.
[142] Αλεξάκης Ε., «Μια περίεργη παράδοση δρακοντοκτονίας από την Επίδαυρο Λιμηρά Λακωνίας».

Ο Εμμανουήλ Ζάχος υποστηρίζει πως η φιγούρα του Μεγαλέξανδρου αντικατοπτρίζει τη μορφή του Γεώργιου Καστριώτη, του γνωστού Σκεντέρμπεη, και πως η παράσταση, που πηγάζει από έναν αλβανικό μύθο, προϋπήρχε σαν μυστηριακή λειτουργία της θρησκευτικής αίρεσης των Μπεκτασήδων[143]. Η προβολή του Σκεντέρμπεη στη φιγούρα του Μεγαλέξανδρου είναι αρκετά θολή και η παράσταση δεν μπορεί να συνδεθεί με τους Μπεκτασήδες με μοναδικό στοιχείο το μύθο της Κρόιας. Όμως ακόμη και κάτω από αυτές τις συνθήκες αντιλαμβανόμαστε πως η παράσταση συνδέεται με τους ηπειρωτικούς μύθους της δρακοκτονίας.

Η «Φυλλάδα» του Μεγαλέξαντρου από μόνη της δεν μπορεί να αποτελέσει τη βάση της παράστασης γιατί σε καμιά εκδοχή της δεν εμφανίζεται η δρακοκτονία που αποτελεί ίσως το σημαντικότερο στοιχείο της παράστασης. Επίσης φαίνεται ιδιαίτερα αμφίβολο το γεγονός πως οι πλανόδιοι Εβραίοι, Γύφτοι και Έλληνες τεχνίτες της Ηπείρου εμπνεύστηκαν από το θρύλο του Αι-Γιώργη. Το πιο πιθανό είναι πως οι παραστάσεις του κύκλου του Μεγαλέξαντρου προέκυψαν μετά από τη συγχώνευση στοιχείων που αντλήθηκαν από τον οθωμανικό Καραγκιόζη και συγκεκριμένα την παράσταση «Φερχάτ και Σερήν», τους ηπειρωτικούς-αλβανικούς μύθους με θέμα τη δρακοκτονία και τη «Φυλλάδα» του Μεγαλέξανδρου. Η παράσταση ξεκίνησε τη διαδρομή της στην Ήπειρο και πήρε την τελική της μορφή στα χέρια των πατρινών μαστόρων, που ίσως πρόσθεσαν και τη φιγούρα του Μεγαλέξαντρου.

Το 1872 στην Πάτρα τυπώθηκε η «Φυλλάδα» του Μεγαλέξανδρου. Μια ακόμη έκδοση ακολούθησε το 1889[144]. Ο Μίμαρος και οι άλλοι τεχνίτες της Πάτρας διέθεταν το υλικό και θα μπορούσαν να προσθέσουν τη φιγούρα του Μεγαλέξανδρου στην παράσταση της δρακοκτονίας που μετέφεραν οι Ηπειρώτες τεχνίτες. Είναι σχεδόν σίγουρο πως ο εντοπισμός νέων στοιχείων θα μας βοηθήσει στο μέλλον να καταλήξουμε σε πιο ασφαλή συμπεράσματα. Μέχρι τότε όμως το θέμα παραμένει ανοιχτό.

---

[143] Ζάχος Ε., «Θέατρο σκιών στην Ήπειρο».
[144] Βρεττός Σ., «Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη της Πάτρας», σ. 32.

Η εμφάνιση της παράστασης του θηρίου το 1883 στο Ναύπλιο, δυο χρόνια μετά την απελευθέρωση της Άρτας, δεν αποκλείει την αρχική του κάθοδο από την Ήπειρο. Ο Κ. Μπίρης άλλλωστε πιστεύει πως οι ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες δεν κατευθύνθηκαν αμέσως προς την πρωτεύουσα, όπως οι συνάδελφοί τους που ήρθαν από την Κωνσταντινούπολη, αλλά κινήθηκαν στις γειτονικές σε αυτούς περιοχές της Αιτωλίας και της Αχαΐας[145]. Κατά πάσα πιθανότητα ο μύθος της δρακοκτονίας πέρασε στο θέατρο σκιών στην περιοχή της Ηπείρου. Η υπόθεση αυτή παραμένει στέρεα ακόμη κι αν αποδειχτεί πως η φιγούρα του Μεγαλέξανδρου προστέθηκε αργότερα στην αρχική παράσταση του θηρίου, τη δεκαετία του 1880 και στις αρχές της δεκαετίας του 1890.

XIV

Το 1884 εμφανίζεται ένα δημοσίευμα σε εφημερίδα της Πάτρας («Επί τα Πρόσω» 18-7-1884) και μας πληροφορεί για την τοπική δραστηριότητα του Καραγκιόζη:

«Μεταξύ των ασέμνων νυχτερινών θεαμάτων υπάρχει εν ακόμη, σχεδόν εν παραβύστω ευρισκόμενον, εκεί ένθα άλλοτε υπήρχον αι πολιτικαί φυλακαί, πέραν της οικίας του ιατρού Γιαννοπούλου. Είναι δε τούτο ο βωμολοχώτατος καραγκιόζης όστις πήξας εκεί το ευτελές του παράπηγμα διδάσκει πρακτικήν ηθικήν εις τα πλήθη του καφωδείου εκείνου, άτινα συνωστίζονται περί αυτόν μέχρι μέσης νυκτός και χεχηνότα συν γυναιξί και τέκνοις ακροώνται της ωραίας διδαχής, χωρίς να λείπει και μια κάποια μουσική μουχλιασμένων οργάνων ελεεινών. Να πρόοδος τιμώσα τον τόπον αληθινά»[146].

Το δημοσίευμα αντιμετωπίζει τον Καραγκιόζη με το συνηθισμένο αρνητικό τρόπο. Ο αρθρογράφος εκφράζει κι εδώ, όπως και σε όλη την υπόλοιπη Ελλάδα, την απέχθεια των νοικοκυραίων για το «απολίτιστο» αυτό θέαμα. Αν και ο Καραγκιόζης δραστηριοποιείται σε ιδιαίτερα απόμερο σημείο (εν παραβύστω) δεν γίνεται λόγος για αστυνομικές απαγορεύσεις. Όλες

---

[145] Μπίρης Κ., Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο, σ. 30.
[146] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 35, 36.

σχεδόν οι διαμαρτυρίες για τον Καραγκιόζη μας πληροφορούν πως συγκεντρώνει ένα μεγάλο αριθμό θεατών και το ίδιο ισχύει κι εδώ. Γίνεται λόγος και για την παρουσία γυναικών στις παραστάσεις κι αυτό αποτελεί μια καινοτομία, γιατί μέχρι τώρα το θέαμα απευθύνονταν σχεδόν αποκλειστικά στον ανδρικό πληθυσμό. Όπως φαίνεται και από τις κατοπινές εξελίξεις, η Πάτρα δείχνει μεγαλύτερη ανοχή από την Αθήνα στον Καραγκιόζη. Στην περιοχή του λιμανιού, όπως και στους χώρους που ελέγχονταν από τον υπόκοσμο, το χέρι του νόμου δεν έφτανε εύκολα. Εκεί ο Καραγκιόζης επιβίωσε αναμένοντας τις εξελίξεις. Η Πάτρα κατέχει μια σημαντική θέση στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών. Είναι η πατρίδα και ο κατ' εξοχήν χώρος δράσης του θρυλικού καραγκιοζοπαίχτη Δημήτρη Μίμαρου και μιας ακόμη μεγάλης ομάδας καραγκιοζοπαιχτών. Το λιμάνι της Πάτρας αποτελεί έναν σημαντικό κόμβο, για το εισαγωγικό και εξαγωγικό εμπόριο της ελεύθερης Ελλάδας, πριν και μετά την ανάπτυξη του λιμανιού του Πειραιά.

Η Πάτρα είναι μια πόλη που αναπτύσσεται με γρήγορους ρυθμούς και εξελίσσεται σε σπουδαίο οικονομικό κέντρο. Το 1872 ολοκληρώνεται η κατασκευή του θεάτρου «Απόλλων», που έχει χωρητικότητα 300 θέσεων και αποτελεί μικρογραφία της Σκάλας του Μιλάνου. Το θέατρο χτίστηκε με πρωτοβουλία των εμπόρων της Πάτρας και την υποστήριξη της δημοτικής αρχής. Είναι ένας χώρος φτιαγμένος αποκλειστικά για το ιταλικό μελόδραμα και τα αρχαιοελληνικά δράματα και σύμβολο των ιδεολογιών του ρομαντισμού και του εκσυγχρονισμού. Θεωρήθηκε ως η αντίδραση των εμπόρων στα λαϊκά τραγούδια, στα κλέφτικα και στους αμανέδες, στα λαϊκά θεάματα των θεατρικών μπουλουκιών και στον Καραγκιόζη[147]. Η Πάτρα θα αποτελέσει τον ενδιάμεσο κόμβο του ηπειρωτικού Καραγκιόζη στην κατεβασιά του στην ελεύθερη Ελλάδα. Ο Μπίρης αναφέρει πως πριν από την εμφάνιση του Μίμαρου στην Πάτρα, υπήρχαν εκεί ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες και από τους παλιούς υπήρχε ο Δημήτρης Πάγκαλος που έπαιζε τον οθωμανικό Καραγκιόζη στα καταγώγια και στα χαμαιτυπεία της Αθήνας και της Πάτρας[148]. Ήδη λοιπόν στην Πάτρα συνυπάρχουν ο οθωμανικός και ο

[147] Χριστόπουλος Β., *Στο φως της ασετιλίνης,* σσ. 23-24.
[148] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 32, 62.

ηπειρωτικός Καραγκιόζης. Η κατοπινή δραστηριοποίηση του Μίμαρου θα προσθέσει ένα ακόμη στοιχείο στην ολοκλήρωση του τοπίου.

XV

Το επόμενο δημοσίευμα για το θέατρο σκιών, το συναντάμε στο περιοδικό «Εστία» το 1888, συνηγορεί στην εξαφάνιση του Καραγκιόζη από την Αθήνα. Ο Χ. Άννινος —στο ίδιο άρθρο αναφέρει το περιστατικό του οπλαρχηγού που επισκέφτηκε τον Καραγκιόζη και το άρθρο της «Ταχύπτερης Φήμης του 1852— μας μιλάει για αυτόν θεωρώντας τον μια υπόθεση τελειωμένη:

«Εις εποχάς παλαιοτέρας την ψυχαγωγίαν συνοικιών τινων ανελάμβανε ο Καραγκιόζης, μετά του αχωρίστου αυτού συντρόφου Χατζή—Αϊβάτη, πηγνύοντες την πενιχράν σκηνή των εις τον κήπον καφενείου τινός. Ο Καραγκιόζης, όστις είνε ο πρόδρομος του Περικλή, αλλά δεν έχει καμμία μετ' αυτού συγγένειαν διότι ο τελευταίος ούτος είνε κατ' ευθείαν απόγονος του νεαπολίτου Πουλτσινέλλα, εγκλιματισθείς προ ολίγων μόνον ετών υπό τινος πλάνητος εκ Κερκύρας θεατρώνου, ήτο κληροδότημα της οθωμανικής δυναστείας, άτε ων το κύριον πρόσωπον του δημώδους τουρκικού θεάτρου, και περ δε μη στερούμενος ευφυΐας και ετοιμότητος διέσωζε και μετά την αλλαγήν της εθνικότητάς του όλην την βαναυσότητα και την ανηθικότητα της καταγωγής του. Αι ευφυιολογίαι του ήσαν χονδραί και αγροίκοι, το θέμα δε της παραστάσεως εξικνείτο πολλάκις μέχρι του εσχάτου ορίου του ασέμνου. Και εν τούτοις η κοινωνία εκείνη η άξεστος και απαιδαγώγητος εθέλγετο εν τη απειροκαλία της εκ των τοιούτων θεαμάτων, άτινα ιδιαιτέρως έτερπον τους προύχοντας τότε ορεσίβιους πριν άνδρας της Επαναστάσεως»[149].

Είναι φανερό πως δεν υπάρχει Καραγκιόζης στην Αθήνα τουλάχιστο φανερά. Η παρουσία του στους θύλακες του υποκόσμου αγνοείται ηθελημένα ή αθέλητα από τους αρθρογράφους. Το μόνο που έχει μείνει είναι η μνήμη της «βαναυσότητας» και της «ανηθικότητάς» του. Την εποχή αυτή ακμάζουν ο Φασουλής και η Παντομίμα. Με δυτικοευρωπαϊκές καταβολές, έργα και ήρωες

[149] Άννινος Χ., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 669 (1888), σ. 691.

δυτικοευρωπαϊκού τύπου, δεν μπορούν να ενταχθούν στην ανατολίτικη λαϊκή παράδοση του τόπου και να εκφράσουν τα ιδανικά των λαϊκών μαζών[150].

Εκτός από τις πληροφορίες για τον Καραγκιόζη, ο Χ. Άννινος, μας δίνει αρκετά στοιχεία για την επικράτηση στην αθηναϊκή διασκέδαση των δυτικών ειδών, όπως το ιταλικό μελόδραμα και η οπερέτα. Σχολιάζει ειρωνικά την αθρόα προσέλευση, αμφίβολης ποιότητας, αλλοδαπών καλλιτεχνιδών και τις πρόχειρες αντιγραφές ευρωπαϊκών έργων, από τους τοπικούς θιάσους. Μας αναφέρει όμως πως κατά καιρούς επισκέπτονταν την Αθήνα ανατολίτικα συγκροτήματα «φεσιοφόρων και τουρκόφωνων Ανατολιτών μετ' ορχήστρας εκ σαντουρίων και κοπιτσών και λαγούτων και άλλων παράδοξων το σχήμα και το όνομα οργάνων». Τα συγκροτήματα αυτά παρουσιάζουν το πρόγραμμά τους στην Αγία Τριάδα, στο Βοτανικό και στις Στήλες του Ολυμπίου Διός[151].

Την εποχή αυτή συγκροτήματα από την Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και γενικά τη Μικρά Ασία επισκέπτονται την Αθήνα, που κάποιο διάστημα κυριολεκτικά συγκλονίζεται από τους ήχους των αμανέδων. Το 1886 η «Νέα Εφημερίς» αναφέρει πως στα δυο ωδικά καφενεία, που βρίσκονται απέναντι από το σταθμό του σιδηροδρόμου Αττικής, πίσω από την Ομόνοια εμφανίζεται η ανατολίτισσα τραγουδίστρια Φωτεινή. Το τραγούδι της, με τη συνοδεία βιολιού, σαντουριού και φλογέρας, κυριολεκτικά κάνει πάταγο και συγκεντρώνει πλήθος κόσμου.[152] Την ίδια χρονιά στην Αθήνα εμφανίζονται πλήθος ανατολίτισσες τραγουδίστριες. Στον κήπο του Γερανιού η Ελένη, στην πλατεία Αγίου Φίλιππα η Μαριγώ, στον κήπο του Πανεπιστημίου η Κατερίνα και στην πλατεία Λουδοβίκου η Γαρούφω[153]. Ο Μ. Μητσάκης αναφέρει πως πλανόδιοι ανατολίτες καλλιτέχνες εμφανίζονται επίσης στην πλατεία Ελευθερίας και στο Θησείο. Σε μια επίσκεψή του σε ένα μουσικό καφενείο στον Πειραιά μας δίνει μια συγκλονιστική περιγραφή του χορού μιας μικρής Εβραίας και του ανατολίτικου τραγουδιού μιας από τις

---

[150] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα 1984, σσ. 37-38.
[151] Άννινος Χ., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 669 (1888), σσ. 689-693.
[152] «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα Εφημερίς*, 29-6-1886 και «Δημόσια θεάματα», *Νέα Εφημερίς*, 29-6-1886.
[153] Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Θέατρα και θεάματα».

καλλιτέχνιδες, που όχι μόνο γοήτευσαν τον ίδιο και το πλήθος, αλλά η επήρειά τους έμοιαζε με αυτή του χασίς ή του οπίου[154].

Αυτή είναι η λαϊκή αντίδραση στην βίαιη επιβολή της δυτικής κουλτούρας. Η προσπάθεια εξαφάνισης όλων των στοιχείων που υπενθυμίζουν την ανατολίτικη συμμετοχή στη δημιουργία του νεοελληνικού πολιτισμού δεν πέρασε εντελώς. Τα χρόνια αυτά έμελε να παίξουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ελληνικού μουσικού τοπίου. Οι ανατολικές μελωδίες επέστρεψαν οριστικά στην Ελλάδα και επηρέασαν τα μουσικά δρώμενα.

Όμως και μια μεγάλη μερίδα της ελληνικής αστικής τάξης αντιμετωπίζει πλέον την κατάσταση από διαφορετική σκοπιά. Σταθεροποιώντας οριστικά τη θέση της μέσα στο ελληνικό κράτος επιστρέφει στις ρίζες της κι αντιμετωπίζει νοσταλγικά την αγροτική καταγωγή της. Κάπου εδώ εμφανίζεται η ανάγκη για την επιστήμη της λαογραφίας. Θα είναι απλά το μέσο που θα αποδείξει πως τα λαϊκά πολιτισμικά δημιουργήματα είναι συνέχεια της αρχαίας ελληνικής παράδοσης και συνεπώς οι σύγχρονοι Έλληνες είναι οι κατ' ευθείαν απόγονοι των αρχαίων. Η θεώρηση αυτή δημιούργησε πάρα πολλά προβλήματα αργότερα και οδήγησε σε λάθος συμπεράσματα σχετικά με τα λαογραφικά μας φαινόμενα. Ακόμη όμως και μέσα από αυτόν τον εσφαλμένο τρόπο αντιμετώπισης λειτούργησε θετικά, τη συγκεκριμένη περίοδο, γιατί έδωσε μια αιτία ενασχόλησης με το λαϊκό πολιτισμό, που πριν αγνοούνταν επιδεικτικά. Βέβαια το θέατρο σκιών ήταν ένα πολύ «οθωμανικό» θέαμα και για αυτό η λαογραφία το αγνόησε παντελώς. Θα ασχοληθεί μαζί του πολύ αργότερα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, αλλά και πάλι θα το αντιμετωπίσει ως απολίθωμα.

Οι πλέον προοδευτικοί διανοούμενοι της εποχής, ακολουθώντας τα ευρωπαϊκά πρότυπα, εισάγουν στην τέχνη το ηθογραφικό ρεύμα που αντλεί έμπνευση από την καθημερινή ζωή και τα λαϊκά ήθη και έθιμα. Η κατανόηση όμως των ηθών και εθίμων του ελληνικού λαού οδηγεί μοιραία στην Ανατολή. Το 1873, ο Νικηφόρος Λύτρας και ο Νικόλαος Γύζης, επισκέφτηκαν για τρεις μήνες τη Μικρά Ασία, και εντυπωσιάστηκαν από το μωσαϊκό των φυλών και

---

[154] Μητσάκης Μ., «Αθηναϊκαί σελίδες», σσ. 341-342.

των πολιτισμών. Η γοητεία που τους άσκησε η Ανατολή αποτυπώθηκε στα έργα τους («Νασρεντίν Χότζας» του Λύτρα, «Ανατολίτης με μουσικό όργανο» του Γύζη κ.ά.) μετά την επιστροφή τους. Το 1883 ο Γ. Βιζυηνός δημοσιεύει στο περιοδικό «Εστία» το διήγημα «Το αμάρτημα της μητρός μου» που θεωρείται ως το εναρκτήριο έργο της ηθογραφικής περιόδου. Ένα μήνα μετά, το ίδιο περιοδικό, προκηρύσσει διαγωνισμό διηγήματος και καλεί τους συγγραφείς να αντλήσουν υλικό μέσα από την παράδοση, τα ήθη και τα έθιμα του ελληνικού λαού.

Οι τελευταίες εξελίξεις δημιούργησαν ένα κλίμα αποδοχής των λαογραφικών φαινομένων, τουλάχιστο αυτών που ήταν εν δυνάμει απόγονοι ανάλογων φαινομένων της αρχαίας Ελλάδας. Ο Καραγκιόζης όμως παρέμενε αυστηρά ανεπιθύμητος.

XVI

Μετά από τις πιέσεις που δέχτηκε στην Αθήνα, το θέατρο σκιών αναζήτησε καταφύγιο στο περιθώριο και η σχέση του με τον υπόκοσμο ήταν μονόδρομος. Το «γκέτο» της περιοχής του Ψυρρή, η επαρχία και τα λιμάνια το φιλοξένησαν για τριάντα περίπου χρόνια. Ο Μπίρης αν και προσπαθεί να υποβαθμίσει τη σχέση του Καραγκιόζη με τον υπόκοσμο γράφει πως για χρόνια δεν γινότανε λόγος για αυτόν στην πρωτεύουσα. Επιβίωνε μόνο στα λιμάνια (Πάτρα, Σύρος, Καλαμάτα) και γενικά σε τόπους όπου μαζευόταν κάθε καρυδιάς καρύδι, όπως το Λαύριο. Η Αθήνα τον είχε διώξει οριστικά[155].

Η συνοικία του Ψυρρή, μετά από την εγκατάσταση της πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους στην Αθήνα, εξελίχτηκε σιγά σιγά σε κέντρο του υποκόσμου. Ο υπόκοσμος της Αθήνας αποτελούσε κυριολεκτικά μια άλλη κοινωνία μέσα στην επίσημη. Στη ανεπίσημη αυτή κοινωνία που επιβίωνε και δραστηριοποιούνταν παράλληλα με την επίσημη, κυρίαρχες φυσιογνωμίες ήταν οι κουτσαβάκηδες. Η πολύπλοκη εθιμοτυπία τους, που όριζε όλα τα ζητήματα από την εμφάνιση ως την ιεραρχία, αποτελεί ένα πολύ ιδιαίτερο τμήμα της ελληνικής ιστορίας και επιβιώματά του συναντάμε ακόμη και

[155] Μπίρης Κ., «Ελληνικός ο Καραγκιόζης».

σήμερα. Το θέμα είναι τεράστιο και θα μας απασχολήσει μόνο μέσα από τη σχέση του με το θέατρο σκιών. Η «Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια» κάνει μια πολύ μεγάλη αναφορά στους κουτσαβάκηδες της περιοχής του Ψυρρή και μεταξύ άλλων γράφει:

«Η στρατιωτική αστυνομία έδωκε το τελευταίον κτύπημα εις την αναρχίαν της πρωτευούσης δια της πατάξεως των εσμών των κακοποιών στοιχείων, άτινα ελυμαίνοντο απάσας τας κοινωνικάς τάξεις, και δια της επιβολής των νόμων και της ευκοσμίας εις το κατ' εξοχήν φυτώριον των ανέργων και των κακοποιών, την "συνοικίαν του Ψυρρή", από της οποίας εβλάστανον επί δύο περίπου γενεάς οι κακοποιοί τύποι των "παλικαράδων" των "τραμπούκων" και των "κουτσαβάκηδων", προς του οποίους η αστυνομία ευρίσκετο εις διαρκή εμπόλεμον κατάστασιν και ηναγκάζετο ενίοτε να στρατολογή από τούτων στελέχη και να ρίπτει τους μεν κατά των δε. Ήσαν ούτοι νέοι, ως επί το πλείστον άεργοι, θρασείς και προκλητικοί, ήτο ιδιόμορφος δε η ενδυμασία των, το ήθος των η κόμμωσίς των, και ο εν γένει τρόπος των… Αυτού του είδους η τάξις απετέλει στρατιάν κακοποιών, την χειρίστην δια τους φιλήσυχους αστούς και τους νοικοκυραίους. Συνεπλέκοντο με την αστυνομίαν και αντήλλασον πυροβολισμούς και μαχαιριές, εξεβίαζον τους πολίτας και απετέλουν το φόβητρο των γυναικών και των κοριτσιών. Οι φόνοι και οι τραυματισμοί ήσαν συχνότατοι. Εστία του κουτσαβακισμού, ή επί το κυριολεκτικώτερον φυτώριον αυτού, ήτο η συνοικία Ψυρρή, ήτις απετέλει και την ακρόπολιν αυτού. Η περίφημος πλατεία των "Ηρώων" και τα πέριξ αυτής μέχρι του "Αγίου Φιλίππου" προς την παλαιάν αγοράν και του "Αγίου Δημητρίου" προς την οδόν Αθηνάς, απετέλουν το ιδιαίτερον κυβερνείον και κυρίαρχοι ήσαν οι παράδοξοι εκείνοι κακοποιοί… Πάλην προς τα κακοποιά αυτά στοιχεία διεξήγαγον δύο κυρίως διευθυνταί αστυνομίας εν τη πρωτευούση· ο Βρατσάνος και ο Μπαϊρακτάρης, οίτινες υπήρξαν οι πλέον αμείλικτοι διώκται των αέργων και αιμοχαρών κακοποιών. Προ τούτων ονομαστός υπήρξεν ο Δημητριάδης, όστις συνεκρότησε μετά των κακοποιών αυτών και προσωπικήν μάχην κινδυνεύσας να απολέση την ζωήν του… Ο Κουμουνδούρος ενεπιστεύθη την διεύθυνσην της αστυνομίας εις τον Βρατσάνον ένα γενναίον και σκληροτράχηλον Ψαριανόν, ο οποίος εδέχθη ρητάς εντολάς να πατάξη το σμήνος των κακοποιών… Αλλ' η εξυγίανσις της

πρωτευούσης από την μάστιγα των κακοποιών απησχόλησε, και δικαίως, τον Τρικούπην ο οποίος επεχείρησεν, εφ' όσον ηδυνήθη, ίνα επιτύχη την ύφεσιν της αθλιότητας. Προς τούτο διώρησεν αστυνομικόν διευθυντήν της πρωτευούσης τον Δημήτριον Μπαϊρακτάρην… Η στρατιωτική αστυνομία απέβη γενικώς πρόξενος καλού εις την πρωτεύουσαν, διότι έθραυσε την επηρμένην οφρύν των κακοποιών και κατεδίωξε τους αέργους, οίτινες πάντοτε απετέλεσαν το φυτώριον των επικίνδυνων στοιχείων δια την τάξιν, παρέμεινε δε η στρατιωτική αστυνομία μέχρι της δευτέρας πρωθυπουργίας του Γ. Θεοτόκη, οπότε εγκαθιδρύθη η δια της χωροφυλακής ασφάλεια των πόλεων, περιορισθέντος του στρατού εις τα έργα του»[156].

Ο αρθρογράφος εκφράζει τη δυσφορία των «νοικοκυραίων» αστών, μπροστά στο φαινόμενο του ελληνικού υποκόσμου, που δραστηριοποιήθηκε για δυο γενιές στην περιοχή του Ψυρρή και σε κάποιες άλλες περιοχές της Αθήνας. Από τις πληροφορίες που αναφέρει, προκύπτει το συμπέρασμα πως έχουμε να κάνουμε με μια πολυπληθή και ιδιαίτερα δραστήρια κοινωνική ομάδα. Ήδη από την εποχή του Όθωνα, όπως βλέπουμε, ο πρωθυπουργός Βούλγαρης είχε διατάξει τον αρχιαστυνόμο Δημητριάδη να ξεκαθαρίσει τη συνοικία του Ψυρρή. Ο Δημητριάδης ήταν ουσιαστικά ένας μπράβος του παλατιού και το 1859 στα «Σκιαδικά» μία αναταραχή που στρέφονταν κατά του βασιλιά διέταξε την αστυνομία να δείρει και να συλλάβει τους φοιτητές και μαθητές που είχαν πάρει μέρος στις ταραχές. Όμως οι προσπάθειές του στου Ψυρρή δεν έφεραν κανένα αποτέλεσμα. Την απόπειρα επανέλαβε ανεπιτυχώς ο Κουμουνδούρος με το διευθυντή της αστυνομίας Βρατσάνο. Για την εκκαθάριση τη συνοικίας χρειάστηκε αργότερα η επέμβαση της στρατιωτικής αστυνομίας.

Όταν πια στου Ψυρρή επέλασαν οι ορδές των ενόπλων του Μπαϊρακτάρη ο Καραγκιόζης, εξ αιτίας των πιέσεων, βγήκε πάλι στο φως. Η υποχρεωτική απομόνωση τον είχε καταδικάσει σε εσωστρέφεια κι έτσι ελάχιστα είχε αλλάξει τα τελευταία τριάντα χρόνια. Άρχισε ξανά να περιφέρεται στα χαμαιτυπεία της εποχής.

---

[156] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 2, σσ. 205-207.

Οι μεγάλες αλλαγές για την προσαρμογή του θεάτρου σκιών άρχισαν μετά από την τεράστια επιχείρηση εκκαθάρισης του υποκόσμου της Αθήνας, την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Η μετακίνηση του κυρίου όγκου του υποκόσμου από την Αθήνα στον Πειραιά και η ανασφάλεια των ημερών υποχρέωσαν το θέατρο σκιών να βγει στην επιφάνεια. Στερούμενο από το τελευταίο καταφύγιο στην Αθήνα έπρεπε να απαντήσει στο δίλημμα που είχε να κάνει με την προσαρμογή ή την εξαφάνιση. Είναι γεγονός πως τώρα οι συνθήκες ήταν πιο ευνοϊκές από ότι πριν τριάντα χρόνια, αλλά το θέαμα μετά από ένα τόσο μεγάλο διάστημα στην παρανομία δεν είχε πια την παλιά του ευρωστία. Απευθύνονταν πλέον αποκλειστικά στους θαμώνες των τεκέδων και των πορνείων και κινδύνευε άμεσα να εξαφανιστεί. Μπορούμε να υποθέσουμε πως αρκετά από τα ιδιαίτερα σκοτεινά χαρακτηριστικά του, που υπολείμματα τους επιβίωσαν ως τις μέρες μας, δεν ανήκουν υποχρεωτικά στην οθωμανική του καταγωγή αλλά αποκτήθηκαν στην χρόνια επαφή του με τον υπόκοσμο. Είναι αναμφισβήτητο γεγονός πως ο κάθε τεχνίτης έπαιζε το δικό του Καραγκιόζη με μεγάλες πολλές φορές διαφορές μεταξύ τους. Γι' αυτό κάποια από τα χαρακτηριστικά του εμφανίζουν μεγάλες διαφοροποιήσεις στις εκάστοτε παραστάσεις. Όμως ο πρωταγωνιστής Καραγκιόζης βρίσκεται συνέχεια σε μια πολύ στενή σχέση με την κλοπή και ολοφάνερα περιφρονεί την ιδιοκτησία. Η γενικότερη αδυναμία του να αντιληφθεί τι είναι νόμιμο και τι παράνομο, δεν γίνεται μόνον προς χάριν κωμωδίας, αλλά δείχνει μια βαθιά περιφρόνηση για τους τρόπους των νοικοκυραίων. Αξίζει να σημειωθεί πως κάποιες φορές ο Καραγκιόζης δε θα διστάσει να φτάσει μέχρι το φόνο. Ορισμένα από αυτά τα χαρακτηριστικά κληροδοτήθηκαν στο θέαμα μέσα από την στενή επαφή του με τις κατώτερες τάξεις τις Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Αυτά όμως που απευθύνονται στην κατάφωρη και εσκεμμένη καταπάτηση του φόβητρου του νόμου αποκτήθηκαν μέσα από την σχέση του με τον ελληνικό υπόκοσμο. Αυτό το είδος θεάματος δεν είχε καμία ελπίδα επιβίωσης, στο αστικό περιβάλλον των πόλεων του τέλους του 19ου αιώνα, αλλά ένα νέο ρεύμα αλλαγών ήρθε από την επαρχία και ουσιαστικά από την Ήπειρο.

XVII

Από την «Εστία» του 1890 ο Φωτιάδης αναδημοσιεύει το παρακάτω άρθρο:

«Εδημοσιεύθη σήμερον διαταγή του Φρουραρχείου, δι' ης απαγορεύεται εις τους αξιωματικούς να παρίστανται εις τα θεατρίδια. Κατά την γνώμην ημών, σκοπός της απαγορεύσεως ταύτης δεν είνε τόσον η αξιοπρέπεια του αξιωματικού, συνωστιζομένου μεταξύ του λαού εις υπαίθρια θεατρίδια προ του ξυλοφορτωμένου Φασουλή και του Περικλέτου, όσον η αποφυγή ατόπων ασχημιών μεταξύ αυτών και του πλεονάζοντος γυναικείου φύλου. Εις τον Καραγκιόζην συναθροίζονται, καθ' εκάστην εσπέραν πλείσται δεσποινίδες και δέσποιναι της εργατικής τάξεως, με τις παντόφλες εις τα πόδια και τα βρέφη των, ιστάμεναι εν συνωστισμώ όρθιαι καθ' όλην την διάρκειαν της παραστάσεως. «Η νεκρή ζώσα» ή «Το ατυχαίς ναβάγιον» ή τι άλλο τι. Μεταξύ των γυναικών τούτων, αι οποίαι ακταπαύστως κακαρίζουν, παρεισδύουσι σκανδαλωδώς και πολλοί νέοι, όχι πάντοτε της κατώτερης τάξεως, ενίοτε δε και αξιωματικοί έτσι δια να σκοτώσουν την ώρα, να περάσουν την βραδυάν των. Ε, αυτό το είδος της διασκεδάσεως των κ.κ. αξιωματικών μας νομίζομεν ότι απήρεσεν εις το Φρουραρχείον και το απηγόρευσε[157].

Η απαγόρευση του φρουραρχείου δεν απευθυνόταν στον Καραγκιόζη που εκείνο το διάστημα δραστηριοποιούνταν λαθραία και σε συγκεκριμένους χώρους, όπου σίγουρα δεν σύχναζαν οι αξιωματικοί, αλλά στο Φασουλή που την εποχή εκείνη ήταν ιδιαίτερα δραστήριος. Με την παραπάνω άποψη συμφωνεί κι ο Β. Πούχνερ και προσθέτει πως αν και στο δημοσίευμα τα θεατρίδια ονομάζονται Καραγκιόζης τα έργα που αναφέρονται ανήκουν στο Φασουλή[158]. Το λάθος του αρθρογράφου γίνεται από την άγνοιά του για τη λαϊκή διασκέδαση. Πολλές φορές στο μέλλον θα δούμε δημοσιεύματα να κάνουν, εξ αιτίας της άγνοιας, λόγο για τον «Καραγκιόζη» του Κονιτσιώτη και των άλλων κουκλοπαιχτών.

---

[157] Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σ. 91.
[158] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σσ. 41, 85.

Στην επαρχία οι αναφορές στο θέατρο σκιών συνεχίζονται και η εφημερίδα «Πελοπόννησος», στις 14 Σεπτεμβρίου 1891, κάνει μια αναφορά για την ύπαρξη παράγκας Καραγκιόζη στα Ψηλά Αλώνια της Πάτρας[159]. Τη δεκαετία που έρχεται η Πάτρα θα πρωταγωνιστήσει στη δημιουργία της ελληνικής σκηνής και οι τεχνίτες της θα μεταφέρουν την τέχνη τους στην Αθήνα.

Μία ακόμη αναφορά μας δίνει κι άλλα στοιχεία για την πολυετή δραστηριότητα του Καραγκιόζη στο Ναύπλιο. Το 1891 η εφημερίδα της Τρίπολης «Αρκαδία» σχολιάζοντας ένα ψήφισμα του Δικηγορικού Συλλόγου Τρίπολης αναφέρει μεταξύ άλλων:

«Αλλά και τα εν Τριπόλει μέσα της διασκέδασης δεν δύνανται να παραβληθώσι προς τας επί πολλά έτη ψυχαγωγικάς παραστάσεις, τας διδομένας εν μέσω Ναυπλίω υπό του Μπάρμπα Γιάννη του Καραγκιώζη»[160].

Το Μάιο του 1890 στις φοβερές φυλακές της Χαλκίδας πέθανε ο Ρόκος Χοϊδάς ένα από τα πιο ελεύθερα πνεύματα του καιρού του. Ο θάνατός του ήταν αποτέλεσμα μιας παλιάς πληγής και των κακουχιών στις οποίες τον υπέβαλλαν οι δεσμοφύλακες. Το Νοέμβριο του 1885 έξω από τη βουλή είχε γίνει απόπειρα δολοφονίας του στην οποία ήταν αναμεμειγμένος και ο διευθυντής της αστυνομίας Κοκκινόπουλος. Ο Χοϊδάς είχε καταδικαστεί σε τριετή φυλάκιση γιατί, με άρθρα του στο «Ραμπαγά», επέκρινε τους χειρισμούς του βασιλιά στην εξωτερική πολιτική και την εξάρτησή του από την Αγγλία[161]. Ο θάνατός του ήταν ένα ακόμη στίγμα στο βασιλικό γόητρο και ενίσχυσε τα αντιβασιλικά αισθήματα.

Το κοινωνικό γίγνεσθαι στην Ελλάδα του 1890 απέχει πολύ από τα οράματα των ξεσηκωμένων του 1821. Οι επίγονοι των Φαναριωτών, οι ντόπιοι κοτζαμπάσηδες και οι εγκάθετοι βασιλείς στέρησαν από τον ελληνικό λαό την ελευθερία που είχε διεκδικήσει με το αίμα του. Στο μεταξύ διακηρύξεις επί διακηρύξεων, υπέρ των αλυτρώτων, μεγάλες ιδέες κι άλλα εύσχημα τερτίπια επιστρατεύτηκαν για να τον κρατήσουν ήσυχο κάτω από το ζυγό. Η γενικότερη όμως αντίδραση στη βασιλεία —και σε ό,τι αυτή εκπροσωπούσε—

---

[159] Βρεττός Σ., «Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη της Πάτρας», σ. 41.
[160] «Ο Δικηγορικός Σύλλογος Τριπόλεως», *Αρκαδία,* 21-2-1891.
[161] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 24, σ. 643.

θα στρέψει μια μερίδα διανοούμενων προς τον αποδιωγμένο λαϊκό πολιτισμό που τώρα θα τον αντιμετωπίσει από άλλη οπτική γωνία. Ο Κ. Δημητριάδης με δυσαρέσκεια επισημαίνει:

«Στην Αθήνα τότε, γύρω στα 1890, στους δρόμους της, στα σπίτια, στις ταβέρνες, παντού, βασίλευε ο μονότονος, ο βαρύς κι ατέλειωτος ανατολίτικος αμανές»[162].

Είναι φανερό πως το κλίμα είναι πιο ευνοϊκό για τον Καραγκιόζη από ότι ήταν πριν τριάντα χρόνια. Το καταφύγιο του Ψυρρή και των άλλων θυλάκων του υποκόσμου δεν μπορεί να τον φιλοξενήσει άλλο κι ο Καραγκιόζης, ανέστιος και πένης, θα εμφανιστεί ξανά στο προσκήνιο.

Όμως τα χρόνια που πέρασαν από την απελευθέρωση και μετά δείχνουν πως το οθωμανικό θέατρο σκιών αποτελεί έναν αναχρονισμό στις, έστω και θεωρητικά, μονοεθνικές κοινωνίες. Οι παρδαλοί μαχαλάδες της Κωνσταντινούπολης με τους πολυεθνικούς συμφυρμούς, όπου σταδιακά εξελίχτηκε και ολοκληρώθηκε το θέαμα, δεν έχουν καμιά σχέση με τα νέα αστικά δεδομένα. Οι εθνοτικές φιγούρες του μπερντέ μόνον αμηχανία προκαλούν σε μια κοινωνία που διαγράφει εντελώς τα τετρακόσια χρόνια της σκλαβιάς στην προσπάθειά της να τα ξεπεράσει. Το πολιτιστικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο στήθηκε το οθωμανικό θέατρο σκιών δεν υπάρχει πια. Τα εναπομείναντα ανατρεπτικά και ιθυφαλλικά χαρακτηριστικά του θεάματος προκάλεσαν την μήνιν της άρχουσας τάξης και έφεραν τις αστυνομικές απαγορεύσεις. Είναι ξεκάθαρο πως το θέαμα βρίσκεται σε μια ιδιαίτερα κρίσιμη φάση και το μέλλον του εμπεριέχει όλα τα ενδεχόμενα.

XVIII

Η εξηντάχρονη διαδρομή του θεάτρου σκιών στο ελεύθερο ελληνικό κράτος δεν ήταν εύκολη. Η δραστηριότητά του ήταν σαφώς ανώτερη από αυτή που εμφανίζουν οι εφημερίδες της εποχής, αλλά στο τέλος είχε περιοριστεί στην επαρχία και στους θύλακες του υποκόσμου. Οι πιέσεις που ασκήθηκαν από την άρχουσα τάξη, πήραν τη μορφή αστυνομικών απαγορεύσεων με σκοπό την εξαφάνισή του, και πέτυχαν την

[162] Δημητριάδης Κ., *Στην Αθήνα την παλιά*, σ. 45.

περιθωριοποίησή του στην πρωτεύουσα. Η επαρχία και οι χώροι που ήταν έξω από τον έλεγχο του νόμου το φιλοξένησαν για χρόνια. Από μακριά τα εξήντα αυτά χρόνια φαίνονται ως μια στείρα και χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές περίοδος. Στ' αλήθεια όμως ήταν γεμάτα από διεργασίες και ζυμώσεις που σημάδεψαν την πορεία του θεάτρου σκιών. Στο διάστημα αυτό ξεκίνησε η προσπάθεια «ηθικοποίησης» του θεάματος που συνδέεται με ανάλογες διεργασίες που σημειώθηκαν και στο οθωμανικό θέατρο σκιών. Οι διεργασίες αυτές ξεκίνησαν στην Ελλάδα το χρονικό διάστημα που το θέαμα βρίσκονταν σε μια κατάσταση σχετικής νομιμότητας. Βασική εστία πίεσης ήταν η διαμορφωμένη άποψη της άρχουσας τάξης για το θέατρο σκιών. Αν και τα θεωρούμενα ως αισχρά χαρακτηριστικά περιορίστηκαν, η αποδοχή δεν ήρθε ποτέ γιατί η οθωμανική προέλευση παρέμενε φανερή και το ανατρεπτικό του παρελθόν ήταν γνωστό. Άλλωστε η ασέβεια απέναντι στην εξουσία αντιμετωπίζονταν ανέκαθεν με τη ρετσινιά της αισχρότητας. Οι πληροφορίες για το είδος των παραστάσεων του θεάτρου σκιών προέρχονται είτε από τα άσχετα φυλλάδια που άρχισαν να εκδίδονται τη δεκαετία του 1920, είτε από τις αναμνήσεις των αρθρογράφων που ασχολήθηκαν με το θέαμα. Και στις δυο περιπτώσεις οι παραστάσεις που περιγράφουν ανήκουν στην εποχή που το θέατρο σκιών είχε πια συμβιβαστεί ή προσπαθούσε να συμβιβαστεί με την άρχουσα τάξη και είχε αποβάλλει ή είχε καμουφλάρει τα ανατρεπτικά του χαρακτηριστικά. Το παρελθόν του θεάματος και οι εναντίον του αστυνομικές απαγορεύσεις μας πείθουν πως για δεκαετίες μετά την απελευθέρωση του ελληνικού κράτους διατήρησε την ανατρεπτική του σάτιρα.

Οι αστυνομικές απαγορεύσεις έσπρωξαν το θέατρο σκιών στο περιθώριο και οι διεργασίες της «ηθικοποίησης» αναστάλθηκαν, γιατί το κοινό στο οποίο απευθύνονταν πλέον, δεν το απασχολούσαν τέτοια ζητήματα. Στα χρόνια της περιθωριοποίησης το θέαμα αποκόμισε κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά από την στενή επαφή του με τον ελληνικό υπόκοσμο. Ορισμένα από τα στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητα του νεοελληνικού Καραγκιόζη, έλκουν την καταγωγή τους από τα λιμάνια του 19^{ου} αιώνα και τον ιδιαίτερο και πολύπλοκο κόσμο του ελληνικού υποκόσμου. Παρ' όλες τις μετέπειτα τεράστιες αλλαγές κάποιες από αυτές θα επιβιώσουν ως τις μέρες μας. Στην εκτός ελληνικού κράτους Ελλάδα και συγκεκριμένα στα

Γιάννινα, το θέατρο σκιών ακολούθησε διαφορετική πορεία επηρεασμένο από τις ξεχωριστές συνθήκες και την ιδιαίτερη δυναμική της πόλης. Στα Γιάννινα πήραν πιο συγκεκριμένη μορφή οι μέχρι τώρα ενστικτώδεις —και στα πλαίσια της ευελιξίας του οθωμανικού θεάτρου σκιών— κινήσεις αφομοίωσης του οθωμανικού προτύπου και τέθηκαν οι βάσεις για τον εξελληνισμό του θεάματος. Στο τέλος του αιώνα η τέχνη των Ηπειρωτών μαστόρων είχε απλωθεί σε όλη την Ελλάδα, αφού πρώτα πέρασε μέσα από τους ενδιάμεσους σταθμούς του Βάλτου και της Πάτρας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄
ΤΟ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

I

Το 1935 ο Τζούλιο Καΐμη κατέγραφε στο βιβλίο του μια από τις παραδόσεις που κυκλοφορούσαν στη συντεχνία των καραγκιοζοπαιχτών σύμφωνα με την οποία στην αυλή του Αλή Πασά στα Γιάννινα έπαιζε θέατρο σκιών ένας Εβραίος καραγκιοζοπαίχτης ο Ιάκωβος[1]. Η ασαφής αυτή πληροφορία, συνοδευμένη από κάποιες μυθολογικού χαρακτήρα λεπτομέρειες, έμελε να ανοίξει ένα πολύ σοβαρό θέμα σε σχέση με την ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Το 1950 η Κατερίνα Κακούρη έκανε λόγο για την «γιαννιώτικη παράδοση». Για την ακρίβεια αναφέρει:

«Στα Γιάννενα, στα χρόνια του Αλή Πασά παίζανε Καραγκιόζη, και οι γεροντότεροι καραγκιοζοπαίχτες μου μιλάνε για τη γιαννιώτικη παράδοση στον Καραγκιόζη μας, χωρίς όμως να μπορούν να μου καθορίσουν τίποτε θετικότερο» [2].

Οι γεροντότεροι καραγκιοζοπαίχτες που ανέφεραν στην Κατερίνα Κακούρη την γιαννιώτικη παράδοση το 1950, ήταν οι τεχνίτες της γενιάς του Αντώνη Μόλλα και οι τελευταίοι από αυτούς πέθαναν μέσα στην επόμενη δεκαετία.

Δυο χρόνια αργότερα ο Κ. Μπίρης, συλλέγοντας από τη συντεχνία κι άλλα μυθολογικού χαρακτήρα στοιχεία, προσπάθησε να διαχωρίσει το μύθο από την ιστορική πραγματικότητα. Κατέληξε στο συμπέρασμα πως στην Ήπειρο, πριν ακόμη από τις μεταρρυθμίσεις των Πατρινών καραγκιοζοπαιχτών, διαδραματίστηκαν διαδικασίες εξελληνισμού του οθωμανικού Καραγκιόζη και πως ο ηπειρωτικός Καραγκιόζης κατέφθασε στην ελεύθερη Ελλάδα, κυρίως μετά την απελευθέρωση της Άρτας το 1881, ως ένα ανανεωτικό κύμα. Φορείς του ρεύματος αυτού ήταν ο Βασίλης Τσιλιάς, ο Λιάκος ο Πρεβεζάνος, ο Θωμάς Αρσενίου, ο Αγαμέμνων Κουλούρης, ο Γιάννης Ρούλιας και ο Χαρίλαος Μπασιάκος. Οι δυο πρώτοι ήταν από την Πρέβεζα και οι άλλοι από την Αμφιλοχία. Μάλιστα ο Λιάκος ο Πρεβεζάνος

[1] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 122-123, 132.
[2] Κακούρη Κ., «Ο Καραγκιόζης».

είναι αυτός που μετέφερε στην ελεύθερη Ελλάδα την παράσταση «Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι[3].

Είναι γεγονός πως κανένας από τους χρονικογράφους της Ηπείρου δεν αναφέρει τέτοια θεάματα στα Γιάννινα. Αυτό όμως δεν είναι περίεργο γιατί δεν έχουν προσέξει και άλλα θεάματα, όπως οι λαϊκές παραστάσεις της Ερωφίλης, που αποδεδειγμένα υπήρχαν τον 19ο αιώνα στα Γιάννινα, την Άρτα, την Αμφιλοχία, το Σούλι, και αλλού[4].

Με την ύπαρξη της ηπειρωτικής παράδοσης στον Καραγκιόζη συμφώνησε λίγο ως πολύ μια μεγάλη μερίδα μελετητών όπως ο Π. Καλονάρος[5], ο Ε. Ζάχος[6], ο Μ. Μερακλής[7], ο Γ. Ιωάννου[8], ο Β. Πούχνερ[9], ο Δ. Μόλλας[10], ο Μ. Χατζάκης[11] και ο Ι. Χατζηφώτης[12]. Κάποιοι από αυτούς απλά αναπαρήγαγαν άκριτα τις απόψεις του Μπίρη και κάποιοι πρόσθεσαν σημαντικά στοιχεία στην έρευνα.

Η θεωρία της ηπειρωτικής παράδοσης αμφισβητήθηκε από το Σπύρο Μελά και το Γρηγόρη Σηφάκη[13]. Ο Σηφάκης αδικεί πάρα πολύ το Μπίρη υποστηρίζοντας πως ο ηπειρωτικός Καραγκιόζης «είναι εύρημα της συλλογιστικής του φαντασίας και δεν στηρίζεται σε καμιά μαρτυρία» και πως όλη η θεωρία του βασίζεται στην παράδοση που διηγήθηκε ο καραγκιοζοπαίχτης Παντελής Μελίδης στον Καΐμη[14]. Ο Μπίρης δεν στηρίχτηκε μόνο στις προσωπικές απόψεις του Μελίδη, αλλά στην παράδοση που ήταν ευρύτατα διαδεδομένη στη συντεχνία των καραγκιοζοπαιχτών. Δυο χρόνια πριν από τον Μπίρη η Κατερίνα Κακούρη ανέφερε την ίδια παράδοση. Είναι όμως γεγονός πως από μονή της η παράδοση δεν αποτελεί απόδειξη.

Αναμφισβήτητα κάποιοι από τους υποστηρικτές της ηπειρωτικής παράδοσης αντιμετώπισαν το θέμα με προχειρότητα και κατέληξαν σε εύκολα συμπεράσματα μέσα από ελλιπή και σχεδόν κατασκευασμένα στοιχεία. Ο Ι.

---

[3] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 28-30, 63.
[4] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σσ. 44-45.
[5] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 65, 66, 72, 98.
[6] Ζάχος Ε., «Θέατρο σκιών στην Ήπειρο».
[7] Μερακλής Μ., «Καραγκιόζης».
[8] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1, σ. λβ΄.
[9] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σσ. 43-52.
[10] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 64, 86, 163, 169, 172.
[11] Χατζάκης Μ., «Κάθε βράδυ νέο έργο».
[12] Χατζηφώτης Ι., *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, σσ. 37-41.
[13] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 44.
[14] Σηφάκης Γ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, σσ. 18-19.

Χατζηφώτης υποστηρίζει πως «στα Γιάννενα γεννήθηκε ο Νεοελληνικός Καραγκιόζης κι εκεί αναπτύχθηκε πάνω στη βάση των φτωχοπροδρομικών ποιημάτων»[15]. Αντίθετα, ο Καλονάρος, που όπως φαίνεται γνωρίζει καλύτερα τα γεγονότα, υποστηρίζει πως ο ηπειρωτικός Καραγκιόζης διατήρησε αρκετά από τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα της οθωμανικής του καταγωγής και προ παντός την τρομερή αισχρολογία του, η οποία αποτελούσε το αλάτι και την κυριότερη πηγή της ευθυμίας των ακροατών εκείνου του καιρού[16]. Οι πλανόδιοι και αγράμματοι, Εβραίοι, Γύφτοι και Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες που έπαιζαν στα Γιάννινα δεν γνώριζαν ούτε εξ ακοής τα πτωχοπροδρομικά ποιήματα. Απλά προσάρμοσαν το θέαμα στις απαιτήσεις του κοινού, που επίσης τα αγνοούσε. Η θεωρία του Χατζηφώτη δεν έχει καμιά βάση.

Η επόμενη, παντελώς αστήρικτη, αναφορά προέρχεται από το Δ. Μόλλα. Αν και πολλές από τις πληροφορίες της προφορικής παράδοσης που αναφέρει είναι ορθές, κάποιες άλλες, που η ορθότητά τους μπορεί να ελεγχθεί εύκολα, είναι ακατανόητα εσφαλμένες. Εμφανίζει μια εμμονή με τον Pouqueville και προσπαθεί να τον χρησιμοποιήσει ως απόδειξη του ηπειρωτικού Καραγκιόζη. Συγκεκριμένα υποστηρίζει πως ο Pouqueville είδε τον, Ρωμιό και όχι Εβραίο, Ιάκωβο να παίζει, χρησιμοποιώντας την ελληνική γλώσσα, στο σαράι του Αλή Πασά στα Γιάννινα και έμεινε εκστατικός από την ομορφιά των φιγούρων του. Ο Μόλας αποτολμά και μια βιβλιογραφική αναφορά στον Pouqueville[17]. Την ίδια αναφορά είχε χρησιμοποιήσει και ο Ν. Λάσκαρης, χωρίς όμως να τη συσχετίσει με τον ηπειρωτικό Καραγκιόζη κι ούτε γενικότερα με τον ελληνικό[18]. Κατά πάσα πιθανότητα ο Μόλλας την επανέλαβε, συνδέοντάς την με τον ηπειρωτικό Καραγκιόζη και χωρίς να την ελέγξει. Η συγκεκριμένη αναφορά δεν μας οδηγεί στον ηπειρωτικό Καραγκιόζη, αλλά σε μια διάσημη περιγραφή άσεμνης παράστασης Καραγκιόζη στην Κωνσταντινούπολη που όντως την περιγράφει ο Pouqueville[19]. Μάλιστα η συγκεκριμένη περιγραφή δεν ανήκει στον ίδιο τον Pouqueville, αλλά είναι δάνειο από ένα γράμμα του Αβά Sevin[20]. Στα βιβλία του Pouqueville δεν υπάρχει καμιά αναφορά στον ηπειρωτικό Καραγκιόζη και

[15] Χατζηφώτης Ι., *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, σ. 38.
[16] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Ευκλείδης, σ. 66.
[17] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης* μας, σσ. 64, 86, 154.
[18] Λάσκαρης Ν., «Καραγκιόζης».
[19] Littré E.- Devic M., *Dictionnaire de la langue française: Supplément*, σ. 63.
[20] Sevin. F., *Lettres sur Constantinople de M. l'abbé Sevin,* σσ. 8-9.

ο Pouqueville δεν παρακολούθησε ποτέ τον Ιάκωβο να παίζει. Επίσης η προφορική παράδοση αναφέρει ξεκάθαρα πως ο Ιάκωβος ήταν Εβραίος. Η τρομακτική προχειρότητα, συνδυασμένη ενίοτε με μια γενναία δόση εθνικισμού, με την οποία αντιμετωπίστηκε το θέμα, είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση όλων αυτών των φαινομένων. Η επιστράτευση του Φτωχοπρόδρομου και του Pouqueville, δεν μπορεί να δώσει ελληνικές περγαμηνές καταγωγής σ' ένα θέαμα που για αιώνες διασκέδαζε τα πλήθη της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Πέρα όμως από αυτά τα σχεδόν φαιδρά η ηπειρωτική παράδοση αποτελεί ένα κομμάτι του ελληνικού θεάτρου σκιών και δεν χρειάζεται ούτε τον Pouqueville ούτε τον Φτωχοπρόδρομο για να αποδείξει την ύπαρξή της.

II

Το 1809 ο Άγγλος αριστοκράτης J. C. Hobhouse, που συνόδευε το Λόρδο Βύρωνα στο ταξίδι του, παρακολούθησε μια παράσταση ιθυφαλλικού Καραγκιόζη στα Γιάννινα. Μέσα σε ένα βρώμικο καφενείο ένας Εβραίος καραγκιοζοπαίχτης έπαιζε, χρησιμοποιώντας την τουρκική γλώσσα[21]. Αυτή είναι η πρώτη πληροφορία που διαθέτουμε για τον ηπειρωτικό Καραγκιόζη.

Η μαρτυρία του Hobhouse μας πείθει πως η παράδοση του Εβραίου Ιάκωβου διέθετε ιστορική βάση. Τα Γιάννινα, ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, διέθεταν μια αναπτυγμένη εβραϊκή παροικία. Γνωρίζοντας πως οι καραγκιοζοπαίχτες στην οθωμανική αυτοκρατορία ήταν σχεδόν αποκλειστικά Αρμένιοι και Εβραίοι αντιλαμβανόμαστε πως στα Γιάννινα έπαιζαν Εβραίοι καραγκιοζοπαίχτες και ο Ιάκωβος θα μπορούσε να είναι ένας από αυτούς. Επίσης ο Ιάκωβος δεν ήταν ο μόνος Εβραίος τεχνίτης στα Γιάννινα, αλλά ο μόνος που ξέφυγε από την ανωνυμία.

Η παράδοση του Εβραίου Ιάκωβου καθρεφτίζει και πιθανώς προσωποποιεί την παρουσία των Εβραίων μαστόρων στην Ήπειρο και την ελεύθερη Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Εβδομήντα χρόνια μετά από την περιγραφή του Hobhouse, το 1879, πάλι ένας Εβραίος παρουσιάζει μια αρκετά εξελληνισμένη μορφή του θεάτρου σκιών στη Χαλκίδα.

[21] Hobhouse J. C., *A Journey Through Albania and Other Provinces of Tourkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, σσ. 159-160.

Τα Γιάννινα, την εποχή του Αλή Πασά, ήταν μια από τις σημαντικότερες πόλεις των Βαλκανίων. Από τις μαρτυρίες πολλών περιηγητών προκύπτει το συμπέρασμα πως ο Αλή Πασάς προσπάθησε να στήσει στην πρωτεύουσά του μια αυλή στα πρότυπα της Κωνσταντινούπολης. Στα Γιάννινα που είχαν πλουτίσει από το εμπόριο είχε δημιουργηθεί, αν και βάρβαρη, μια πραγματική αυλή. Ο Πασάς καλούσε από την Κωνσταντινούπολη οργανοπαίχτες, χορευτές και χορεύτριες. Ο δευτερότοκος γιος του Αλή, τον καιρό που ήταν Πασάς στο Μοριά, έφερε στην Τριπολιτσά το 1809, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, ένα πιανοφόρτε[22]. Ο Άγγλος περιηγητής Henry Holland περιγράφει με έκπληξη πως στο διαμέρισμα του Μουχτάρ, που ήταν ο πρωτότοκος γιός του Αλή, είδε εγκατεστημένο ένα είδος Eidouranion που ήταν φτιαγμένο σύμφωνα με την αντιλήψεις του Κοπέρνικου για τη θέση των άστρων[23]. Το Eidouranion ήταν ένα πρωτόγονο πλανητάριο, που είχε εφεύρει ο Adam Walker και λειτουργούσε με μια απλή συσκευή προβολής. Ο Βελής, ο δεύτερος γιός του Αλή, ήταν λάτρης του θεάτρου και εύχονταν να αποκτήσει ένα η πόλη. Σε μια συζήτηση με τον Γάλλο πρόξενο τον ρώτησε αν το ωραιότερο τζαμί της πόλης ήταν αρκετά μεγάλο για να μετατραπεί σε ένα ιταλικού ύφους θέατρο[24].

Το θέατρο σκιών, δεν περιορίζονταν μόνο στην αυλή του Αλή Πασά, αλλά ήταν μία από τις δυνατότητες ψυχαγωγίας που πρόσφερε η πόλη. Ο Hobhouse το συνάντησε σε ένα βρώμικο, λαϊκό καφενείο. Ήταν μια προσφιλής διασκέδαση σε όλες τις πόλεις της οθωμανικής αυτοκρατορίας και φυσικά και στα Γιάννινα. Η ιδιαίτερη δυναμική της πόλης έδωσε την ώθηση για να ξεκινήσουν οι διαδικασίες προσαρμογής του οθωμανικού θεάτρου σκιών στις απαιτήσεις του κοινού που δεν ήταν απαραίτητα ελληνικό, αλλά ελληνόφωνο στην πλειοψηφία του, όπως σε πολλές περιοχές όπου για χρόνια συνυπήρχαν οι δυο φυλές. Στην Κρήτη οι Μουσουλμάνοι Κρητικοί μιλούσαν ελληνικά τα οποία όμως έγραφαν με αραβική γραφή. Το βιβλίο «Συμβουλές του Ατάρ», μια μετάφραση από τα Περσικά, είναι γραμμένο στην ελληνική γλώσσα αλλά με αραβικούς χαρακτήρες. Ο Τουρκοκρητικός συγγραφέας στον πρόλογο του έργου δηλώνει ότι προτίμησε την ελληνική γλώσσα «γιατί είναι η

[22] Baud-Bovy S., *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*, σ. 61.
[23] Holland H., *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia, &c. During the Years 1812-1813*, σ. 138.
[24] *The Life of Ali Pacha of Janina*, σ. 183.

μητρική του γλώσσα»[25]. Στα πλαίσια της συνύπαρξης των φυλών μέσα στην οθωμανική αυτοκρατορία τέτοια φαινόμενα είναι αρκετά συνηθισμένα, όπως για παράδειγμα η «Καραμανλίδικη γραφή» που χρησιμοποιούσαν οι τουρκόφωνοι Έλληνες που ζούσαν στις ανατολικές επαρχίες της Μικράς Ασίας και έγραφαν την τουρκική γλώσσα με ελληνικά γράμματα. Ανάλογο φαινόμενο στα Γιάννινα ήταν η «Τουρκογιαννιώτικη» γραφή όπου η ελληνική γλώσσα, που χρησιμοποιούσαν οι ντόπιοι Τούρκοι, γράφονταν με αραβικά γράμματα[26].

Το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού στα Γιάννινα χρησιμοποιούσε την ελληνική γλώσσα. Η μητρική γλώσσα των Εβραίων της πόλης ήταν η ελληνική. Έχουν διασωθεί στην ελληνική γλώσσα, εβραϊκά δημοτικά τραγούδια, όπως «Το τραγούδι της Εσθήρ» και «Η θυσία του Ισαάκ»[27]. Πολλές περιγραφές λένε πως κι ο ίδιος ο Αλή Πασάς τη χρησιμοποιούσε συστηματικά. Στην αγγλική βιογραφία του με τίτλο «The Life of Ali Pacha» διαβάζουμε πως ο Πασάς είναι αληθινός Αλβανός και δεν μιλάει καμία άλλη γλώσσα, εκτός από την ιδιωματική γλώσσα του και τα ελληνικά[28].

Ο Henry Holland στο ταξίδι του στην Ελλάδα, το χρονικό διάστημα 1812-1813, κάνει κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις. Όταν αποβιβάστηκε στην Πρέβεζα επισκέφτηκε τον Αλβανό Βοεβόδα της πόλης, όπως απαιτούσε η εθιμοτυπία. Στην επίσκεψη τον συνόδευσε ο Έλληνας υποπρόξενος της Αγγλίας στην πόλη και εκτέλεσε χρέη μεταφραστή. Η συζήτηση έγινε στα ελληνικά. Κατά την παραμονή του στα Γιάννινα ο Holland επισκέφτηκε τον Αλή Πασά. Ο Πασάς τους ρώτησε αρχικά αν μιλάνε ελληνικά ή κάποια άλλη γλώσσα. Καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησης ο Πασάς μιλούσε στο διερμηνέα του ελληνικά κι εκείνος μετέφραζε στα ιταλικά. Ο Holland αν και δεν μιλούσε ο ίδιος ελληνικά γνώριζε πολύ καλά την ιστορία της γλώσσας, τη γλωσσική διένεξη και το έργο του Κοραή. Παρατήρησε πως οι Έλληνες Γιαννιώτες χρησιμοποιούν τα καλύτερα ελληνικά που άκουσε[29].

---

[25] Φουρναράκης Κ., «Οι Μουσουλμάνοι της Κρήτης».
[26] Πλανάκης Σ., *Ίχνη της τουρκοκρητικής ελληνόγλωσσης λογοτεχνίας. Ιδεολογικές τάσεις και γενικά χαρακτηριστικά*, σσ. 5, 7, 11.
[27] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 13, σ. 376.
[28] *The Life of Ali Pacha of Janina*, σ. 92.
[29] Holland H., *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia, &c. During the Years 1812-1813*, σσ. 70, 126, 172-174.

III

Η σημαντική επέμβαση των Ηπειρωτών μαστόρων στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου σκιών αναγνωρίζεται στα πρόσωπα του τυποποιημένου θιάσου και ειδικά στους Τούρκους αξιωματούχους που στ' αλήθεια είναι Αλβανοί. Ο Πασάς, ο Βεληγκέκας, ο Ταχίρ και ο Γιουσούφ Αράπης δεν είναι παρά ο ίδιος ο Αλή Πασάς με τους αξιωματούχους του. Την άποψη αυτή διατύπωσε, αρκετά νωρίς, ο Ι. Γιαννόπουλος σε ένα άρθρο του το 1916 στο περιοδικό «Επετηρίς» του Παρνασσού. Συγκεκριμένα ο Γιαννόπουλος γράφει:

«Τόσω δε διαβόητος υπήρξεν ο Βελη-Γκέκας επί αιμοβορία, ώστε το όνομά του απεθανατίσθη υπό των κατοίκων της Θεσσαλίας και εν τοις κατά τουρκικόν έθος λειτουργούσι μικροθιάσοις Καραγκιόζ εν Θεσσαλία οι ήρωες της πράξεως αυτών είναι ο Ισούφ-Αράπης, ο Βελή-Γκέκας και ο Ταχήρ ή άλλως Ταχήρ-Γκέκας ονομαζόμενος, ζαπίτης εν Γούρα»[30].

Ο Βεληγκέκας ήταν υπαρκτό πρόσωπο της αυλής του Αλή Πασά και σύμφωνα με τον Βλαχογιάννη τον σκότωσε ο Καραϊσκάκης[31], ενώ σύμφωνα με την παράδοση τον σκότωσε ο Κατσαντώνης[32].

Ο Γιουσούφ Αράπης είναι ένα ακόμη υπαρκτό πρόσωπο και τον συναντάμε συχνά στις μαρτυρίες. Ο Κασομούλης αναφέρει πως ήταν συγγενής και έμπιστος του Αλή Πασά και τον περιγράφει με τα μελανότερα χρώματα[33]. Ανάλογη περιγραφή δίνει κι ο Μακρυγιάννης[34]. Πιθανώς ήταν αδερφός του Αλή και γιος του πατέρα του με μια μαύρη σκλάβα από το χαρέμι του[35].

Ο Ταχίρ βρίσκεται συχνά στις διηγήσεις του Μακρυγιάννη ως ένας έμπιστος του Αλή Πασά, που στο τέλος πήγε με τους Τούρκους[36]. Στην αγγλική βιογραφία του Αλή βρίσκουμε πολλές αναφορές στον Ταχίρ και επιβεβαιώνεται η πληροφορία του Μακρυγιάννη. Ο Ταχίρ εκτελούσε χρέη υπουργού της αστυνομίας του Αλή και όταν αντιλήφθηκε πως η ζυγαριά έγερνε υπέρ των Τούρκων, ήρθε σε συμφωνία με τον Χουρσίτ και του

[30] Γιαννόπουλος Ν., «Η ληστεία εν τη επαρχία Αλμυρού κατά τα τέλη του ΙΗ΄ αιώνος μ.Χ.».
[31] Βλαχογιάννης Γ., «Καραϊσκάκης», σσ. 127, 130.
[32] Γιαννόπουλος Ν., «Η ληστεία εν τη επαρχία Αλμυρού κατά τα τέλη του ΙΗ΄ αιώνος μ.Χ.».
[33] Κασομούλης Ν., *Ενθυμήματα Στρατιωτικά*, Τόμος 1, σσ. 118, 119.
[34] Μακρυγιάννης Ι., *Απομνημονεύματα Μακρυγιάννη,* σσ. 107, 166, 408.
[35] «Memoir of the life and character of Ali Pacha of Ioannina», σσ. 295-297.
[36] Μακρυγιάννης Ι., *Απομνημονεύματα Μακρυγιάννη,* σσ. 127, 128, 130.

παρέδωσε το κάστρο στην περιοχή Λιθαρίτσια, όπου βρίσκονταν το βαρύ πυροβολικό του Αλή Πασά[37].

Μαζί με τον Αλή Πασά, τα τρία αυτά πρόσωπα πέρασαν στο θίασο του θεάτρου σκιών και μας δίνουν μια θαμπή εικόνα του ηπειρώτικου Καραγκιόζη που θα πρέπει να πρόβαλλε τις δοκιμασίες των Ελλήνων κάτω από την τυραννία του Αλή Πασά. Σε αυτό το πλαίσιο δεν είναι καθόλου απίθανη η ανάπτυξη μιας πρωτοβάθμιας μορφής των ηρωικών παραστάσεων.

Ο καραγκιοζοπαίχτης Παναγιώτης Μιχόπουλος, στο βιβλίο του «Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά», αναφέρει πως το 1933 ένας καλοστεκούμενος γέροντας ενενήντα χρονών στην Παραμυθιά του είπε:

«Καλούτσικα παίζεις κι η αφεντιά σου, μα δε φτάνεις τους παλιούς καραγκιοζοπαίχτες που παίζανε τα βασανιστήρια των χριστιανών από τον τύραννο Αλή Πασά μόνο με πέντε κουτσούνια (φιγούρες)»[38].

Η αναφορά του Μιχόπουλου θα πρέπει να είναι αυθεντική. Όπως θα δούμε παρακάτω κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες συνέχισαν να παίζουν ως αρκετά αργά μια μορφή του ηπειρωτικού Καραγκιόζη.

Όπως είναι φυσικό, ο Αλή Πασάς και οι υπόλοιποι Αλβανοί αξιωματούχοι σταδιακά απέβαλλαν τα ιστορικά χαρακτηριστικά και κατέλαβαν το ρόλο τους στον τυποποιημένο θίασο. Το τελικό προϊόν όμως εξακολουθεί να είναι αναγνωρίσιμο και συνολικά η ομάδα μας παραπέμπει στην αρχική της καταγωγή.

Ο Αλή Πασάς με τα χρόνια μεταλλάχτηκε στον πολύ πιο ουδέτερο Πασά ή Βεζίρη, απόβαλλε την κτηνωδία του Αλή και στην τελική του μορφή ταυτίστηκε με την απρόσωπη και παντοδύναμη εξουσία.

Ο Βεληγκέκας ταυτίστηκε με τον ανεγκέφαλο χωροφύλακα, που είναι ένα απλό εκτελεστικό όργανο, χωρίς καμιά βούληση. Αν και μπορεί να γίνει ιδιαίτερα βίαιος, δεν καταφέρνει πάντα να τρομοκρατήσει τα μέλη της κατώτερης τάξης.

Ο Γιουσούφ Αράπης περιορίστηκε σε έναν υποδεέστερο ρόλο. Εμφανίζεται βασικά στις ηρωικές παραστάσεις και φαίνεται πως μεταφέρει αλώβητη την θηριωδία του πρωτότυπου.

---

[37] *The Life of Ali Pacha of Janina*, σσ. 280, 313.
[38] Χατζάκης Μ., «Κάθε βράδυ και νέο έργο».

Ο Ταχήρ περιορίστηκε στο ρόλο του εντολοδόχου του Πασά. Θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένας από τους πολλούς μανδαρίνους που κινούνται στην περιφέρεια της εξουσίας.

Ο Πέτρος Μαρκάκης θεωρεί πως ο ελληνικός Καραγκιόζης δεν κατάγεται άμεσα από τον τουρκικό Καραγκιόζη αλλά έμμεσα. Εισήχθηκε στην Ελλάδα από την Αλβανία και η παρουσία των Αλβανών αξιωματούχων είναι απόδειξη της αλβανικής καταγωγής του[39]. Το ελληνικό θέατρο σκιών κατάγεται από το οθωμανικό και όχι από το τουρκικό. Θα πρέπει να σημειώσουμε πως το θέατρο σκιών που απλώθηκε στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων δεν ήταν παρά το οθωμανικό είδος, όποια κι αν είναι η διαδρομή που ακολούθησε. Επίσης αλβανικό θέατρο σκιών, ως ξεχωριστό είδος, δεν υπήρξε ποτέ.

IV

Αν και ολοφάνερα υπήρξαν περισσότεροι καραγκιοζοπαίχτες η παράδοση μπόρεσε να διασώσει πολύ λίγα ονόματα. Για τους καραγκιοζοπαίχτες που, σύμφωνα με τον Μπίρη, ήταν οι φορείς του ρεύματος που ήρθε από την Ήπειρο, υπήρχαν μέχρι τώρα —με εξαίρεση το Ρούλια— ελάχιστα στοιχεία. Ένα δημοσίευμα του Πρεβεζάνου λόγιου Ηλία Βασιλά, περιέχει πολύ σημαντικές πληροφορίες για τους δύο Ηπειρώτες τεχνίτες.

Ο Ηλίας Βασιλάς (1906-1982) γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Πρέβεζα. Το 1929 αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου των Αθηνών. Διορίστηκε καθηγητής στη Μέση εκπαίδευση, πήρε προαγωγή σε Γυμνασιάρχη και συνταξιοδοτήθηκε το 1969. Τον διέκρινε το πάθος για την ιστορική έρευνα και τη μελέτη των Αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων. Δημοσίευσε πλήθος από φιλολογικές, ιστορικές και λαογραφικές μελέτες και έκανε αξιόλογες μεταφράσεις των έργων του Αισχύλου[40]. Μετέφρασε όλα τα έργα του Αισχύλου στη δημοτική με πολυσέλιδη εισαγωγή και σχόλια (ανέκδοτη εργασία). Το 1967 κυκλοφόρησαν από το τυπογραφείο «Δωδώνης» της Θεσσαλονίκης οι μεταφράσεις του στις τραγωδίες: Πέρσες, Προμηθέας Δεσμώτης και Ικέτιδες[41].

[39] Μαρκάκης Π., «Η καταγωγή του Καραγκιόζη».
[40] Κατσαούνης Μ. «Ηλίας Βασιλάς».
[41] Κατσαούνης Μ. «Από το έργο του».

Οι μαρτυρίες του έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα αφ' ενός γιατί προέρχονται από μια ιδιαίτερα αξιόπιστη πηγή και αφ' ετέρου γιατί φωτίζουν μια σκοτεινή πτυχή του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Το 1979 Ηλίας Βασιλάς παρακολούθησε μια διάλεξη του Ε. Ζάχου στην Ηπειρωτική Εταιρία με θέμα «Αλέξανδρος ο Ηπειρώτης», που πραγματεύονταν την καταγωγή της φιγούρας του Μεγαλέξανδρου. Η θεωρία του Ε. Ζάχου τον εντυπωσίασε και έγραψε ένα άρθρο που το δημοσίευσε στο περιοδικό «Ηπειρωτική Εστία» τον ίδιο χρόνο. Μέσα στο άρθρο συμπεριέλαβε και κάποια στοιχεία για τον Καραγκιόζη της Πρέβεζας, που τον θυμόταν καλά από τα παιδικά του χρόνια. Η αναφορά του έχει ως εξής:

«Ας αναφέρουμε όμως εδώ τους πιο γνωστούς καραγκιοζοπαίχτες όπως τους ονομάζει ο Τζούλιο Καΐμης στο αξιολογώτατο σύγγραμμά του "Ο Καραγκιόζης ή η Ελληνική κωμωδία στο πνεύμα του θεάτρου των σκιών 1935"…

Γεώργιος Σπανός από τον Πύργο της Ηλείας, Αγαμέμων Κουλούρης ο επιλεγόμενος Μέμος από τον Κραβασαρά. Τον θυμούμαι στην Πρέβεζα. Γιάννης Ρούλιας από Αμφιλοχία. Πλιάκος ο Πρεβεζάνος, το αληθινό του όνομα Ιωάννης Τσακαλώτος, αδερφός του Αποστολάκη Τσακαλώτου. Στο μεγάλο περιβόλι των αδελφών Σωτηρέλλη στήθηκε το 1908 ο μπερντές. Συγκρατημένα τα αντιτουρκικά από σκηνής πειράγματα. Με τους πολέμους του 1912-13, οι Βασίλειος Κοντοχρήστος και Γιάννης Χατζάρας, πλουτίζουν το Κέντρο και με αθηναϊκούς περιοδεύοντας θιάσους. Πελατεία άφθονη, χρήμα πολύ, κίνηση πληθυσμού από Ήπειρο για την Παλιά Ελλάδα, τεραστία, στην Πρέβεζα. Το βράδυ τα χάνια και τα τρία καφεσαντάν γιομάτα ταξιδιώτες. Οι Μπιζανομάχοι Έλληνες αξιωματικοί, με φύλλα πορείας ή με άδεια ξενυχτάνε στον Καραγκιόζη του Πλιάκα. Είμαστε στο καλοκαίρι του 1913. Σε κάποια παράσταση ο Πλιάκας ενόμισε κατάλληλη την ευκαιρία να διακωμωδήσει την πείνα, την φτώχεια των κατοίκων της παλιάς Ελλάδος, της προ του 1912. Οι Έλληνες αξιωματικοί φτωχικά ντυμένοι, εν σχέσει με τους Τούρκους, έκαναν εντύπωση κακή σε μας τα παιδιά.

Σε μια στιχομυθία του Καραγκιόζη με τον αιώνιο αντίδικό του, τον Χατζηαβάτη, ο πρώτος λέει στον δεύτερο: "Άε κακομοίρη Χατζατζάρη, να 'ξερες αυτοί που ήρθαν από την παλιά Ελλάδα τι φτώχειες και πείνες είχαν. Φορούσαν φανέλλα από στρατσόχαρτο και πουκάμισα από φημερίδα". Οι

θεατές μπιζανομάχοι Έλληνες αξιωματικοί θύμωσαν σφόδρα και κινήθηκαν ξιφήρεις να ξεσχίσουν τον μπερντέ και να κακοποιήσουν τον καραγκιοζοπαίχτη Πλιάκα, για την προσβολή. Παρών ήταν στο θέαμα ο Νοκόλαος Νικλάμπας ανθυπολοχαγός, μακεδονομάχος πολύ σεβαστός, στους συναδέλφους του. Επενέβη και συγκράτησε το μένος των παλιοελλαδίτικων συναδέλφων…

Ένας άλλος καραγκιοζοπαίχτης πολύ γνωστός μου, είχε στήσει το μπερντέ του στο περιβόλι του Αγίου Δημητρίου απέναντι από το Μεχτέπ. Το σπίτι μου ήταν κοντά (Γεωργίου και Ανδρούτσου) κι έμαθα, παρακολουθώντας κάθε βράδυ τις παραστάσεις (1912-1915), όλο το ρεπερτόριο απ' έξω.

Απέθανε το Νοέμβρη του 1942, φτωχός και ελεεινός. Ήμουνα στην κηδεία του. Ονομαζόταν Βασίλειος Λάχος ή Τσίλιας, το φιλολογικό του ψευδώνυμο»[42].

Το άρθρο του Ηλία Βασιλά φώτισε ξαφνικά το θολό τοπίο του ηπειρώτικου Καραγκιόζη. Ο Βασιλάς, μια καθ' όλα αξιόπιστη πηγή, δεν μας δίνει μόνο ονόματα και άλλες λεπτομέρειες, αλλά περιγράφει ανθρώπους που τους ήξερε καλά. Ο Αποστολάκης Τσακαλώτος ένας από τους πολλούς Τσακαλωταίους της Πρέβαζας γεννήθηκε το 1885 και πέθανε το 1957. Ήταν εκτελωνιστής και ακόμη τον θυμούνται στην Πρέβεζα. Ο Νικόλαος Νικλάμπας ήταν Πρεβεζάνος στρατιωτικός και πήρε μέρος στο Μακεδονικό Αγώνα και στους Βαλκανικούς πολέμους. Οι ηλικιωμένοι, που ακόμη συγκεντρώνονται στο «Σεϊτάν Παζάρ» στην Πρέβεζα, τον θυμούνται καλά.

V

Ο πρώτος από τους δυο καραγκιοζοπαίχτες που αναφέρει ο Βασιλάς είναι ο Πλιάκος ο Πρεβεζάνος, με αληθινό όνομα Ιωάννης Τσακαλώτος. Ο όρος «πλιάκος» ή «πλιάκας» προέρχεται από την αλβανική λέξη «plak» που σημαίνει γέρος[43]. Ως τη δεκαετία του 1970 ακούγονταν αρκετά συχνά στην Ήπειρο και ήταν μια κοροϊδευτική προσφώνηση, με την οποία αλληλοαποκαλούνταν οι ηλικιωμένοι. Για την ακρίβεια χρησιμοποιούνταν ως ηπιότερο υποκατάστατο του όρου «παλιόγερος».

[42] Βασιλάς Η., «Ο Μέγας Αλέξανδρος».
[43] Παπαφίλης Κ., *Ελληνοαλβανικό λεξικό*, σ. 96.

Ποιος όμως είναι αυτός ο τεχνίτης που έπαιζε στην Πρέβεζα στις αρχές του 20ου αιώνα; Φυσικά ο περιβόητος Λιάκος ο Πρεβεζάνος, ο κυριότερος εκπρόσωπος του ηπειρωτικού Καραγκιόζη. Ο Καΐμη τον αναφέρει ως εξής:

«Eliakos Prevezanos de Prévéza»[44].

Βρισκόμαστε μπροστά σε δυο ενδεχόμενα. Ή ο Καΐμη έκανε λάθος, αδυνατώντας να ερμηνεύσει το «Πλιάκος», και το κατέγραψε ως «Eliakos», που του φαίνονταν κατανοητό, ή ένα τυχαίο τυπογραφικό λάθος ξεκίνησε όλη αυτή την παρεξήγηση. Κάτι ανάλογο είχε συμβεί με τους αδερφούς Θόδωρο και Αντρέα Δρακόπουλο, που ο Καΐμη τους είχε καταγράψει με το επίθετο «Αρακόπουλος». Στην ελληνική περίληψη του βιβλίου του συναντάμε αρκετά τυπογραφικά λάθη και κάποια αλλοιώνουν τα ονόματα. Ο Μίμαρος γίνεται «Μιμηρός» και ο Γορανίτης «Γαρνίτας»[45]. Στη συγκεκριμένη όμως περίπτωση το λάθος είχε ως αποτέλεσμα να εμφανιστούν στις μαρτυρίες δυο διαφορετικοί καραγκιοζοπαίχτες: Ο Γιάννης ο Πρεβεζάνος, ο αληθινός καραγκιοζοπάιχτης της Πρέβεζας, και ο Λιάκος ο Πρεβεζάνος, ένα απολύτως φανταστικό πρόσωπο, που διέθετε όμως κάποια από τα πραγματικά στοιχεία του Πλιάκα.

Ο «Λιάκος» ο Πρεβεζάνος, έχει πλέον περάσει στις μαρτυρίες με αυτό το όνομα. Ο Μπίρης αναφερόμενος σ' αυτόν γράφει:

«Βασίλης Λιάκος ή Πρεβεζάνος». Ήταν ο καλύτερος από τους ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες. Είχε μεγάλη φωνή, τραγουδούσε περίφημα και έπαιζε βιολί. Εμιμείτο εξαίρετα τον τύπο του Εβραίου και εδούλεψε στην αρχή ως ένας από τους βοηθούς του Μίμαρου. Έκανε ύστερα δικό του θέατρο κι έπαιξε στην Αθήνα, στα Γιάννενα και σε διάφορες άλλες πόλεις, αυτός δε κυρίως διέδωσε τους θρυλικούς Μακεδόνες ήρωες, τον Μεγαλέξανδρο και τον Αντίοχο, και τις σχετικές παραστάσεις. Παντρεύτηκε στα Γιάννενα και εγκαταστάθηκε οριστικά εκεί, όπου πέθανε το 1937[46].

Η επόμενη αναφορά στον «Λιάκο» τον Πρεβεζάνο προέρχεται από το Δ. Μόλλα:

«Λιάκος Βασίλης—ο Πρεβεζάνος. Ο καλύτερος μαθητής του Ηλία, στέλεχος της ηπειρώτικης παράδοσης. Ήτανε καλός βυζαντινός τραγουδιστής και έπαιζε θεωρητικό βιολί, γεγονός που τον βοήθησε να πλύνει τα εθνικά

[44] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 177.
[45] Καΐμη Τ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σσ. 17-18.
[46] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 63.

τραγούδια από τις επιδράσεις του αμανέ. Το καθετί στα χέρια του γινότανε ελληνικό, ο αμανές, ο Εβραίος —όχι πια ο Εσκίν Γιαχουντί του Καραγκιόζ—μπερντέ αλλά Γιαννιώτης— και φυσικά το ραστ του Μεγαλέξανδρου που 'ναι πέρα για πέρα βυζαντινός δρόμος. Τον Πρεβεζάνο είδε ο νεαρός Μίμαρος —ο θεμελιωτής άλλης σχολής της παράδοσης— και δέχτηκε όχι μόνο την αλλαγή του Εβραίου αλλά και την αλλαγή της μουσικής γραμμής των τραγουδιών (μου το 'πε ο συνάδελφος Γιαννακούρας που 'τανε φίλος και με τους δυο τους). Ο Λιάκος έπαιζε με τη διακριτική προφορά της Πρέβεζας, που ίσως να ξένιζε τους Αθηναίους που λογιοτατίζανε, μα τους λοιπούς Στερεοελλαδίτες τους ενθουσίαζε. Μπαρμπαγιώργο δεν έβγαζε (ήτανε όλος Μπαρμπαγιώργος, παιδί μου, λέει ο Γιαννακούρας) κι ούτε έβγαλε ποτέ, και είναι ανερμάτιστη η φήμη ότι απ' αυτόν τον πήρε τότε ο Μίμαρος»[47].

Ο Μπίρης και ο Μόλλας έχουν προσθέσει στο «Λιάκος» και το μικρό όνομα Βασίλης. Είναι σχεδόν σίγουρο πως η επέμβαση αυτή ανήκει στον Μπίρη και ο Μόλλας απλά την ακολούθησε. Το Βασίλης, μας παραπέμπει στον άλλο Ηπειρώτη καραγκιοζοπαίχτη, προκύπτει πιθανώς από τη σύγχυση που δημιούργησε η ασάφεια ανάμεσα στα ονόματα των καραγκιοζοπαιχτών.

Ούτε ο Μπίρης ούτε ο Μόλλας κάνουν κάποια αναφορά στον Γιάννη τον Πρεβεζάνο και μοιάζουν να τον αγνοούν. Αντίθετα ο Σ. Σπαθάρης γνωρίζει μόνο τον Γιάννη τον Πρεβεζάνο και να τι μας λέει:

«Γιάννης Πρεβεζάνος. Καλός παίχτης και τραγουδιστής. Αυτός έβγαλε στο πανί του Καραγκιόζη τον Εβραίο και τα τραγούδια του»[48].

Όπως βλέπουμε και οι τρεις αποδίδουν στον Πρεβεζάνο καραγκιοζοπαίχτη την πατρότητα του Εβραίου γιατί ουσιαστικά αναφέρονται στον ίδιο άνθρωπο.

Για τον Γιάννη τον Πρεβεζάνο διαθέτουμε κάποιες ακόμη μαρτυρίες. Ο Χρήστος Χαρίδημος τον θυμάται να παίζει στην Καλαμάτα[49]. Εκτός από την Ήπειρο και την Πελοπόννησο έπαιζε και στη Στερεά Ελλάδα. Το 1910 στην εφημερίδα «Σκριπ» σε μια ανταπόκριση από την Ιτέα διαβάζουμε:

[47] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 163.
[48] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 172.
[49] Χαρίδημος Χ., «Έζησα με τον Καραγκιόζη», σ. 57.

«Προχθές αφίκετο ενταύθα ο άριστος καραγκιοζοπαίχτης κ. Ιω. Πρεβεζάνος, όστις ήρξατο των παραστάσεων του κατασκηνώσας εν τω μέσω των κεντρικωτέρων καφενείων μας του κ. Γιαντζή και Κ. Τσακπίνη, δι' ων συναθροίζει καθ' εκάστην εσπέραν μέγα πλήθος»[50].

Ο Βάσος Καλογιάννης τον αναφέρει ανάμεσα στους καραγκιοζοπαίχτες που έπαιζαν στη Λάρισα. Επίσης επικαλείται ένα γράμμα που του έστειλε ο Σωτήρης Σπαθάρης, όπου μεταξύ άλλων του αναφέρει πως ο Γιάννης ο Πρεβεζάνος ήταν ο ένας από τους τέσσερις έλληνες καραγκιοζοπαίχτες που είχαν τις δυο χάρες, δηλαδή έπαιζαν λαρυγγόφωνα καλά και τραγούδαγαν ακόμη καλύτερα[51].

Η έρευνα στα αρχεία του Δήμου Πρέβεζας δεν μπόρεσε να εντοπίσει περισσότερα στοιχεία για τον Ιωάννη Τσακαλώτο. Ο Ιωάννης Τσακαλώτος, ο αδερφός του Αποστολάκη Τσακαλώτου, που αναφέρει ο Βασιλάς, γεννήθηκε το 1894 και πέθανε το 1948, οπότε αποκλείεται να είναι ο θρυλικός Πλιάκας. Ο Βασιλάς δεν κάνει εύκολα λάθη, οι χρονολογίες που αναφέρει, όπως θα δούμε και πιο κάτω είναι απόλυτα σωστές, αλλά είναι φανερό πως κάτι μας ξεφεύγει. Ο Γιώργος Μουστάκης, ερευνητής της ιστορίας της Πρέβεζας, πιστεύει πως πάλι βρισκόμαστε μπροστά σε κάποιο τυπογραφικό λάθος. Ο Γιάννης Τσακαλώτος θα μπορούσε να είναι ένας από τους πολλούς εξαδέλφους (το «αδερφός» με το «ξαδερφός» είναι πολύ κοντινά) του Αποστολάκη Τσακαλώτου. Οι Τσακαλωταίοι είναι μια πολύ μεγάλη οικογένεια της Πρέβεζας, κατάγονται από τη Λευκάδα και ήρθαν στην Πρέβεζα γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, γεγονός που περιπλέκει ακόμη περισσότερο την κατάσταση. Το ψευδώνυμο θα μπορούσε να δείχνει όντως την ηλικία του ή ήταν απλά ένα αστείο. Ο Θόδωρος Ζαφείρης, που διετέλεσε βοηθός του Τσίλια του άλλου μεγάλου καραγκιοζοπαίχτη της Πρέβεζας, θυμάται τους παλιούς να μιλάνε για τον περιβόητο Πλιάκα, τον Πλιάκα με τ' όνομα όπως τον έλεγαν[52]. Στο μέλλον ίσως μπορέσουμε να εντοπίσουμε περισσότερα στοιχεία γι' αυτόν.

Ο Ιωάννης Τσακαλώτος ο επιλεγόμενος Πλιάκος είναι ο καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Πρεβεζάνος. Ο Λιάκος ο Πρεβεζάνος, είναι ένα

[50] «Ιτέα», *Σκριπ*, 24-8-1910.
[51] Καλογιάννης Β., Ο Καραγκιόζης στη Λάρισα, σσ. 11, 15.
[52] Συνέντευξη από Θόδωρο Ζαφείρη, Πρέβεζα, 24-4-2008.

τεχνητό πρόσωπο που δημιουργήθηκε από έναν συνδυασμό παρεξηγήσεων και προχειρότητας. Από τις μαρτυρίες προκύπτει πως έπαιζε στην Πρέβεζα, στην Πελοπόννησο, στη Στερεά Ελλάδα και στη Θεσσαλία.

VI

Υπάρχει όμως κι ένας άλλος καραγκιοζοπαίχτης που τον αναφέρει ο Βασιλάς. Είναι ο Βασίλειος Λάχος ή Τσίλιας. Το όνομα μας παραπέμπει σε έναν ακόμη Ηπειρώτη καραγκιοζοπαίχτη που έμεινε στην ιστορία με το όνομα Βασίλης Τσιλιάς. Ο Καΐμη τον αναφέρει ως εξής:

«Basile Tsilias de Prévéza»[53].

Πρόκειται ολοφάνερα για το ίδιο πρόσωπο. Το Τσίλιας είναι χαϊδευτικό του Βασίλης στην Ήπειρο και περίεργα μετατράπηκε σε Τσιλιάς παίρνοντας τη θέση του επιθέτου. Αναφορές στον Ηπειρώτη Τσίλια κάνουν ο Μπίρης ο Μόλλας και κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες. Ο Μπίρης γράφει:

«Βασίλης Τσιλιάς από την Πρέβεζα. Υπήρξε ένας από τους ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες που κατέβηκαν γύρω στα 1885 στην Δυτική Ελλάδα, φέρνοντας την τεχνοτροπία του τόπου τους. Ήταν μάλλον μέτριος ως τεχνίτης»[54].

Η αναφορά του Δ. Μόλλα στον Τσίλια, μας δίνει μια εικόνα από το χάος που επικρατούσε σχετικά με τα ονόματα και τα ψευδώνυμα των καραγκιοζοπαιχτών:

«Τσιλιάς Βασίλης. Από την Πρέβεζα. Βασίλης ο Πρεβεζάνος σε αντιδιαστολή με τον Λιάκο τον Πρεβεζάνο που στο μικρό του ήτανε Βασίλης κι αυτός αλλά Πρεβεζάνος στο παράνομα, έτσι που πολλοί —και δίκαια— τους μπερδεύανε. Τον Τσιλιά —μαθητής κι αυτός του Ηλία— τονε συναντάμε το 1880, από αναμνήσεις παλιών, στην Αιτωλοακαρνανία και απ' το 1900 στη Φωκίδα. Έκανε πολλούς μαθητές. Το διακριτικό απ' τον άλλον Πρεβεζάνο είναι πως δε μίλαγε στο τοπικό του ιδίωμα»[55].

Στην Πρέβεζα ζουν ακόμη κάποιοι ηλικιωμένοι, που όχι μόνο θυμούνται τον Τσίλια, αλλά ως παιδιά είχαν παρακολουθήσει παραστάσεις του τη δεκαετία του 1930. Κανένας όμως δεν ήταν σίγουρος για το αληθινό του

[53] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 177.
[54] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 63.
[55] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 170-171.

όνομα και το επίθετο Λάχος δεν υπάρχει στα αρχεία του Δήμου Πρέβεζας. Για μια στιγμή φάνηκε πως η έρευνα οδηγήθηκε σε αδιέξοδο.

Όμως κάποιες πληροφορίες που βρίσκονται στο βιβλίο του Samuel Baund-Bovy «Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι» ξανάνοιξαν το δρόμο. Στο κεφάλαιο για τους Γιαννιώτες γύφτους ο Baund-Bovy αναφέρει κάποιον Γιαννιώτη γύφτο που παίζει θέατρο σκιών στην Πρέβεζα:

«Σε ηχοληψία ηπειρωτικών τραγουδιών που έγινε στα 1930, πήραν μέρος ένας χτίστης από τα Τζουμέρκα, που είχε κάνει πριν βοσκός και ψωμάς, και τρεις Γιαννιώτες γύφτοι, που ήταν και σιδηρουργοί, αλλά κύριο επάγγελμα είχαν τη μουσική. Ο Μπενάτσης, που τραγουδεί στους δίσκους, έπαιζε και βιολί· ο Ντάλας ο Καραγκιόζης, ο λαουτιέρης, είχε θέατρο σκιών στην Πρέβεζα· ο Νίκος Τζάρας, ο κλαριτζής, ήταν περιζήτητος σε όλη την Ήπειρο και τη Ρούμελη».

Στο βιβλίο υπάρχει μια πεντακάθαρη φωτογραφία των μουσικών και τα στοιχεία τους. Ο λαουτιέρης καραγκιοζοπαίχτης αναφέρεται ως «Βασίλης Ντάλας»[56].

Η ηχογράφηση που αναφέρει ο Baund-Bovy έγινε στην Αθήνα το 1930 και οργανώθηκε από τη Μέλπω Μερλιέ και τους συνεργάτες της. Στο «Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπως Μερλιέ» υπάρχουν οι καρτέλες των τεσσάρων μουσικών. Κάθε καρτέλα περιλαμβάνει μια φωτογραφία, λίγα βιογραφικά στοιχεία και το ρόλο τους στην ηχογράφηση. Η καρτέλα του Ντάλα γράφει:

«Ντάλας Βασίλειος ή Βασίλης Καραγκιόζης. Λαουτιέρης και καραγκιοζοπαίχτης μένει στην Πρέβεζα»[57].

Τα τραγούδια της ηχογράφησης του 1930 έχουν κυκλοφορήσει σε δίσκους και στο βιβλιαράκι που συνοδεύει τον έναν από αυτούς υπάρχει ένα γράμμα του κλαριντζή Νίκου Τζάρα στον Δημήτρη Λουκόπουλο. Ο Τζάρας γράφει:

«Πρέβεζα τη 29-1-34

Αγαπητέμη Μήτσο, χέρε υγιένομεν· το αυτό και δι υμάς, υγίαν ποθό.

Προ ημερόν έλαβα την επιστολήν σου και εχάρην δια την υγία σου. Ύδα να μου γράφης δια τον Βασείλη Λάλον (εννοεί τον Ντάλα), να φροντήσο

[56] Baud-Bovy S., *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*, σσ. 63, 79, 81.
[57] *Καρτέλα Ντάλας Βασίλειος*, Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπως Μερλιέ.

να τον φοτογραφίσο, όπος ύχαμε ηπή προ κερού. Νομήζατε πος την διαταήν ή μάλλον την μπαραγγελίαν την οπίαν μ' αφήσατε την ύχα ξεχάσι. Όχη, καθός Σας ύχα ηπή πος παραβρισκότουναι εις Αλβανία· και ο θεός έκαμε και προχτές μόλης μας ήλθε και Σύμερον τον επήρα και το εφοτογράφισα…»[58]

Σύμφωνα με το Νίκο Τζάρα ο λαουτιέρης καραγκιοζοπαίχτης ονομάζεται Βασίλης Λάλος. Ο επιμελητής της έκδοσης πρόσθεσε το «εννοεί τον Ντάλα». Το όνομα «Λάλος» είναι πολύ κοντινό με το «Λάχος» που ανέφερε ο Βασιλάς. Το λ με το χ μοιάζουν αρκετά και όπως φάνηκε και από τα νέα στοιχεία πρόκειται για ένα ακόμη τυπογραφικό λάθος.

Στην συνέντευξη που έδωσε στον Κώστα Τσίπηρα ο Τάκης Μελίδης έκανε μια σημαντική για την υπόθεσή μας αναφορά:

«Το 1931 στα Γιάννενα γνώρισα στο σπίτι του Εσάτ Πασά και κάποιο Τσίλια ένα γεροντάκι, που έπαιζε από τον περασμένο αιώνα παραστάσεις διαφορετικές από τις δικές μας, μάλλον με τούρκικη καταγωγή».

Δεν είναι όμως ο μόνος που τον θυμάται. Ο Βασίλαρος (Βασίλης Ανδρικόπουλος) τον είχε συναντήσει κι αυτός και το κατέθεσε στον Τσίπηρα:

«Κάποτε με το Βασίλη τον Πρεβεζάνο ή Λάλο, που καταγόταν απ' τη Βρυσούλα Πρεβέζης, παίξαμε "Το Ραμαζάνι" στο σπίτι ενός πασά στην Πρέβεζα (και μας έδωσε και μια λίρα, γιατί δε βάλαμε τον Μπαρμπα-Γιώργο να βαράει τον Βεληγκέκα). Ο μπαρμπα-Βασίλης, καλή λαρυγγοφωνή, δεν είχε τα δικά μας τα αστεία, έπαιζε πρεβεζάνικα» [59].

Ο καραγκιοζοπαίχτης και λαουτιέρης της Πρέβεζας ονομάζεται από τους άλλους τεχνίτες και από τους μουσικούς που συνεργάζονται μαζί του Βασίλης Λάλος. Στην καρτέλα του όμως στο Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπως Μερλιέ είναι καταχωρημένος ως Βασίλης Ντάλας. Μια δεύτερη έρευνα στο αρχείο του Δήμου Πρέβεζας εντόπισε πως είναι καταχωρημένος με το όνομα Βασίλειος Λάλας.

Σύμφωνα με το ληξιαρχείο του Δήμου Πρέβεζας ο Βασίλειος Λάλας, του Κωνσταντίνου και της Μαρίας, επάγγελμα οργανοπαίχτης, πέθανε στην Πρέβεζα στις 24 Νοεμβρίου του 1942 από δυσεντερία σε ηλικία 80 χρονών.

[58] *Τραγούδια από τα Γιάννινα*, Μουσικός δίσκος, Κέντρο μικρασιατικών σπουδών.
[59] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 253.

Τον θάνατό του δήλωσε η Φωτεινή Ζαβιτσάνου[60]. Αν και η ληξιαρχική πράξη θανάτου γράφει πως ήταν γεννημένος στην Πρέβεζα, δεν ήταν γραμμένος στο μητρώο αρρένων και δεν υπήρχε οικογενειακή μερίδα στο όνομά του. Αντίθετα η σύντροφός του Φωτεινή Ζαβιτσάνου είχε δική της οικογενειακή μερίδα, στην οποία ήταν γραμμένος και ο υιοθετημένος γιός τους[61]. Ολοφάνερα ο Τσίλιας δεν είχε γεννηθεί στην Πρέβεζα. Ο Βασιλάς ανέφερε πως πέθανε το Νοέμβριο του 1942 και τα στοιχεία του ήταν απόλυτα σωστά. Το κουβάρι ξετυλίχτηκε ως το τέλος.

Ο Βασίλης Λάλας ή Τσίλιας γεννήθηκε τη δεκαετία του 1860. Πήρε δηλαδή μέρος σε όλες τις διεργασίες που διαδραματίστηκαν στο ελληνικό θέατρο σκιών κατά τον 19^{ο} και τον 20^{ο} αιώνα. Ο Δ. Μόλλας αναφέρει πως το 1930 τον συνάντησαν ο Ξάνθος κι ο Μελίδης και τους είπε πως είχε γνωρίσει γέρο τον Ιάκωβο[62]. Όπως αναφέραμε πιο πριν, ο Μελίδης είχε περιγράψει και στον Τσίπηρα τη συνάντησή του με τον Τσίλια. Αν και μέσα από όλες αυτές τις αλλεπάλληλες προφορικές αφηγήσεις προκύπτει μια εύπλαστη και ρευστή πραγματικότητα, ο Τσίλιας, χρονικά, θα μπορούσε να είχε γνωρίσει τον Ιάκωβο.

Η μνήμη του Τσίλια συντηρείται ακόμη στην Πρέβεζα. Παραστάσεις του παρακολούθησαν ο Λάμπρος Κανιώρης, γεννημένος το 1930, ο Στάθης Παρούσης, γεννημένος το 1923 και ο Θόδωρος Ζαφείρης, γεννημένος το 1924.

Ο Στάθης Παρούσης και ο Θόδωρος Ζαφείρης δεχτήκαν να μας καταθέσουν τις μνήμες τους από τον καραγκιοζοπαίχτη Τσίλια.

Ο Στάθης Παρούσης θυμάται:

«Γεννήθηκα στις 24-11-1923. Προπολεμικά πήγαινα συχνά στον Τσίλια και έχω παρακολουθήσει πάρα πολλές παραστάσεις του. Θυμάμαι ακόμη πόσο ωραία έκανε τις φωνές του Καραγκιόζη. Ο Τσίλιας, αν και ζούσε πολλά χρόνια στην Πρέβεζα, ήταν Γιαννιώτης στην καταγωγή. Τον θυμάμαι να παίζει μέχρι το 1938 που ήταν ήδη μεγάλης ηλικίας, τουλάχιστο εβδομήντα χρονών. Έμενε στη γέφυρα, στην περιοχή που παλιά λέγονταν «Ποτάμι» ή «Φόρος». Ήταν πολύ φτωχός και εκτός από τον Καραγκιόζη έπαιζε και λαούτο. Έπαιζε

[60] *Ληξιαρχική πράξη θανάτου του Βασίλειου Λάλα*, Αριθμός 209, 24-11-1942, Ληξιαρχείο Πρέβεζας.
[61] *Οικογενειακή μερίδα Φωτεινής Ζαβιτσάνου*, Αριθμός 606, Δήμος Πρέβεζας.
[62] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 64.

μουσική στην Πρέβεζα και στη γύρω περιοχή, στο Αγρίνιο, στη Λευκάδα και αλλού όπου τον καλούσαν. Στις παραστάσεις συνήθως δεν είχε πολύ κόσμο, μάζευε είκοσι, τριάντα άτομα, για να βγάλει χαρτζιλίκι. Ο Τσίλιας ήταν ο καλύτερος καραγκιοζοπαίχτης που έχω δει, γιατί έβγαζε την κάθε φιγούρα όπως έπρεπε και άλλαζε τις φωνές πολύ σωστά. Τους έπαιζε όλους πολύ ωραία, τον Καραγκιόζη, τον Χατζηαβάτη, το Μπαρμπαγιώργο, το Βεληγκέκα, όλους. Εκτός από τον Τσίλια στην Πρέβεζα έπαιζε ο Τάσος Ασωνίτης και έρχονταν και ο Βασίλαρος. Ο Βασίλαρος έπαιζε στον κινηματογράφο «Το Πάνθεον» και μάζευε πολύ κόσμο, γιατί ήταν γνωστός, αλλά ο Τσίλιας ήταν πολύ καλύτερος»[63].

Η πιο σημαντική μαρτυρία προέρχεται από τον Θόδωρο Ζαφείρη:

«Γεννήθηκα το 1924. Με τον Τσίλια παίζαμε Καραγκιόζη μαζί. Ήταν άντρας της αδερφής του πατέρα μου της Φώτως *(πρόκειται για τη Φωτεινή Ζαβιτσάνου)*. Με τη θεία μου παιδί δεν κάνανε, αλλά είχανε πάρει ένα, έτσι για την ψυχή τους. Ο Τσίλιας πολλές φορές με έπαιρνε μέσα για βοηθό. Εγώ δεν έπαιζα Καραγκιόζη, τις φιγούρες βάσταγα. Αυτός ήταν το στόμα, έκανε τον Καραγκιόζη, έκανε τις φωνές.

Εγώ τον θυμάμαι στην Πρέβεζα, αλλά ήταν από ένα χωριό απ' τα Γιάννινα. Τραγούδαγε κιόλας, όχι μονάχα καραγκιοζλίκια, έπαιζε λαούτο και τραγούδαγε στους γάμους και στα πανηγύρια. Την τέχνη του την είχε μάθει στα Γιάννινα. Εδώ ήρθε έτοιμος καραγκιοζοπαίχτης, ήταν εκεί άλλοι παλιότεροι και τον έμαθαν. Από εκεί βγήκαν όλοι κι ο Τζάρας με το κλαρίνο απ' τα Γιάννινα ήρθε. Όποτε έπαιζε Καραγκιόζη μ' έπαιρνε και τον βόηθαγα, δε μου 'δινε λεφτά, άντε καμιά φορά κανένα δίφραγκο, έτσι τον βοηθούσα.

Έπαιζε πολλές παραστάσεις του Καραγκιόζη, η πιο ωραία ήταν ο Καραγκιόζης φούρναρης. Ο Καραγκιόζης έκανε το φούρναρη και αλλουνού το έδινε το φαί, αλλουνού δεν το έδινε, αλλουνού το έτρωγε.

Στις παραστάσεις του έπαιρνε όργανα και του έπαιζαν και μετά έμπαινε αυτός με το τραγούδι. Συνήθως είχε μια κιθάρα και βιολί. Πολλές φορές έπαιρνε τον πατέρα μου τον Παύλο Ζαφείρη που έπαιζε βιολί. Με τον πατέρα μου έπαιζαν μαζί στα πανηγύρια και στους γάμους. Όταν δεν είχε όργανα με έπαιρνε για να του κάνω σιγόντο με την κιθάρα. Μου 'δειχνε το δάχτυλο πού

[63] Συνέντευξη από Στάθη Παρούση, Πρέβεζα, 22-4-2008.

να το πατάω και βάσταγα μπάσο, μου ‘λεγε “όχι αυτού από εκεί”, και μετά έμπαινε αυτός με το τραγούδι, έμπαινε ο Νιόνιος κι έλεγε το τραγούδι “ωραία που’ ναι η Ζάκυνθος”. Τραγούδαγε πολύ ωραία και τους αμανέδες.

Έπαιζε στο καφενείο του Θανάση Μπαλέρμπα, στη Βρυσούλα, στον παλιό κινηματογράφο και σε κάποια καφενεία. Εκτός από την Πρέβεζα έπαιζε στη Βόνιτσα, στη Λευκάδα, στα Γιάννινα, στη Ναύπακτο, στην Αμφιλοχία. Πολύ μακριά δεν πήγαινε. Έβγαζε ένα πρόγραμμα φτιαγμένο με σανίδες, πως απόψε ο Καραγκιόζης θα παίξει το τάδε έργο.

Τις παραστάσεις παρακολουθούσαν πότε είκοσι νοματαίοι, πότε τριάντα, πότε σαράντα, πότε πενήντα, αυτού. Μια φορά ήταν μόνο δύο κι έπαιξε για τους δύο. Το εισιτήριο είχε δυο-τρεις δραχμές. Ήταν πολύ φτωχός και με το λαούτο, τον Καραγκιόζη και το τραγούδι δυσκολεύονταν να ζήσει. Ήταν δυστυχία μεγάλη, φτώχια μεγάλη και ο άνθρωπος έπαιζε Καραγκιόζη για να μπορέσει να φάει ένα κομμάτι ψωμί.

Στην εξωτερική εμφάνιση ήταν μετρίου αναστήματος και μαύρος. Θυμάμαι τη φωνή του, όταν τραγούδαγε αμανέδες, ήταν πολύ δυνατός καραγκιοζοπαίχτης, δεν υπήρχε στην Ελλάδα άλλος σαν αυτόν. Τραγούδαγε και στα πανηγύρια την «Ιτιά λουλουδιασμένη», το «Σελίμπεη τρομάρα σου», αυτά τα τσάμικα.

Οι φιγούρες του ήταν χαρτονένιες με λίγο χρώμα και ένα ξύλο με βίδες, πώς είναι ή πόρτα, και ωπ, γύρναγαν. Όταν πέθανε τα εργαλεία του χάθηκαν. Θυμάμαι που έπαιζε πώς έψησαν τον Αθανάσιο Διάκο, τον Κατσαντώνη, το Φίδι, τον Καραγκιόζη φούρναρη, τον Καραγκιόζη Λιμενάρχη, τον Καραγκιόζη υπηρέτη στο σαράι, όλα αυτά τα έπαιζε. Είχε ωραίες αλλαξοφωνίες, έκανε ωραία τον Μπαρμπαγιώργο: “πού ισι Γιώργαινα, πάνι τα πρόβατα σιακάτ, άει πιδίμ χτύπα να’ ρθν ιδώ σιαδώ”, τα παιδιά του Καραγκιόζη, τον Τιρικόγκο, το Κολυτήρι, το Χατζηαβάτη, το Γιουσούφ Αράπη, τον Αβραμίκο, το Νιόνιο, τον Ταχίρ, τους Πασάδες, το Βεληγκέκα, τους Τουρκαλάδες, τον Βεζίρη. Τους έβγαζε όλους πολύ ωραία.

Στην Πρέβεζα προπολεμικά ερχόταν κι ο Βασίλαρος και τον έπαιρνε για να κάνει τον Τούρκο και να του λέει τους αμανέδες. Ο Βασίλαρος είχε φίρμα —και ως άνθρωπος φαίνονταν καλοντυμένος, ψηλός— είχε φιγούρες πιο καλές, αλλά δεν είχε στόμα, δεν είχε φωνή, ούτε κατά διάνοια δεν τον έφτανε τον Τσίλια. Πολλές φορές μιλούσε για κάποιον καραγκιοζοπαίχτη

Θωμά, το άλλο του όνομα δε το θυμάμαι. Δεν έχω ακούσει τίποτε για καραγκιοζοπαίχτη Τσακαλώτο, θυμάμαι έναν Κώστα Τσακαλώτο που έπαιζε καλό φλάουτο. Έχω ακουστά κάποιον Πλιάκα, εγώ δεν τον πρόλαβα. Δεν θυμάμαι μεγάλα πράγματα γι' αυτόν, αλλά λέγανε πως ήταν καλός, ο Πλιάκας με τ' όνομα. Το επίθετο του Βασίλη ήταν Λάλας στην πραγματικότητα. Καλός ήταν ο κακομοίρης, καλός.

Εγώ τραγούδαγα και στα νιάτα μου πάλευα στα πανηγύρια. Πάλεψα στη Λευκάδα, στην Κέρκυρα, στα Γιάννενα, πότε καμιά ισοπαλία, πότε νίκαγα, αναλόγως ο αντίπαλος. Πάλεμα έμαθα στη Μακρόνησο, που πήγα εξορία όταν ήμουν στρατιώτης, μας μάζευαν εκεί χλωρά και ξερά. Βρήκα εκεί τον Ανδρέα Λαμπράκη τον πρωταθλητή Ελλάδας, ήμουν και γερό παιδί και αυτός με έμαθε. Ένα τάλιρο εισιτήριο είχαμε κι έρχονταν ο κόσμος»[64].

Αν και για τις δυο αυτές μαρτυρίες ισχύουν όλοι οι περιορισμοί των προφορικών μαρτυριών, το σύνολο των στοιχείων που διαθέτουμε φωτίζουν πολύ καλά την εικόνα του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλη Λάλα ή Τσίλια. Αν και ήταν ένας πολυτάλαντος άνθρωπος ακολούθησε τη μοίρα των περισσότερων καραγκιοζοπαιχτών και πέθανε πάμφτωχος. Με τον Τσίλια επιβεβαιώνεται η θεωρία του Καλονάρου πως οι πρώτοι καραγκιοζοπαίχτες στα Γιάννινα ήταν Γύφτοι κι Εβραίοι[65].

Ο Τσίλιας θα πρέπει να έβγαλε στην τέχνη αρκετά τσιράκια γιατί έπαιξε για πάρα πολλά χρόνια. Ο Μόλλας αναφέρει πως ο καραγκιοζοπαίχτης της Θεσσαλίας Γιώργος Κρανιώτης, ο επιλεγόμενος Γιώργαρος, ήταν μαθητής του Τσίλια[66]. Ο Κρανιώτης έπαιζε στη Θεσσαλία ως τη δεκαετία του 1920[67]. Η πληροφορία του Μόλλα είναι πιθανώς σωστή. Ο Κρανιώτης ήταν Ηπειρώτης στην καταγωγή και είχε γεννηθεί στο Βουλγαρέλι της Άρτας[68] που βρίσκεται πολύ κοντά στην Πρέβεζα.

VII

Ο τελευταίος από τους Ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες ήταν ο Αναστάσιος Ασωνίτης που ήταν μαθητής του Τσίλια. Ήταν Κερκυραίος στην καταγωγή και

[64] Συνεντεύξεις από Θόδωρο Ζαφείρη, Πρέβεζα, 24-4-2008 και 23-12-2008.
[65] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 65.
[66] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 162.
[67] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σσ. 142-144.
[68] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 2, σσ. 177, 182.

σύμφωνα με το αρχείο του Δήμου Πρέβεζας, γεννήθηκε στην Βόνιτσα το 1897 και πέθανε στην Πρέβεζα το 1965. Στην Πρέβεζα ήρθε σε ηλικία 20 ετών περίπου. Ήταν εγγράμματος για την εποχή του και δούλευε στο λιμάνι της Πρέβεζας. Τη δεκαετία του 1950 έπαιζε χρησιμοποιώντας ως βοηθό του τη θυγατέρα του Αντιγόνη. Έπαιζαν μαζί στην Πρέβεζα, στη Φιλιππιάδα, στο Λούρο, στο Καναλάκι, στο Αγρίνιο, στην Αμφιλοχία, στη Βόνιτσα, στο Μεσολόγγι, στην Ηγουμενίτσα και στην Κέρκυρα. Ήταν εξαίρετος τραγουδιστής[69].

Οι Ηπειρώτες τεχνίτες δεν είναι πλέον μυθικά πρόσωπα που η ύπαρξή τους μπορεί να αμφισβητηθεί. Η πόλη της Πρέβεζας υπήρξε ένα από τα κέντρα του ηπειρώτικου Καραγκιόζη. Η περιγραφή του Βασιλά μας δίνει μια πολύ καλή εικόνα του κομβικού ρόλου της. Η παράσταση «Ο Καραγκιόζης Λιμενάρχης», που έπαιζε ο Τσίλιας, μπορούσε να παιχτεί μόνο σε μια πόλη με λιμάνι όπως η Πρέβεζα. Αξίζει να σημειωθεί πως κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες αναφέρουν το διαφορετικό παίξιμο των Ηπειρωτών μαστόρων ως αρκετά αργά. Ο Τάκης Μελίδης θυμάται τον Τσίλια:

«Το 1931 στα Γιάννενα γνώρισα στο σπίτι του Εσάτ Πασά και κάποιον Τσίλια ένα γεροντάκι, που έπαιζε από τον περασμένο αιώνα παραστάσεις διαφορετικές από τις δικές μας, μάλλον με τούρκικη καταγωγή».

Ο Νίκος Παναγιωτάρας αναφέρει κάποιον Θωμά:

«Εκτός όμως από τους Πατρινούς καραγκιοζοπαίχτες που παίζανε στο στιλ του Μίμαρου, εγώ το 1928 συνάντησα και καραγκιοζοπαίχτες που έπαιζαν με ένα στιλ αλλόκοτο, πιθανόν συνέχεια του τούρκικου Καραγκιόζη· όπως κάποιος Θωμάς στην Αιτωλοακαρνανία, στην Πολοροβίτσα, που πέθανε από το ποτό και είχε έναν πολύ καλό τραγουδιστή, κάποιον Βερλίγκα».

Ο Βασίλαρος θυμάται κι αυτός το διαφορετικό παίξιμο του Τσίλια:

«Ο μπαρμπα-Βασίλης, καλή λαρυγγοφωνή, δεν είχε τα δικά μας τα αστεία, έπαιζε πρεβεζάνικα»[70].

Ο καραγκιοζοπαίχτης «Θωμάς» είναι πιθανώς ο Θωμάς Αρσενίου (σύμφωνα με το αρχείο του Νίκου Τέλωνα, που είναι αντίγραφο του παλιού αρχείου της Αμφιλοχίας, γεννήθηκε το 1880 και πέθανε το 1930 μεταξύ

[69] Συνέντευξη από Αντιγόνη Μπούτικου, Πρέβεζα, 22-12-2008.
[70] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σσ. 199, 208, 253.

Στάνου και Αμφιλοχίας από υπερβολική κατανάλωση μούστου) και είναι ένας από τους τεχνίτες που ο Μπίρης αναφέρει ως φορείς της ηπειρώτικης παράδοσης[71]. Αν και από ότι φαίνεται έπαιζε ακόμη τον ηπειρωτικό Καραγκιόζη, βγήκε στην τέχνη αρκετά αργά και ουσιαστικά δεν έπαιξε κανένα ρόλο στις εξελίξεις.

Ο Κώστας Τσίπηρας εντοπίζοντας τα κοινά σημεία σε αυτές τις αναφορές γράφει:

«… μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του ’30, κυρίως στην Ήπειρο, παιζόντουσαν στα ελληνικά παραστάσεις οθωμανικού τύπου Καραγκιόζη (κι όχι φυσικά της παράδοσης του Μίμαρου!)… »[72]

Ο Κώστας Τσίπηρας είναι ο πρώτος ερευνητής που εντοπίζει πως στην Ήπειρο παίζονταν διαφορετικός Καραγκιόζης τη δεκαετία του 1930. Το μόνο λάθος που κάνει είναι πως πρόκειται για ηπειρωτικό και όχι για οθωμανικό Καραγκιόζη.

Από τις μαρτυρίες είδαμε πως ο Τσίλιας χρησιμοποιούσε τον τυποποιημένο θίασο και τις παραστάσεις του ελληνικού Καραγκιόζη. Τη δεκαετία του 1930 κανένας τεχνίτης δεν παίζει πια το οθωμανικό είδος, που πλέον έχει ξεχαστεί. Οι τελευταίοι Ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες, ηλικιωμένοι και κάποιοι από αυτούς αποκομμένοι από τους υπόλοιπους τεχνίτες, φαίνεται πως συνέχισαν να παίζουν μέχρι αργά το είδος που έμαθαν από τους δασκάλους τους.

Μέχρι σήμερα η έρευνα εντόπισε αρκετά στοιχεία που καταδεικνύουν την ύπαρξη της ηπειρωτικής παράδοσης, αλλά δυστυχώς η συνεχώς αυξανόμενη χρονική απόσταση από τα γεγονότα δυσχεραίνει τη συγκέντρωση στοιχείων που θα επιτρέψουν την ποιοτική εκτίμηση του φαινομένου και των επιπτώσεών του στο ελληνικό θέατρο σκιών. Η σημαντικότερη ευκαιρία χάθηκε μαζί με τους τελευταίους καραγκιοζοπαίχτες που πέθαναν πάμφτωχοι και ξεχασμένοι.

[71] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα 1952, σ. 30.
[72] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 335.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄
Η ΤΕΛΙΚΗ ΦΑΣΗ ΤΟΥ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

I

Την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα πλήθος εσωτερικοί μετανάστες, αναζητώντας καλύτερη τύχη, μετακινήθηκαν από την επαρχία στην Αθήνα. Πολλοί από αυτούς, πιεσμένοι στο περιθώριο και ζώντας κάτω από ιδιαίτερα σκληρές συνθήκες, εμπλούτισαν με νέο ανθρώπινο δυναμικό τον υπόκοσμο της πρωτεύουσας. Τη δεκαετία του 1990 και σχεδόν εξήντα χρόνια από την μεταφορά της πρωτεύουσας, ο υπόκοσμος της Αθήνας αποτελεί μια ξεχωριστή κοινωνία που διαβιεί παράλληλα με την επίσημη. Στους κόλπους του δραστηριοποιούνται ετερόκλητες ομάδες με μοναδικό πολλές φορές κοινό στοιχείο την αδυναμία ένταξης στην επίσημη κοινωνία. Αγαπητικοί, κλέφτες όλων των κατηγοριών, τραμπούκοι των κομματαρχών της εποχής και διάφορες άλλες λιγότερο ή περισσότερο περιθωριακές ομάδες συμφύρονται σε ένα ζοφερό κόσμο που αρθρώνεται από πολύπλοκους κανόνες. Θεμελιακές δομές της σκληρής άγραφης ηθικής αποτελούν ο υπερτονισμός της αίσθησης της τιμής και η εμμονή στην απαίτηση για σεβασμό. Δεν θα είναι παρακινδυνευμένο αν υποθέσουμε πως και τα δυο πηγάζουν από την άγρια ηθική των κλεφταρματολών και τα ανεκπλήρωτα αιτήματα για τιμή και σεβασμό των μελών των κατώτερων τάξεων. Ο δεσποτισμός του κράτους και η απόλυτη εξουσία που μετέφερε στα εκτελεστικά του όργανα στερούσαν από τους πολίτες τα στοιχειώδη δικαιώματα και τους υποχρέωναν να ζουν συνεχώς με το φόβο των χωροφυλάκων, που από τα χρόνια του Όθωνα είχαν πάρει το παρατσούκλι «σταυρωτήδες»[1]. Το ίδιο άγριοι ήταν οι κανόνες που επέβαλλε η ηθική των λησταναρτών που είχαν απομείνει στα βουνά. Ο Α. Καρκαβίτσας (στο διήγημα του «Νέοι Θεοί») αναφερόμενος στον διάσημο ληστή της Δωρίδας Γιώργο Κάγκαλο κάνει λόγο για «το άγριο και επιβάλλον ήθος του»[2]. Αν και οι εποχές και η ηθική θα αλλάξουν το φαινόμενο της ληστείας θα παραμείνει στο προσκήνιο ως το τέλος της δεκαετίας του 1920.

[1] «Οι Στρατιώται μας», *Σκριπ*, 2-6-1903.
[2] Καρκαβίτσας Α., *Διηγήματα*, σ. 131.

Το ελληνικό κράτος αρνήθηκε να αντιμετωπίσει πολιτικά το πρόβλημα και να ασχοληθεί σοβαρά με τις αιτίες της εμφάνισης του υποκόσμου. Αντίθετα χρησιμοποίησε τη στρατιωτική αστυνομία και το θηριώδη Μπαϊρακτάρη ως το έσχατο μέσο πίεσης των ανεπιθύμητων ομάδων. Όμως οι μηχανισμοί της περιθωριοποίησης των ανεπιθύμητων δυναμώνουν το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, την επιθυμία για επιβίωση των υπό πίεση ομάδων και την ανάγκη τους να διατηρήσουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους[3]. Έτσι η πολλά υποσχόμενη χρήση της στρατιωτικής αστυνομίας στ' αλήθεια έδωσε πενιχρά αποτελέσματα. Για να καταρρακωθεί λοιπόν το γόητρο του ελληνικού υποκόσμου απαιτούνταν πιο πολύπλοκες κινήσεις και συγκεκριμένα η χρήση του αστικού τύπου. Ο αστικός τύπος προσπάθησε, και ως ένα βαθμό το κατάφερε, να προσωποποιήσει συλλήβδην αυτόν τον ξεχωριστό κόσμο στη μορφή του κουτσαβάκη. Περιγράφοντας συστηματικά τους κουτσαβάκηδες ως ψευτονταήδες πέρασε την άποψη πως ο υπόκοσμος αποτελούνταν από γραφικούς ψευτοπαλικαράδες. Ο τύπος της εποχής είναι γεμάτος από άρθρα που μεταφέρουν λίγο ως πολύ αυτή τη θεωρία. Η εφημερίδα «Σκριπ» μας πληροφορεί πως οι κουτσαβάκηδες, είναι ψευτονταήδες, που επιδίδονται βασικά στη διήγηση ανύπαρκτων άθλων παλικαρισμού και βιαιοπραγούν μόνο εναντίον των αδυνάτων. Το χειρότερο δε χαρακτηριστικό τους είναι η άρνηση της πατρίδας, της θρησκείας και της οικογένειας. Ο Καλλέργης εισηγητής των σοσιαλιστικών ιδεών στην Ελλάδα, σύμφωνα πάντα με την εφημερίδα, είχε πολλούς μαθητές κουτσαβάκηδες και τους δίδαξε ότι η πίστη στα ανωτέρω είναι μωρία[4].

Η παραπάνω θέση δεν είναι αποτέλεσμα άγνοιας αλλά αποτελεί μέρος της γενικότερης προσπάθειας απαξίωσης του υποκόσμου, έτσι ώστε να μην αναζητηθούν ποτέ οι συνθήκες που τον δημιούργησαν και η συμβολή του στη δημιουργία του νεοελληνικού πολιτισμού. Η εχθρική στάση του αστικού τύπου και των αστών ιστορικών συνέτεινε στο να μείνουν οι κουτσαβάκηδες στην επίσημη ιστορία ως καρικατούρες ηλίθιων εγκληματιών, μικρού βεληνεκούς. Επίσης προβλήθηκε ιδιαίτερα ο ρόλος των τραμπούκων σε μια προσπάθεια να ταυτιστεί μια μεγάλη μερίδα του υποκόσμου με αυτούς. Αντίθετα οι τραμπούκοι ήταν δημιούργημα της εξουσίας και αποτελούσαν μια μικρή

[3] Κωνσταντινίδου Μ., *Κοινωνιολογική ιστορία του Ρεμπέτικου*, σ. 23.
[4] Ουλεμάς (ψευδώνυμο), «Ο κουτσαβακισμός εν Αθήναις».

μειοψηφία. Ως έμμισθοι μπράβοι των κομματαρχών απειλούσαν και εκβίαζαν τους ψηφοφόρους σε καιρό εκλογών. Δεν είναι λίγες οι φορές που και το επίσημο κράτος κατέφυγε στις μισθωμένες υπηρεσίες τους. Ο Γεώργιος Βιζυηνός (στο διήγημά του «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας») αναφέρει:

«… και δια τούτο ψυχρολουόμενοι δια πυροσβεστικών αντλιών, δερόμενοι υπό τραμπούκων μισθωτών του τότε υπουργείου και επί τέλους ρεμβάζοντες εν ταις φυλακαίς του Γκαρμπολά…»[5].

Πολλοί από τους Έλληνες πολιτικούς κατέφυγαν στις υπηρεσίες περιβόητων τραμπούκων για να διευκολυνθούν στις μεταξύ τους ίντριγκες. Ο Κωλέτης χρησιμοποίησε τον αρχιπαληκαρά Μπουζέλο για να σιγουρέψει την πτώση του Μουροκορδάτου[6].

Όμως η ιστορία του ελληνικού υποκόσμου ούτε αρχίζει ούτε τελειώνει με τους τραμπούκους[7]. Παρά την προσπάθεια μείωσης του αληθινού μεγέθους του υποκόσμου τα γεγονότα μιλούν από μόνα τους.

Το 1890 η Αθήνα δεν έχει καμιά σχέση με το χωριό του 1834. Στην απογραφή του 1889 η πόλη διέθετε 114.335 κατοίκους[8] κι οι ανάγκες για λαϊκή ψυχαγωγία ήταν αυξημένες. Η συνοικία του Ψυρρή αποτελούσε πλέον έναν πολύ ανεπτυγμένο θύλακα του υποκόσμου. Σημαντικές εστίες του υποκόσμου είχαν αναπτυχθεί στην πλατεία Κουμουνδούρου, στον Άγιο Φίλιππα, στου Ραγκαβά, στο Μεταξουργείο, στα Παντρεμενάδικα στη Νεάπολη και στο Βατραχονήσι[9]. Η κυβέρνηση του Τρικούπη αποφάσισε τη λήψη δραστικών μέτρων και το πρώτο ήταν η σύσταση της στρατιωτικής αστυνομίας που ανέλαβε τον έλεγχο της πόλης την άνοιξη του 1893. Ο περιβόητος ταγματάρχης Μπαϊρακτάρης διορίστηκε αστυνομικός διευθυντής της Αθήνας. Οι ανορθόδοξες μέθοδοι κι η θηριωδία του έχουν μείνει στην ιστορία. Η «Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια» αναφέρει:

«Ο βούρδουλας παρέμεινε φόβητρον δια πάντα κακοποιόν, εννοούμεν τον βούρδουλα του Μπαϊρακτάρη, όστις κατά προτίμησιν έπιπτεν εις τους παλληκαράδες, αντάμηδες ή κούτσαβους, και ετραυμάτιζεν εις το πρόσωπον μόνον και μόνον δι' εξευτελισμόν. Διότι μια πληγή ή μια ουλή μαχαίρας ή

[5] Βιζυηνός Γ., *Το αμάρτημα της μητρός μου*, σ. 127.
[6] Ουλεμάς (ψευδώνυμο), «Ο κουτσαβακισμός εν Αθήναις».
[7] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σ. 66.
[8] *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν,* Τόμος 1ος, σ. 381.
[9] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σ. 33.

σφαίρας εις το πρόσωπον των κακοποιών εκείνων απετέλει παράσημον παλληκαριάς, ενώ ένα σημάδι από βούρδουλα απετέλει αίσχος»[10].

Εκτός από την Αθήνα, σε όλες τις πόλεις της Ελλάδας οι στρατιωτικοί ανέλαβαν τη διοίκηση της αστυνομίας. Η εφημερίδα «Σκριπ» μας πληροφορεί πως στο Άργος τοποθετήθηκε ο Λ. Πασταράς και στην Καλαμάτα ο Ν. Κρομμύδας. Αμφότεροι ήταν λοχαγοί του πεζικού[11].

Μετά από ισχυρές πιέσεις οι κουτσαβάκηδες εγκατέλειψαν την παλιά Αθήνα και εγκαταστάθηκαν στο προσοδοφόρο λιμάνι του Πειραιά. Από το 1900 περίπου το επίκεντρο του ελληνικού υπόκοσμου βρίσκεται στον Πειραιά[12].

Παρ' όλη τη στρατιωτικού μεγέθους επιχείρηση ο ελληνικός υπόκοσμος επιβίωσε και μαζί με αυτόν όλοι οι άγραφοι νόμοι και κανόνες του. Κάποιοι από αυτούς αρθρώνουν μέχρι σήμερα τον ελληνικό υπόκοσμο. Η επιβίωσή του συντέλεσε στην διάσωση πολλών εκφράσεων του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού που κάτω από άλλες συνθήκες θα είχαν εξαφανιστεί. Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί μία από αυτές.

Η συμβολή του υποκόσμου στην επιβίωση του Καραγκιόζη στην πρωτεύουσα ήταν πολύ σημαντική κι είχε επιπτώσεις στη διαμόρφωση του όλου σκηνικού στο ελληνικό θέατρο σκιών. Μέσα από τις κρίσεις του Σωτήρη Σπαθάρη[13] και του Δημήρη Μόλλα[14], για συγκεκριμένους καραγκιοζοπαίχτες, κατανοούμε πως πολλοί από αυτούς προέρχονταν από το χώρο του υποκόσμου. Ο Ι. Κονδυλάκης σε άρθρο του μας δίνει πληροφορίες για κάποιον κουτσαβάκη (ο ίδιος τον αποκαλεί μόρτη) που ήταν καραγκιοζοπαίχτης[15]. Η γνωστή φωτογραφία του Δ. Μίμαρου μας δείχνει έναν νέο άντρα με περιποιημένο αρειμάνιο μουστάκι και λαδωμένες αφέλειες, που ήταν το γνώρισμα των κουτσαβάκηδων της εποχής. Άλλωστε ξέρουμε πως κάποιο διάστημα ο Μίμαρος δεν εξασκούσε την τέχνη του στην Πάτρα, γιατί ήταν στη φυλακή[16].

---

[10] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια,* Τόμος 2, σ. 207.
[11] «Μικρά νέα», *Σκριπ,* 7-9-1895.
[12] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σ. 67.
[13] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σσ. 168-179.
[14] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας*, σσ. 154-159, 163, 169-172, 176, 182, 185.
[15] Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Ο φανατισμός του μόρτη».
[16] Βώκος Γ., «Η πόλις των Πατρών».

Η στενή σχέση του Καραγκιόζη με τον ελληνικό υπόκοσμο θα κρατήσει ως αργά, αν κρίνουμε από τις πληροφορίες του Δ. Μόλλα και του Σ. Σπαθάρη.

II

Στις 18-5-1891 η εφημερίδα «Ακρόπολις» σε άρθρο της αναφέρει τα πέντε γνωστά στα αστυνομικά όργανα καφενεία—τεκέδες της Αθήνας:

«… εν εντός στενωπού παρά το σχολείον Καραμάνου, άλλο παρά την Παλαιάν Στακτοθήκην, πλησίον του σιδηροδρόμικού σταθμού Πειραιώς, άλλο παρά την αγίαν Τριάδα και άλλο εις την συνοικίαν Αναφιώτικα τα καλούμενα καφενεδάκια»[17].

Σε έναν από αυτούς τους τεκέδες εμφανίστηκε ξανά στις γραπτές μαρτυρίες ο Καραγκιόζης. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα οι εφημερίδες αγνοούσαν την ύπαρξή του. Η έλλειψη δημοσιευμάτων δεν συνεπάγεται και την έλλειψη δραστηριότητας, αλλά εκφράζει την άρνηση των εφημερίδων προς το θέαμα και την εξ αιτίας των αστυνομικών απαγορεύσεων, περιθωριοποίησή του. Για χρόνια επιβίωσε μέσα στους τεκέδες κι όπως ήταν επόμενο εμφανίστηκε πάλι μέσα από αυτούς.

Στις 15, 16 και17 Αυγούστου του 1891 η «Νέα Εφημερίς» δημοσιεύει την παρακάτω αγγελίες:

«ΑΝΑΦΙΩΤΙΚΑ (καφενεδάκι). Περικλέτος και Φασουλής, Καραγκιόζης και Χατζαϊβάτης.

ΣΤΥΛΟΙ ΟΛΥΜΠΙΟΥ ΔΙΟΣ. (καφενείον Μεταξά). Σαντούρια και αμανέδες και αργιλές γιαβάσικος.

ΠΛΑΤΕΙΑ ΣΤΑΘΜΟΥ ΛΑΥΡΙΟΥ (καφενείον ο Βόσπορος). Σαντούρια και αμανέδες. Ο περίφημος βιολιστής Γιοβανίκος. Η γλυκόφωνος Ελένη, σμυρναία, και ένας λαουτιέρης με φεσάκι.

ΚΗΠΟΣ ΓΕΡΑΝΙΟΥ. Σαντούρια και αμανέδες, ο περίφημος βιολιστής Ρόμβος, η καλλικέλαλος σμυρνιά Βάσσω και η ωραία Αγγέλω»[18].

Το θέατρο σκιών της Αθήνας ξαναβγήκε στο φως. Η επανεμφάνισή του είναι σφηνωμένη ανάμεσα σε αγγελίες για «σαντούρια και αμανέδες», σμυρνιές τραγουδίστριες και ναργιλέδες με ελαφρύ καπνό. Για να φτάσουμε

[17] «Οι τεκέδες», *Ακρόπολις*, 18-5-1891.
[18] «Δημόσια θεάματα», *Νέα Εφημερίς*, 15, 16, 17-8-1891.

όμως στη δημόσια ανακοίνωση για ένα θέαμα που μέχρι τώρα δραστηριοποιούνταν λαθραία, πέρασε ολοφάνερα κάποια μεταβατική περίοδος στην οποία η δραστηριοποίηση του Καραγκιόζη δεν προκάλεσε την επέμβαση της αστυνομίας. Βέβαια δεν είναι τυχαίο το ότι εμφανίστηκε στα Αναφιώτικα. Τα Αναφιώτικα ήταν ένας οικισμός που χτίστηκε αυθαίρετα, σε ένα δύσβατο μέρος πίσω από την Ακρόπολη, από τους Αναφιώτες εργάτες που ήρθαν στην Αθήνα αναζητώντας δουλειά. Ήταν μια από τις πιο φτωχές συνοικίες της πόλης. Η επανεμφάνιση του Καραγκιόζη στον τεκέ στα Αναφιώτικα δεν σηματοδοτεί κάποια μετακίνηση. Το θέαμα συνέχισε τη δραστηριότητά του στα γνωστά μέρη, απλά η παρουσία του έγινε ευρύτερα γνωστή.

III

Την επόμενη χρονιά συναντάμε ένα ακόμη δημοσίευμα. Στις 13 Αυγούστου του 1892 η «Νέα Εφημερίδα» δημοσιεύει την παρακάτω αγγελία:

«Αφίκοντο εκ Κωνσταντινουπόλεως οι ευτράπελοι και αστείοι παίκται του καραγκιόζ μπερντέ κ.κ. Λεων. Γορανίτης και Π. Γριμίνας και ήρξαντο από χθες των παραστάσεων παρά τω καφενείω Δ. Κακούση πλησίον της Δεξανενής, όπου οι φιλογέλωτες έσπευσαν να θαυμάσωσι την τέχνη των»[19].

Δύο Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες έρχονται στην Αθήνα από την Κωνσταντινούπολή. Αφ' ενός επιβεβαιώνεται η ύπαρξη ελλήνων τεχνιτών στην Πόλη και αφ' ετέρου κατανοούμε πως το αθηναϊκό θέατρο σκιών παραμένει ακόμη στενά συνδεδεμένο με το οθωμανικό είδος. Χώρος των παραστάσεων είναι το καφενείο της Δεξαμενής το οποίο τα επόμενα χρόνια θα γνωρίσει μέρες δόξας φιλοξενώντας τα μεγαλύτερα ονόματα του Καραγκιόζη. Είναι ακόμη ένα απομονωμένο μέρος και δεν διαθέτει τίποτε από τη μελλοντική του αίγλη αλλά είναι ένα σημαντικό βήμα μετά από τον τεκέ στα Αναφιώτικα.

Η ανακοίνωση σηματοδοτεί τους νέους όρους εμφάνισης του θεάματος. Εξαιρώντας το άρθρο του «Εθνοφύλακα» για τον Μπραχάλη το 1872[20], μέχρι τώρα δεν είχαμε αναφορές για συγκεκριμένους τεχνίτες και το χώρο δραστηριοποίησής τους. Μετά από είκοσι χρόνια έχουμε ξανά μια αναφορά

[19] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 40.
[20] «Η Περιστερά», *Εθνοφύλαξ*, 26-9-1872.

που συνδέει πρόσωπα και χώρο. Η αγγελία του 1892 είναι η πρώτη από μια ολόκληρη σειρά που θα ακολουθήσει. Τα επόμενα χρόνια οι εφημερίδες θα γεμίσουν από αναφορές σε επώνυμους καραγκιοζοπαίχτες και τα στέκια τους. Επιπλέον ο Λεωνίδας Γορανίτης και ο Παναγιώτης Γριμίνας είναι δυο πρόσωπα γνωστά μέσα από την προφορική παράδοση και τις γραπτές μαρτυρίες και διαθέτουμε γι' αυτούς πολλά στοιχεία. Ειδικά το όνομα του Γορανίτη θα το συναντήσουμε, από εδώ και πέρα, πολλές φορές σε ανακοινώσεις παραστάσεων στις εφημερίδες.

Ο Καλονάρος αναφέρει τον Παναγιώτη Γρέμενα και τον Λεωνίδα Γορανίτη ως μαθητές και συμπατριώτες του Μπράχαλη. Μαζί με τον Χρήστο Κόντο, αποτελούσαν τους σημαντικότερους μαθητές του. Για τον Γρέμενα αναφέρει πως ήταν κυρίως τραγουδιστής αμανέδων, που συνηθίζονταν τότε στον Καραγκιόζη[21]. Ο Μπίρης αναφέρει πως ο Γορανίτης ήταν καραγκιοζοπαίχτης της παλιάς σχολής, έπαιζε για ένα διάστημα για τους εργάτες στα μεταλλεία του Λαυρίου και ήταν μαθητής του Μπράχαλη[22]. Ο Ιωάννου συμπεριλαμβάνει τον Γορανίτη στους μαθητές του Μπράχαλη[23]. Ο Τ. Καΐμη αναφέρει κάποιον Λεωνίδα Σπαρτιάτη από τη Σπάρτη και ολοφάνερα μας παραπέμπει στο Γορανίτη[24]. Ο Δ. Μόλλας αναφέρει πως ο Παναγιώτης Γρεμίνας ήταν ο πρώτος τραγουδιστής του Αντώνη Μόλλα κι ήταν μαθητής του Γορανίτη του Μέμου και του Ρούλια. Το 1903 έπαιζε με τον Μόλλα στον Πειραιά[25]. Ο Σωτήρης Σπαθάρης αναφέρει πως ο Γιάννης Γρεμίνας ήταν πολύ καλός τραγουδιστής λαρυγγοφωνίας κι ήταν τραγουδιστής του Ρούλια[26]. Ο καραγκιοζοπαίχτης Μανώλης Μαντζουράνης κατατάσσει τον Γρεμίνα στους τραγουδιστές του Μόλλα[27]. Ο Θ. Φωτιάδης στον κατάλογο των καραγκιοζοπαιχτών του αναφέρει τον Γορανίτη και κάποιον Γιάννη Γκρεμνά[28]. Από ότι φαίνεται ο Παναγιώτης Γρεμίνας ήταν τραγουδιστής του Ρούλια και αργότερα του Μόλλα. Το 1892 συνεργάζονταν με το Γορανίτη. Η προφορική παράδοση συνδέει το Λεωνίδα Γορανίτη με το Μπράχαλη και τον οθωμανικό

[21] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Ευκλείδης, σσ. 60, 74, 75, 95.
[22] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα 1952, σσ. 32, 63.
[23] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης,* Τόμος 1, σ. 36.
[24] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 177.
[25] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 158, 169, 170.
[26] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σσ. 173, 195.
[27] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 268.
[28] Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σ. 492.

Καραγκιόζη. Πιθανώς ο Γορανίτης υπήρξε όντως μαθητής του Μπράχαλη. Η προφορική παράδοση προσπαθεί μέσα από την υποτιθέμενη μαθητεία του στον Μπράχαλη να ερμηνεύσει τη σχέση του με τον οθωμανικό Καραγκιόζη. Το δημοσίευμα επαληθεύει το γεγονός πως ο Γορανίτης ήταν τεχνίτης του οθωμανικού είδους και εισάγει την πιθανότητα να διδάχτηκε την τέχνη στην Κωνσταντινούπολη. Στην Αθήνα το θέατρο σκιών συνδέεται ακόμη στενά με το οθωμανικό είδος και βρίσκεται μακριά από τις αλλαγές που έχουν σημειωθεί στην επαρχία.

Πολύ σημαντικός ανταγωνιστής του θεάτρου σκιών είναι το κουκλοθέατρο που το 1892 διέθετε πέντε με έξι θεατράκια στην Αθήνα. Στην πλατεία Ελευθερίας (Κουμουνδούρου), στο Θησείο, στο Κολωνάκι και στο σταθμό Λαυρίου έχει ήδη στήσει τα θεατράκια του ο Φασουλής[29]. Τα επόμενα χρόνια ο ανταγωνισμός ανάμεσα στα δυο είδη θα είναι πολύ σκληρός.

Το 1892 ο βασιλιάς παραβιάζοντας την Αρχή της Δεδηλωμένης παύει την κυβέρνηση του Θ. Δηλιγιάννη αν και διέθετε την εμπιστοσύνη της Βουλής. Η χώρα πορεύεται με δανεικά κι οι πολιτικοί αγνοούν το Γολγοθά του ελληνικού λαού για την αποπληρωμή των δανείων. Το 1893 ο Χ. Τρικούπης, αφού δεν μπόρεσε να συνάψει νέο δάνειο παραιτήθηκε και μετά από πολιτικά παιχνίδια ξανασχημάτισε κυβέρνηση για να δηλώσει το Δεκέμβριο το περίφημο «δυστυχώς επτωχεύσαμεν».

IV

Όπως έχουμε αναφέρει και παραπάνω, εξ αιτίας των πιέσεων που ασκεί η στρατιωτική αστυνομία, ο υπόκοσμος μετακινείται σταδιακά προς στον Πειραιά. Μαζί με το ανθρώπινο δυναμικό θα μετακινηθούν όλα όσα σχετίζονται με τον κύκλο των δραστηριοτήτων του. Πορνεία, τεκέδες, μπαρμπουτιέρες κι όλα τα συναφή εγκαταστάθηκαν στον Πειραιά. Από κοντά κι ο Καραγκιόζης.

Από την εφημερίδα «Ακρόπολη» μαθαίνουμε πως, το 1893, δίνονταν παραστάσεις Καραγκιόζη στον Πειραιά και συγκεκριμένα στους πρόποδες του λόφου της Καστέλας. Ο αρθρογράφος διαμαρτύρεται γιατί δεν υπάρχει στον Πειραιά ένα «… ευπρεπές, ευρωπαϊκόν, καθάριον, με υπηρεσίαν χωρίς

[29] Τσοκόπουλος Γ., «Ο Φασουλής».

αφέλειαις και μυρωδιαίς και εκωφαντικάς φωνάς “ναργιλέ στο χέρι!” και “μέτριος βραστός οθωμανικός”· καφενείον ή ζαχαροπλαστείον».

Για το θέατρο του Καραγκιόζη αναφέρει:

«Τας νύκτας ή πρέπει να μεταβληθής εις περιπατητικόν φιλόσοφον περί τα μετεωρολογικά ασχολούμενον, ή να εναγκαλισθής τον Μορφέα ή να περάσης με τας υπαρχούσας διασκεδάσεις. Και αν κάμης το τελευταίον, ημπορείς να ευρεθής και εις τον Καραγκιοζμπερδέν τον κάτωθι του στρατώνος και τους πρόποδας της Καστέλλλας κατεσκηνωμένον, αφού δεν έχεις πού αλλού να περάσης την νύκτα σου εις τον Πειραιά, ενώ εις τας Αθήνας έχεις τόσα και τόσα, Μοντενέγρους, ιπποδρόμιον, Ταβουλάρας, Παντόπουλον, Παρασκευοπούλου, Ορφανίδην, και, και…

Πρέπει δε να τα επισκεφτή κανείς αυτά τα καταστρέφοντα την αισθητικήν και ημέρωσιν του λαού μας βρωμερά κέντρα και να πεισθή ότι είνε απαίτησις μορφωτική, ανθρωπιστική πλέον η ίδρυσις εν Πειραιεί ενός θεατριδίου, δημοκρατικού όμως εις τας απαιτήσεις του και όχι ντιστεγκέδικου, εις το οποίον να τρέχη με τον φοιτητήν και ο μηχανικός, με τον ξυλέμπορον και ο οπωροπώλης. Ξέρετε δε τι γίνεται σήμερον; Αι εκατοντάδες αυταί εργατών χάνονται εις τα πρόστυχα αυτά θεάματα, δι’ ων στρεβλούται το αισθητικόν των, η ηθική μόρφωσίς των αφ’ ενός, αφ’ ετέρου δε μόλις την 1 ½ - 2 π. μ. κατορθόνουν να αφήσουν τον λατρευτόν των Φασουλήν, διότι μόλις τότε λήγει η παράστασις».

Ο αρθρογράφος κλείνει με την υπόσχεση πως την επομένη θα παρουσιάσει «άλλας εικόνας ειδεχθεστέρας και προστυχοτέρας»[30].

Το δημοσίευμα μας πληροφορεί πως στα καφενεία του Πειραιά σύχναζαν θαμώνες με αφέλειες, τα λαδωμένα κουτσαβάκικα τσουλούφια, που κάπνιζαν ναργιλέ και έπιναν οθωμανικό καφέ. Είναι ξεκάθαρη η εικόνα του υπόκοσμου και της λαϊκουριάς που συνωστίζονται στον Πειραιά. Παρ’ όλη την επιθυμία του αρθρογράφου για ένα «ευρωπαϊκό καφενείο» το οθωμανικό παρελθόν της χώρας έχει αφήσει τα σημάδια του στην λαϊκή διασκέδαση. Οι παραστάσεις του Καραγκιόζη αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της λαϊκής διασκέδασης, αν κρίνουμε από τα στοιχεία που μας δίνει ο αρθρογράφος. Βέβαια οι «νοικοκυραίοι» συνεχίζουν να τα θεωρούν «βρωμερά κέντρα», αλλά

[30] «Ο Πειραιάς κατά τας νύκτας», *Ακρόπολις*, 20-7-1893.

τώρα ανέχονται την παρουσία τους. Παρ' όλο τον πόλεμο που δέχτηκε για πολλά χρόνια το θέατρο σκιών της Αθήνας επιβίωσε και από εδώ και πέρα η παρουσία του θα γίνεται όλο και πιο εμφανής. Από την αναφορά στις «εκατοντάδες των εργατών» και στις «αφέλειαις» προκύπτει πως στον Καραγκιόζη συχνάζουν οι κατώτερες τάξεις και ο υποκόσμος. Έχουμε λοιπόν μια εικόνα του μεταβατικού διαστήματος που διένυσε το θέατρο σκιών στην περιοχή της πρωτεύουσας, για να εξελιχτεί σταδιακά από θέαμα του υποκόσμου σε οικογενειακή λαϊκή διασκέδαση. Οι εξελικτικές διαδικασίες καθρεφτίζονται μέσα στη σύσταση του κοινού που το παρακολουθεί.

V

Την επόμενη χρονιά οι διεργασίες που γίνονταν όλα αυτά τα χρόνια έρχονται πλέον στην επιφάνεια και τα αποτελέσματά τους είναι φανερά. Το 1894 είναι μια πολύ σημαντική χρονιά για το θέατρο σκιών και η δυναμική παρουσία του καθρεφτίζεται μέσα από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων. Η Αθήνα θα γεμίσει από θεατράκια του Καραγκιόζη. Μέσα στη γενικότερη ευνοϊκή διάθεση για την ανατολίτικη διασκέδαση, όπως μαρτυρούν δεκάδες αγγελίες στις εφημερίδες, το καλοκαίρι του 1894, «η καλλίφωνος Κατίνα Γοβάνωφ συνοδευομένη υπό βιολίου και σαντουρίου» θα εγκατασταθεί στις Στήλες του Ολυμπίου Διός[31]. Δεν έλειψαν όμως και οι αστυνομικές απαγορεύσεις εις βάρος του Καραγκιόζη, όπως μας πληροφορεί η «Εστία»:

«Τα θεατρικά Αμαρουσίου εις αναστάτωσιν. Ο Καραγκιόζης κατά την προχτεσινήν παράστασιν ηθέλησε να είπη κάτι αστείον πολύ τολμηρόν και ο αστυνομεύων ενωματάρχης, αυστηρός της ηθικής προστάτης, του διάκοψε τας παραστάσεις. Ίνα μη εγερθή κανέν παράπονον, διέκοψε και τας παραστάσεις του Φασουλή. Ζήτημα λοιπόν αμέσως δια τους Αμαρουσιώτας. Έτρεξαν δεξιά, αριστερά, εκτύπησαν θύρας, παρεκάλεσαν, ικέτευσαν να επιτραπή η επανάληψις των παραστάσεων. Και μετά πολλά επετράπη επί τέλους. Τώρα δε έχουν δύο Φασουλήδες και τον Καραγκιόζη, ο οποίος χθες παρέστησε τον "Μεγάλον Αναπολεόντα!"»[32].

Μετά από την κινητοποίηση των πολιτών οι παραστάσεις του Καραγκιόζη συνεχίστηκαν. Το κλίμα έχει πλέον αλλάξει αισθητά. Μπορούμε

[31] «Δημόσια Θεάματα», *Νέα Εφημερίς*, 14-6 έως 11-7-1894.
[32] «Ο κόσμος», *Εστία,* 28-7-1894.

βέβαια να κατανοήσουμε πως και το ίδιο το θέαμα έχει υποστεί αλλαγές. Οι διαδικασίες ταύτισης με την τρέχουσα ηθική είχαν ανιχνευτεί ήδη από τη δεκαετία του 1850. Όμως η απομόνωση της παρανομίας διέκοψε τις όποιες εξελίξεις. Μέσα στα τελευταία σαράντα χρόνια το θέατρο σκιών αφαίρεσε κάποια από τα στοιχεία που θεωρούνταν ανήθικα και έκανε σημαντικά βήματα για να αποσπάσει την ευρύτερη αποδοχή της ελληνικής κοινωνίας. Οι αλλαγές αυτές σημειώθηκαν βασικά στην επαρχία, όπου η ανοχή επέτρεψε την λειτουργία των όποιων διεργασιών. Στην Αθήνα έφτασαν μέσα από την «εισαγωγή» καραγκιοζοπαιχτών. Το θέαμα θα παραμείνει για καιρό κάτω από το άγρυπνο μάτι της εξουσίας, αλλά η υποστήριξη της λαϊκής βάσης προς τον Καραγκιόζη θα μεταβάλει σταδιακά το κλίμα.

Η παράσταση του «Μεγάλου Αναπολέοντα» βρίσκεται σε απόσταση από τον οθωμανικό Καραγκιόζη, που δραστηριοποιούνταν μέχρι τώρα στην πρωτεύουσα. Μας παραπέμπει σε μια άλλη γενιά καραγκιοζοπαιχτών, που διαμορφώνει καθαρά πλέον το ελληνικό είδος, ανεξάρτητα με το αν αντλεί την εμπειρία της από την Κωνσταντινούπολη ή από την Ήπειρο. Ο Μεγάλος Ναπολέων ήδη χρησιμοποιείται στην Παντομίμα τουλάχιστο από τη δεκαετία του 1880[33].

Το ρεπερτόριο των παραστάσεων θα ξεφύγει σταδιακά από την αναπαραγωγή του οθωμανικού Καραγκιόζη και σε πολλές περιπτώσεις, όπως φαίνεται από τους τίτλους των παραστάσεων, θα αντιγράψει θέματα από το αστικό θέατρο. Τα θέματα αυτά οι τεχνίτες θα τα προσαρμόσουν με επιτυχία στις σκηνικές ανάγκες του θεάτρου σκιών.

Το 1894 στην πλατεία της Κηφισιάς εγκαταστάθηκε κάποιος καραγκιοζοπαίχτης που αμέσως προκάλεσε την αντίδραση της εφημερίδας «Εστία», που από ό,τι φαίνεται πέτυχε την απομάκρυνσή του. Το πρώτο δημοσίευμα της «Εστίας» αναφέρει:

«Η Εταιρία των σιδηροδρόμων Αττικής ηλέησε την Κηφισίαν και από της προχθές εν τη πλατεία του Σταθμού εγκαθιδρύθη θέατρον, προνοία βέβαια του συμβουλίου, αφού η πλατεία του ανήκει. Το θέατρον τούτο δεικνύει την καλαισθησίαν των περί την Εταιρίαν· είνε απλούστατα Καραγκιόζης, όστις μετά του Χατζαϊβάτη εκεί όπου συχνάζεται ο κόσμος να αναπνεύση, όπου

[33] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 80.

συναθροίζονται τόσαι τρυφεραί υπάρξεις, θα λέγη τας βωμολοχίας του και είνε γνωστόν πόσον είναι βωμολόχος ο Καραγκιόζης και δι' αυτό μέχρι τούδε εν κεκλεισμένοις καφενείοις απήγγελε τα πάθη του. Τώρα τα λέγει εν υπαίθρω.

Πρόοδος της εποχής.

Προχθές την έσπέραν είναι αληθές ότι ήτο σεμνός οπωσούν. Άπαξ μόνον απτεπειράθη βωμολοχίαν εκ των συνήθων, αλλ' αμέσως ο ενωματάρχης της αστυφυλακής τον περιώρισε.

Παρέστησε δε προχθές τους έρωτας της ωραίας Φατμέ, και είδεν ο κόσμος πώς εισήρχοντο και εξήρχοντο από μεγάλο κιούπι οι έρασταί της και καθεξής και καθεξής.

Ιδού και δείγμα των ευφυολογιών του Καραγκιόζη:

Εις απειλών διά του γρόνθου έτερον·

—Θα σου σπάσω τα έπιπλα του προσώπου»[34].

Την επόμενη μέρα η εφημερίδα ασχολείται πάλι με το παρουσία του Καραγκιόζη:

«Ω, τον Παρεπίδημον όστις έγραψε εις την φίλην "Εστίαν" την εξ Αμαρουσίου περιγραφήν! η Εταιρία των Σιδηροδρόμων Αττικής η οποία εγκατέλειψεν ως μητρυιά την Κηφισιάν. Χαρά στην περιποίησιν! Η φιλτάτη «Εστία» ποσάκις δεν διεβίβασε τα παράπονα των κατοίκων και παροίκων της Κηφισιάς και προχτές ακόμη δεν έγραφεν ότι εν έτει 1894 μας εκουβάλησε δια μόνην και μοναδικήν μας διασκέδασιν τον Καραγκιόζην»[35].

Πιθανώς οι διαμαρτυρίες της «Εστίας» έπεισαν την Εταιρεία να απομακρύνει τον Καραγκιόζη από την πλατεία της Κηφισιάς. Σε δυο μέρες η «Εστία» επανέρχεται στο θέμα:

«Η Εταιρία των σιδηροδρόμων Αττικής μετά τα γραφέντα υφ' ημών διέταξε την άρσιν του σκανδαλοποιού Καραγκιόζη από της πλατείας του σταθμού Κηφισίας. Εδικαιολογήθη δε προς ημάς εις των συμβούλων ότι αυθαιρέτως και εν αγνοία του συμβουλίου κατέλαβε την πλατείαν ο Καραγκιόζης. Μα τι διάβολο, επί δύο ημέρας έμεινεν εν Κηφισία το θέατρον τούτο και όλοι οι Κηφισιώται το είδον και μόνον κανείς εκ των της εταιρίας δεν το αντελήφθη;

[34] «Ο κόσμος», *Εστία*, 31-7-1894.
[35] Πάροικος (ψευδώνυμο), «Έξω των Αθηνών».

Περίεργα πράγματα»[36].

Δεν είναι απόλυτα σίγουρο πως η «Εστία» πέτυχε την απομάκρυνση του Καραγκιόζη. Μερικές μέρες αργότερα η «Νέα Εφημερίδα» γράφει:

«Η Κηφησιά η αριστοκρατική, η κατά τον μακαρίτην Φαλέζ χωριατοπούλα με γάντια, απέκτησε από χθες θέατρον… καραγκιόζην. Υπό τον πλάτανον ανηγέρθη παράπηγμα εν ω κατά την εσπέραν θέλει παριστά ο καραγκιόζης διάφορα… κωμειδύλλια της νέας μόδας!» [37].

Είμαστε μπροστά σε δύο ενδεχόμενα. Το πρώτο είναι πως όντως οι παραστάσεις διακόπηκαν χωρίς η «Νέα Εφημερίδα» να το αντιληφθεί και το δεύτερο είναι πως σε λίγες ημέρες οι παραστάσεις ξανάρχισαν. Ας μην ξεχνάμε πως στο Μαρούσι οι παραστάσεις του Καραγκιόζη ξανάρχισαν μετά από τις διαμαρτυρίες των κατοίκων.

Από τα δημοσιεύματα της «Εστίας» αντλούμε κάποιες πληροφορίες. Ο καραγκιοζοπαίχτης έπαιξε μια από τις κλασικές παραστάσεις του οθωμανικού Καραγκιόζη, που πέρασε στον ελληνικό ως το «Κιούπι». Το συμβούλιο της Εταιρίας Σιδηροδρόμων Αττικής ολοφάνερα επέτρεψε στον καραγκιοζοπαίχτη να παίξει στην πλατεία της Κηφισιάς, αν και πιθανώς αναίρεσε την απόφασή του μετά από την πίεση που άσκησε η εφημερίδα. Είναι πιθανώς ο πρώτος φορέας στο ελληνικό κράτος, που αποφασίζει την εγκατάσταση του Καραγκιόζη στο χώρο του. Η απόφασή του αυτή απηχεί αφ' ενός μεν το λαϊκό αίσθημα και την προσαρμογή που είχε επιδείξει το θέαμα και αφ' ετέρου δε την αλλαγή στάσης της αστικής τάξης. Μετά από την αδυναμία της να εξαφανίσει το θέαμα, θα προσπαθήσει να το αποστειρώσει και να το μεταβάλει σε έναν ανώδυνο διασκεδαστή των κατώτερων τάξεων. Η παρουσία του νόμου στις παραστάσεις είναι φανερή και ο έλεγχος άμεσος. Και στο Μαρούσι και στην Κηφισιά η αστυνομία ελέγχει τις παραστάσεις και όταν κρίνει πως οι καραγκιοζοπαίχτες ξεπερνούν τα όρια επεμβαίνει. Ουσιαστικά πρόκειται για μια συνεχή πίεση και τα αποτελέσματά της θα φανούν στη μετέπειτα εξέλιξη του θεάτρου σκιών. Η συγκεκριμένη απόπειρα της Εταιρίας Σιδηροδρόμων Αττικής είναι, από όσο ξέρουμε, η πρώτη που ξεφεύγει από τα όρια των αστυνομικών απαγορεύσεων και προσεγγίζει την πολιτική λύση.

[36] «Ο κόσμος», *Εστία*, 2-8-1894.
[37] «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα Εφημερίς*, 12-8-1894.

Τα δημοσιεύματα συνεχίζουν και ένα άρθρο του Δ. Καλαποθάκη στο «Άστυ» μας δίνει πολλές πληροφορίες για την ιδιαίτερη κινητικότητα του Καραγκιόζη:

«Εκτός των επισήμων θεαμάτων, εις τα οποία συρρέει καθ' εσπέραν το πολύ κοινόν, εις τας αποκέντρους συνοικίας εκυριάρχησαν εφέτος ο καραγκιόζης, ο περίφημος καραγκιόζης μετά του Χατζαϊβάτη και της λοιπής ακολουθίας του, ο θαυμάσιος αυτός αντιπρόσωπος της ανατολικής ευφυΐας. Ο άσεμνος αυτός τύπος όσον και πνευματώδης. Ο εγχώριος Φασουλής κατετρίβη πλέον και εξηυτελίσθη. Αι Απόκρεω τον κατέστρεψαν. Περιφερόμενος επί κάρρου από συνοικίας εις συνοικίαν, εκτιθέμενος εις το άπλετον φως της ημέρας, με τας κακοχρωματισμένας παρειάς του, με τους απλανείς οφθαλμούς του και το ακίνητα χείλη του, απώλεσε την μυστηριώδη εκείνη αίγλη, την ανυψούσα αυτόν εις την φαντασίαν της τάξεως ήτις τον εθαύμαζεν. Ούτω λοιπόν το πλείστον της περιόδου ταύτης υπήρχε καραγκιόζης εις τα Πευκάκια, το Βαρβάκειον, τους Στύλους του Ολυμπίου Διός και την οδόν Φωταερίου. Καραγκιόζης όμως έκφυλος, ως Τούρκος φέρων ψηλό καπέλο, επιδεικνύων πνεύμα βεβιασμένον και ύφος πλήρες επιτηδεύσεως, αμηχανών εις εκάστην φράσην και αριθμών πλειότερα ολισθήματα ή πραγματικούς θριάμβους.

Το επισημότερον κέντρον αυτού υπήρξε το παρά τον Άγιον Διονύσιον, εις τα Πευκάκια, καφενείον. Αι παραστάσεις του διηρούντο εις πράξεις, εις τα διαλείμματα των οποίων πελωρία Ανατολίτις από τινός έδρας ετραγώδει περιπαθή άσματα. Εντεύθεν προήλθε και διεδόθη καθ' όλην την πόλιν το άσμα, όπερ και μόνον κατέστη του συρμού κατά το θέρος τούτο. Όταν η Ανατολίτις αοιδός, κλίνουσα την κεφαλήν και ακουμβώσα την παρείαν επί της δεξιάς χειρός, απηυθύνετο εις το "καΐκι καϊκάκι που πάει γυαλό, γυαλό" ρίγος συγκινήσεως διέτρεχε τας τάξεις των θαμώνων του καφενείου. Κουτσαβάκηδες ερωτευμένοι έκλινον ηδυπαθώς τους οφθαλμούς εν μέσω του αδιαλείπτου γουργουρισμού των ναργιλέδων, αναπαριστώντων ίσως συμβολικώς την μανίαν των κοχλαζόντων παθών της ομηγύρεως εκείνης.

Δια τούτο πριν ή περιέλθω τα θέατρα ή παν άλλον κέντρον διασκεδάσεως επεσκέφθην το μέρος τούτο. Αλλά δεν εύρον, ό,τι ανέμενον. Επί της εξέδρας, αντί της Ανατολίτιδος και των σαντουρίων, τρεις ή τέσσαρες μουσικοί με πρόσωπα ωχρά και οφθαλμούς εξωγκωμένους εφύσων με όλας

τας δυνάμεις χάλκινα τινα όργανα, από των οποίων αντί μουσικών ήχων εξήρχοντο εναγώνιοι στεναγμοί, εις την θέσην δε του μπερντέ προέβαλεν ήδη μικρά σκηνή, δεικνύουσα ότι ο Φασουλής είχεν επανακτήσει το εν τη συνοικία των Πευκακίων διασαλευθέν κράτος του.

Όλαι αι τράπεζαι ήσαν κατηλημμέναι και εις το άκρον ίσταντο τινες όρθιοι. Υπηρέτριαι, εξελθούσαι λάθρα της οικίας, στρατιώται τινες υπερπηδήσαντες τους τοίχους των στρατώνων, ολίγοι εργάται με τας οικογενείας των και μοδιστρούλαι τινες μετά των εραστών των, πάσαι και πάντες φαιδροί ροκανίζοντες γλυκίσματα υπό το αμφόιβολον φως αραιών τινών φανών.

—Και ο καραγκιόζης; Ερωτώ.

—Πάει στην πλατεία του Βαρβακείου, μου απαντά άνθρωπος τις βραχύς το ανάστημα παραβλώψ, με κατσαρά μαλλιά λαδωμένα»[38].

Το δημοσίευμα επιβεβαιώνει την μεγάλη κινητικότητα του Καραγκιόζη στην Αθήνα. Ταυτόχρονα μας μεταφέρει τον ισχυρό ανταγωνισμό ανάμεσα στο θέατρο σκιών και το κουκλοθέατρο, για την πρωτοκαθεδρία στη λαϊκή διασκέδαση. Μέχρι το τέλος του αιώνα ο Φασουλής κι ο Καραγκιόζης δίνουν λυσσαλέα μάχη. Με το πέρασμα του χρόνου όμως το κουκλοθέατρο χάνει σταδιακά τον πόλεμο[39]. Οι πληροφορίες του Καλαποθάκη μας παραπέμπουν ξεκάθαρα στον οθωμανικό Καραγκιόζη του οποίου οι τεχνίτες αποτελούν την πλειοψηφία στην Αθήνα. Βέβαια το χοντροκομμένο και άτεχνο θέαμα που περιγράφει, αν η περιγραφή του είναι ακριβής, δεν έρχεται κατευθείαν από την Κωνσταντινούπολη, αλλά από τα πολύ πιο κοντινά στέκια του αθηναϊκού υποκόσμου. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε καμιά μαρτυρία για τα ονόματα των καραγκιοζοπαιχτών. Αν όμως πάρουμε υπ' όψη μας τα δημοσιεύματα των επόμενων χρόνων θα πρέπει να ανήκαν στη γενιά του Μίμαρου και του Ρούλια. Η γενιά αυτή συγκέντρωσε καραγκιοζοπαίχτες και από τα δύο είδη, το παλιό οθωμανικό και το νεώτερο που εμφανίζονταν σταδιακά στην Ελλάδα. Ο οθωμανικός Καραγκιόζης, οι ναργιλέδες και η παρουσία της τραγουδίστριας επιβεβαιώνουν για μια ακόμη φορά τη διάθεση του ελληνικού λαού να διαμορφώσει τον πολιτισμό του, χωρίς να αποχωριστεί το ανατολίτικο

[38] Καλαποθάκης Δ., «Αι Αθήναι διασκεδάζουν».
[39] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 49.

παρελθόν του. Η παρουσία των κουτσαβάκηδων μας πείθει πως οι δεσμοί του θεάματος με τον υπόκοσμο παραμένουν ισχυροί.

Στις 10 Ιουλίου του 1894 στο «Άστυ» (σε ένα άρθρο που υπογράφει κάποιος με τα αρχικά Γ. Β. και κατά πάσα πιθανότητα είναι ο καταγόμενος από την Πάτρα λογοτέχνης, δημοσιογράφος και ζωγράφος, Γεράσιμος Βώκος) εμφανίζεται για πρώτη φορά το όνομα του Δημήτρη Μίμαρου. Ίσως υπάρχουν κι άλλες παλιότερες μαρτυρίες, αλλά ως σήμερα δεν έχουν ανακαλυφθεί. Για να φτάσει στο σημείο ο τύπος της Αθήνας να ασχοληθεί μαζί του, υπήρξε ολοφάνερα τεράστια προφορική εξάπλωση της φήμης για την υψηλού επιπέδου τέχνη του. Το δημοσίευμα είναι πολύ σημαντικό και αξίζει την μερική αναδημοσίευση:

«ΠΑΤΡΑΙ, 7 Ιουλίου

Όταν ξεπροβάλλη το φεγγάρι από την κορυφήν του Παναχαϊκού και υπό το απαλόν του φως εξιδανικεύωνται αι ράχεις του βουνού και η θάλασσα κάτω παίρνη από την αργυράν φωτοπλήμμυραν του και γίνεται ευμορφώτερος ακόμη ο μικροσκοπικός αυτός κόλπος, προς τον οποίον ρίχνει κάθε τόσω τις εξαφνικαίς του ματιαίς ο φάρος του μώλου, είνε απόλαυσις μοναδική να τριγυράς στην παραλία και να αναμιγνύεσαι με τα πλήθη αυτά, που συμφύρονται εκεί και γλεντούν εις τα υπαίθρια καφέ—σαντούρ εν όλη τη αφελεία απροσποίητου και φυσικής ζωής.

Του Ψυρρή το δικό μας εκεί επάνω και ο Άγιος Φίλιππας δεν έχουν τέτοιαις φάτσαις νυχτοβίων. Κουρέλιασμα και ξυπολυτιά και κατεβασταίς ρεπούμπλικαις και πυκναίς μαύρες γενειάδες και νεαπολιτανόπαιδες ευπρόσωποι αναμίξ και λιγωμένα μάτια και ναργιλέδες και πάθη και βάσανα και αναστεναγμοί. Μία διαρκής και αύξουσα πλήμμυρα ζωής. Ο σωστός άνθρωπος, ο φυσικός άνθρωπος, ο πράγματι διασκεδάζων άνθρωπος. Τον λαόν των Αθηνών ήρχισαν κάπως να τον προσελκύουν τα ευρωπαϊκά τραγούδια και τα ευρωπαϊκά καφέ—σαντάν και αι άλλαι επείσακτοι διασκεδάσεις. Και έτσι βαθμηδόν χάνει από την πρωτοτυπίαν του και σιγά—σιγά παραλλάσσει ή ενιαία εκείνη φυσιογνωμία, η οποία προ είκοσιν ακόμη ετών τον διέκρινεν.

Αλλ' υπό την άποψιν αυτήν ο καθαυτό όχλος των Πατρών είνε παρθένος. Μόνον η ανατολική μουσική και οι ελληνικοί χοροί τον συγκινούν και τον τέρπουν και ευρίσκει αληθινήν διασκέδασιν εις τα καμώματα του

καραγκιόζη, του κακοηθεστέρου τούτου λαϊκού τύπου, ως η παράδοσις τον διέπλασεν, ο οποίος τελείως εκπροσωπεί τον ρωμαίικον χαρακτήρα με το να συνδυάζη εν εαυτώ όλας τας κακίας και τα ελαττώματα και εις το τέλος να υπερνικά και να αναδεικνύεται κυρίαρχος όλων των περιπετειών της ζωής, χάριν εις την πονηριά και την εξυπνάδα, τα δύο ταύτα ανεκτίμητα προσόντα απ' αιώνων της ελληνικής φυλής. Ένας τέτοιος καραγκιόζης χαλά κόσμον επάνω στα Ψηλά Αλώνια, όπου άλλη η νυκτερινή σκηνογραφία με το να φαίνεται κάτω η θάλασσα αφ' υψηλού και εν απόπτω ως λείον κάτοπτρον αντανακλώσα όλην του ουρανού την σαπφειρίνην υπό το σεληνόφως ανταύγειαν, με το πανόραμα της πόλεως αρμονικώτατα εξελισσόμενης μέχρι του αιγιαλού. Άλλοτε τον καραγκιόζην αυτόν τον διηύθυνεν ο περίφημος Μίμαρος, γνωστότατος εις όλους τους κατοίκους της δυτικής Πελοποννήσου. Το όνομα του ή μάλλον το ψευδώνυμον αυτό οφείλεται εις την έκτακτον αληθώς μιμητικήν δύναμιν, εις το να απομιμήται και να αναπαριστά τύπους διαφόρων κατοίκων της Ελλάδος, ιδίως δε Ζακυνθίων, με τόσην τέχνην και επιτυχίαν, ώστε μια φορά εις την Γαστούνη, όταν είχε στήσει εκεί το θεατρίδιόν του και υπό την φωτοβολούσαν οθόνην, ήρχισε να παρελαύση η σιλουέττα ζακυνθίου τύπου, τύπου αμειλίκτως σατυριζομένου, Ζακύνθιοι τινες θεαταί, τρωθέντες από την σάτυραν, επυροβόλησαν λόγω πατριωτισμού κατά του μικρού θεάτρου και παρ' όλίγον να πέση ο Μίμαρος νεκρός!

Ήδη ο λαϊκός καλλιτέχνης ευρίσκεται, ως μοι είπον, εις τας φυλακάς. Κάποιος μαθητής και αντάξιος του διδασκάλου διευθύνει το θεατρίδιον στα Ψηλά—Αλώνια και κινεί επιδεξίως τας σκιάς των ηρώων του και έχουν αι σκιαί αυταί κάποτε περισσοτέραν ζωήν καί υπόστασιν εις την φυσικότητα από πολλούς των ηθοποιών μας και την υπόθεσιν των έργων, ως εξελίσσεται, θα την εζήλευαν πολλοί δραματικοί μας συγγραφείς δια τον ειρμόν και την λογικήν διάταξιν των πραγμάτων. Ο κόσμος διασκεδάζει αρκετά. Τώρα μάλιστα παρά την λαϊκήν συρροήν ήρχισαν να συχνάζουν εκεί και αστοί σοβαρευόμενοι, έμποροι και επιστήμονες συν γυναιξί και τέκνοις δια την έλλειψιν παντός αλλού θεάματος και ουχί σπανίως ο καραγκιόζης απευθύνει τον λόγον προς γνωστούς του θεατάς, όπως προχθές προς ένα φαρμακοποιόν, με τον όποιον ευρίσκετο εις διαρκή ερωταπόκρισιν[40].

[40] Βώκος Γ., «Η πόλις των Πατρών».

Αντίθετα με τον Καλαποθάκη που είναι σχεδόν εχθρικός με τον Καραγκιόζη και με τα ανατολίτικα στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού, ο Βώκος είναι απόλυτα σύμφωνος με τις ανατολίτικες επιλογές της κατώτερης τάξης, τις υποστηρίζει και τις θεωρεί εντελώς φυσιολογικές. Αντίθετα χαρακτηρίζει ως «επείσακτες» τις δυτικές μορφές διασκέδασης. Η διάσταση των δυο απόψεων εκφράζει την αντίθεση που εμφανίζονταν μέσα στην ίδια την ελληνική κοινωνία της εποχής.

Στο τέλος του αιώνα και κάτω από την ισχυρή επιρροή του ηθογραφικού ρεύματος, που τότε βρίσκονταν στην ακμή του, μια μερίδα αστών διανοούμενων αναζητούσε τις ρίζες της μέσα στο λαϊκό πολιτισμό και αναπόφευκτα στο ανατολίτικο παρελθόν του. Αντίθετα μια άλλη μερίδα εξακολουθούσε να προσβλέπει με πάθος στην εισαγωγή των αξιών του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Το θέμα είναι αρκετά πολύπλοκο, γιατί στο τέλος του 19ου αιώνα κορυφώθηκε και η παλιά διένεξη για το ζήτημα της γλώσσας.

Το 1888 τυπώθηκε στη Γαλλία το πεζογράφημα «Το ταξίδι μου» του Γιάννη Ψυχάρη. Γραμμένο στη δημοτική γλώσσα προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις και έδωσε το έναυσμα για την επιστροφή του γλωσσικού ζητήματος. Οι απαιτήσεις για τη μεταρρύθμιση στη γλώσσα συνοδεύονταν από απαιτήσεις για γενικότερες μεταρρυθμίσεις στο κράτος.

Το δημοσίευμα μας μεταφέρει πολλά στοιχεία για το θέατρο σκιών της Πάτρας. Ο Γ. Βώκος συγκρίνει τα πλήθη που διασκεδάζουν στα λαϊκά θεάματα της Πάτρας με αυτά των συνοικιών του Άγιου Φίλιππα και του Ψυρρή στην Αθήνα και βρίσκει το πατρινό πλήθος ακόμη πιο εντυπωσιακό. Η αναφορά στις συνοικίες του Ψυρρή και του Άγιου Φίλιππα δεν είναι τυχαία. Ο αρθρογράφος προσπαθεί να μεταφέρει στον Αθηναίο αναγνώστη την εικόνα του υποπρολεταριάτου της Πάτρας, χρησιμοποιώντας γνωστά πρότυπα. Στο τέλος του 19ου αιώνα η Πάτρα έχει εξελιχτεί στο δεύτερο σε μέγεθος αστικό κέντρο της Ελλάδας. Στην πόλη συσσωρεύτηκαν μετανάστες από όλη την Ελλάδα και διέθετε από τότε κιόλας ένα βιομηχανικό προλεταριάτο[41]. Η πολυποίκιλη πληθυσμιακή της σύσταση και η ύπαρξη του λιμανιού συντέλεσαν στην δημιουργία ευνοϊκού κλίματος για τον Καραγκιόζη. Γύρω

[41] Πετρής Γ., *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, σ. 30.

από το λιμάνι αναπτύχθηκε ένας ιδιαίτερα αξιόλογος θύλακας του υποκόσμου. Όπως είναι φυσικό όλα αυτά τα πλήθη δεν έδειχναν καμιά προτίμηση στη δυτική άποψη για τη διασκέδαση. Αντίθετα προτιμούσαν την ανατολική μουσική και τους ελληνικούς χορούς κι ο αρθρογράφος το βρίσκει αυτό πολύ φυσιολογικό και επικροτεί την επιλογή τους. Μέσα στις προτιμήσεις του πλήθους είναι κι ο Καραγκιόζης που ο Γ. Βώκος τον θεωρεί τέλειο εκπρόσωπο του ρωμαίικου χαρακτήρα. Η ξεκάθαρη αυτή τοποθέτηση μας υποβάλλει μια σειρά από συμπεράσματα. Τα χρόνια που ο Καραγκιόζης στην Αθήνα κρύβονταν κυνηγημένος, στην Πάτρα αναπτύχθηκε και έφτασε στο σημείο να χαρακτηρίζεται ότι «τελείως εκπροσωπεί τον ρωμαίικον χαρακτήρα». Ανάλογο σχόλιο δεν έχουμε ξανασυναντήσει μέχρι τώρα. Ο πρωταγωνιστής του οθωμανικού θεάτρου έχει υποστεί ουσιαστική μετάπλαση και για πρώτη φορά τα αποτελέσματά της περιγράφονται τόσο άμεσα. Ο ρόλος του Μίμαρου σε αυτή τη μεταμόρφωση είναι πολύ σημαντικός. Το μέγεθος της τέχνης του αναδύεται μέσα από το δημοσίευμα. Ο Βώκος μας αναφέρει πως ο «περίφημος» Μίμαρος είναι ήδη διάσημος στους κατοίκους της δυτικής Πελοποννήσου και κάνει λόγο για ένα επεισόδιο που σημειώθηκε στη Γαστούνη. Όπως θα δούμε παρακάτω το καλοκαίρι του 1894 ο Μίμαρος έπαιξε και στην Καλαμάτα.

Η πρώτη αναφορά στο Μίμαρο συνοδεύεται από την πληροφορία ότι βρίσκεται στη φυλακή και αντί για αυτόν παίζει κάποιος μαθητής του. Ο καραγκιοζοπαίχτης Ορέστης μας αναφέρει πως ο Μίμαρος το 1894 σατίρισε στον Καραγκιόζη του τον Τρικούπη και το «δυστυχώς επτωχεύσαμε» με αποτέλεσμα να καταλήξει στη φυλακή[42]. Πιθανώς πρόκειται για το ίδιο επεισόδιο που αναφέρει και ο Βώκος. Είναι γεγονός όμως πως συχνά οι καραγκιοζοπαίχτες επισκέπτονταν τις φυλακές, γιατί η συντριπτική πλειοψηφία των τεχνιτών προέρχονταν από τον υπόκοσμο. Η ιδιαίτερη αυτή σχέση έρχεται από τα χρόνια του οθωμανικού Καραγκιόζη. Οι πλανόδιοι καραγκιοζοπαίχτες, που κάλυπταν τεράστιες αποστάσεις για να περιοδεύσουν στην οθωμανική αυτοκρατορία, αναμένοντας ένα αμφίβολο εισόδημα, ήταν συχνά άνθρωποι του σκοινιού και του παλουκιού. Στο ελληνικό βασίλειο τα χρόνια της περιθωριοποίησης και της παρανομίας δημιούργησαν ακόμη πιο

[42] Χριστόπουλος Β., *Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου*, σ. 14.

στενή σχέση ανάμεσα στους τεχνίτες του θεάματος και τον ελληνικό υπόκοσμο. Σε αυτό συνέτεινε και το ανυπόληπτο του επαγγέλματος, που απέκλειε την προς βιοπορισμό ενασχόληση, των «φρόνιμων» μικροαστικών στρωμάτων, με τον Καραγκιόζη.

Το περιστατικό που αναφέρει ο Ορέστης είναι πιθανώς αυθεντικό. Στα χρόνια που ακολούθησαν, στα πλαίσια της προσπάθειας συμβιβασμού με την αστική τάξη, η πολιτική σάτιρα που ασκούνταν από το μπερντέ περιορίστηκε σημαντικά. Το οθωμανικό θέατρο σκιών είχε κληροδοτήσει στους απογόνους του μια παράδοση αιώνων, που περιλάμβανε την κριτική και τη διακωμώδηση της εξουσία που με τη σειρά τους επέφεραν τις εις βάρος του θεάματος διώξεις. Στην Ελλάδα η πολιτική σάτιρα και η κριτική περιορίστηκαν σταδιακά μέχρις ότου έφτασαν σε ένα επίπεδο που ήταν ανεκτό από την εξουσία. Ανάλογη ήταν η συμπεριφορά του θεάματος και στο τουρκικό κράτος, που διαμορφώθηκε ύστερα από το κίνημα των Νεότουρκων και τον κατοπινό διαμελισμό της αυτοκρατορίας[43]. Ο συνωστισμός στην ίδια επικράτεια ενός μωσαϊκού από φυλές και πολιτισμούς, οι απέραντες αποστάσεις που συντελούσαν στην αναποτελεσματικότητα της εξουσίας και η παραδοσιακή ανοχή προς το θέαμα, ήταν κάποια από τα στοιχεία που συντελούσαν στην ελευθεροστομία του. Στα μονοεθνικά κράτη με το ασύγκριτα μικρότερο μέγεθος και τον άμεσο έλεγχο που ασκεί η εξουσία η κατάσταση είναι εντελώς διαφορετική. Το θέατρο σκιών υποχρεώθηκε να αυτολογοκριθεί και ουσιαστικά να απαρνηθεί το πολιτικό του παρελθόν. Οι παραχωρήσεις αυτές μπορεί να επέφεραν οικονομικές απολαβές και αναγνώριση στους τεχνίτες αλλά περιείχαν ήδη το σπέρμα της παρακμής που ακολούθησε αργότερα.

Στο άρθρο του Βώκου έχουμε την πρώτη αναφορά στον τύπο του Διονύσιου. Ο Διονύσιος, που αντλεί την καταγωγή του από τον Frenk του οθωμανικού, είναι καθαρό δείγμα εθνικού τύπου που αντικαταστάθηκε από τοπικό. Σύμφωνα με την παράδοση είναι δημιούργημα του Μίμαρου. Βλέπουμε λοιπόν πως ο Μίμαρος ήδη από το 1894 χρησιμοποιεί τον τύπο με πολύ μεγάλη επιτυχία.

Ο Βώκος αναφέρει πως το φιλότιμο των Ζακυνθινών θίχτηκε τόσο πολύ από τη σάτιρα του Μίμαρου, που έφτασαν στο σημείο να τον

[43] Öztürk S., «Karagöz Co-Opted: Turkish shadow theatre of the early republic (1923–1945)».

πυροβολήσουν. Παρόμοιο περιστατικό, ίσως το ίδιο, αναφέρει κι ο Καλονάρος[44] και μπορεί να είναι όντως αληθινό. Το απόλυτα σίγουρα είναι πως η εμφάνιση του Διονύσιου στη σκηνή ερέθισε τους Ζακυνθινούς και προκάλεσε καυγάδες.

Στις ιστορίες που σχετίζονται με το θέατρο σκιών αναφέρονται αρκετά περιστατικά με πυροβολισμούς και μαχαίρια. Όμως ανάλογα επεισόδια διαθέτει η παντομίμα και το αστικό θέατρο.

Ο Αβραάμ Παντελιάδης, που από τη δεκαετία του 1880 ήταν μια διασημότητα της παντομίμας, υποδυόμενος το βασανιστή της Γενοβέφας έπαιζε πάρα πολύ καλά το ρόλο του και προκάλεσε την οργή του κοινού. Κάποιοι θερμόαιμοι θεατές τον πυροβόλησαν τέσσερεις φορές και σώθηκε από θαύμα[45].

Ο Ν. Λάσκαρης υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας ενός περιστατικού που διαδραματίστηκε στο θέατρο Μπούκουρα. Ένας θεατής πυροβόλησε έναν ηθοποιό κατά τη διάρκεια του έργου «Πίστις, ελπίς και έλεος»[46].

Η παλιότερη αναφορά παρόμοιου περιστατικού στο θέατρο σκιών, προέρχεται από το Λ. Παναγιωτόπουλο. Το 1876 αναφέρει πως σε ένα χωριό της Θράκης κατά τη διάρκεια της παράστασης «Φερχάτ και Σερήν» κάποιος αλβανός οργίστηκε με την γριά, που έλεγε ψέματα στον Φερχάτ πως πέθανε η Σερήν και βγάζοντας το πιστόλι του την πυροβόλησε με αποτέλεσμα να τραυματιστεί ο καραγκιοζοπαίχτης στο χέρι[47].

Επεισόδιο με πυροβολισμό εναντίον της οθόνης του Καραγκιόζη των αδερφών Δρακόπουλου (Θόδωρος ή Θωδορέλος και Αντρέας ή Κουτσαντρέας) αναφέρει κι η εφημερίδα «Εμπρός» σε μια πολύ κατοπινή αναφορά, το 1928, στα δυο αδέρφια[48]. Σύμφωνα με το δημοσίευμα η σφαίρα προκάλεσε μόνιμη αναπηρία στον Αντρέα και γι' αυτό του κόλλησαν και το ανάλογο παρατσούκλι.

Ανάλογα περιστατικά διηγούνται ο Σπαθάρης[49], ο Ορέστης[50] και ο Δημήτρης Ασπιώτης[51].

---

[44] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 79-80.
[45] Φορτούνιο (Σπύρος Μελάς), «Νυκτερινά θεάματα».
[46] Λάσκαρης Ν., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Τόμος 2, σ. 239.
[47] Παναγιωτόπουλος Λ., «Ανατολικαί μυθοπλασίαι: οι δύο καλλιτέχναι», *Ζακύνθιος Άνθων*, Τόμος 2, Τεύχος 13, σ. 9.
[48] Θωμόπουλος Ε., «Ένας αθάνατος ήρως της ανατολής».
[49] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 68

Η διαδεδομένη οπλοκατοχή και η απλοϊκότητα του κοινού συνεργάζονταν στην εμφάνιση ανάλογων επεισοδίων. Αν και είναι αδύνατο να έπεσαν όλοι αυτοί οι πυροβολισμοί εναντίον της σκηνής του Καραγκιόζη κάποια από τα επεισόδια συνέβησαν πραγματικά. Η υπερβολική διόγκωση των γεγονότων οφείλεται στην άποψη πως οι βιαιοπραγίες αυτές ξεκινούσαν πάντα εξ αιτίας των εξαιρετικών μιμικών ικανοτήτων του καραγκιοζοπαίχτη, οπότε όποιος τεχνίτης σέβονταν τον εαυτό του έπρεπε κατ' ανάγκη να έχει υποστεί παρόμοιες επιθέσεις.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο είναι πως ο Καραγκιόζης στην Πάτρα έχει μετατραπεί σε οικογενειακό θέαμα και συχνάζουν σ' αυτόν οι «νοικοκυραίοι» με τις γυναίκες και τα παιδιά τους. Μέχρι τώρα οι επισκέψεις των αστών στα θεατράκια του Καραγκιόζη αντιμετωπίζονταν με άρνηση από τους αρθρογράφους. Το δημοσίευμα είναι το πρώτο που αντιμετωπίζει τόσο θετικά τον Καραγκιόζη και φαίνεται να έχει τους λόγους του. Ο αρθρογράφος μας περιγράφει ένα πολύ υψηλού επιπέδου θέαμα που η ποιότητά του ξεπερνάει αυτή των αστικών θεάτρων. Ο Δ. Μίμαρος και οι άλλοι πατρινοί καραγκιοζοπαίχτες, βασισμένοι στο παλιό οθωμανικό θέατρο σκιών και στις επιρροές που δέχτηκαν από την Ήπειρο, δημιούργησαν ένα καινούριο είδος. Όμως η ποιοτική αναβάθμιση του θεάματος δεν φτάνει για να δικαιολογήσει την αυξημένη παρουσία του αστικού κοινού στον Καραγκιόζη. Ο Μίμαρος και οι άλλοι τεχνίτες της Πάτρας υποχρεώθηκαν να κρύψουν πίσω από συμβολισμούς τα ανατρεπτικά χαρακτηριστικά του θεάματος, προσδοκώντας αφ' ενός μεν τη νομιμοποίηση και αφ' ετέρου δε την προσέλκυση του αστικού κοινού. Το αστικό κοινό αποτελούσε την καλύτερη ασπίδα ενάντια στις αστυνομικές απαγορεύσεις. Σε αυτό το πλαίσιο η ελληνική άρχουσα τάξη και οι υπηρέτες της συμβολίζονταν στο μπερντέ από τις φιγούρες των Τούρκων αξιωματούχων. Με τους κατάλληλους χειρισμούς οι «Τούρκοι» του μπερντέ θυμίζουν τη ντόπια εξουσία και τη ντόπια ελληνική άρχουσα τάξη. Το γεγονός πως οι αξιωματούχοι του μπερντέ παραμένουν πάντα Τούρκοι υπογραμμίζει την ουσιαστική αποξένωση του λαού από ιθαγενή ανώτερη τάξη τη γλώσσα

[50] Χριστόπουλος Β., *Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου,* σσ. 58-59.
[51] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σσ. 313-314.

και τον πολιτισμό της[52]. Άλλωστε οι «Τούρκοι» αξιωματούχοι δεν ήταν παρά οι Αλβανοί της αυλής του Αλή Πασά, που όπως φαίνεται πρωτοβγήκαν στο πανί στην Ήπειρο[53].

Στις 3 Σεπτεμβρίου του 1894, όπως μαθαίνουμε από την αθηναϊκή εφημερίδα «Μηνύτωρ», ο Μίμαρος έχει βγει από τη φυλακή και παίζει στην πλατεία Όλγας στην Πάτρα. Η εφημερίδα αναφέρει:

«Ο περίφημος πλέον θεατρώνης Χρήστος Καλογερόπουλος εγκαινίασεν από χθες νέαν θεατρικήν περίοδον με τον Μίμαρον, τον περίφημον αυτόν κωμικόν ον από πολλού ανέμενον εν Πάτραις. Το κέντρον τώρα πλέον της εκλεκτοτέρας κοινωνίας όχι εις τα Υψηλά Αλώνια αλλ' εις την πλατείαν της Όλγας»[54].

Η αθρόα προσέλευση της «εκλεκτής κοινωνίας» στον Καραγκιόζη συνεχίζεται. Το φαινόμενο αυτό ξεπερνά οτιδήποτε ανάλογο στο παρελθόν και μας φέρνει μπροστά σε νέα δεδομένα. Τέτοιου μεγέθους αλλαγές δεν συμβαίνουν από τη μια μέρα στην άλλη. Στην Πάτρα μια σειρά από ζυμώσεις ετών οδήγησαν προκάλεσαν αυτό το αποτέλεσμα. Άλλωστε στην Πελοπόννησο έχουμε συναντήσει ως τώρα πολλές μαρτυρίες για την δραστηριοποίηση του θεάτρου σκιών πολύ πριν από την εμφάνιση του Μίμαρου.

VI

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει η παρουσία του Διονύσιου στη σκηνή προκάλεσε επεισόδια. Το 1895 η εφημερίδα «Το Άστυ» περιέγραψε ανάλογο περιστατικό που συνέβη στον Πύργο:

«Τας νύκτας όλοι σχεδόν διέρχονται εν ρομαντικώ γηλόφω της πόλεως, αναπνέοντες εκεί ολίγην δροσιάν υπό τον κατηστολισμένον θόλον, τερπόμενοι εκ των ευφυολογιών εξύπνου καραγκιόζη, συγκεντρούντος πυκνόν και ποικίλον ακροατήριον και πυκνάς τας επιδοκιμασίας. Ο ρόλος Ζακυνθίου παλληκαρά, επιτυχώς υποδυόμενος, προκαλεί επευφημίας αλλά και επεισόδια, καθ' όσον χθες την δείλην δικηγόρος τις επετέθη δια της ράβδου κατά του διευθυντού του ταχυδρομείου, αναξιοπρεπώς, εν μέση

[52] Κιουρτσάκης Γ. «Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη», σσ. 43-44.
[53] Μαρκάκης Π., «Η καταγωγή του Καραγκιόζη».
[54] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σ. 57.

αγορά, πλήξας αυτόν δια ράβδου, διότι την πρωίαν παρενοχλών αυτόν δι' αστείων υπαινιγμών, αφορώντων την ζακυνθινήν καταγωγήν του εν λόγω υπαλλήλου, εξεβλήθη του γραφείου υπ' αυτού»[55].

Το περιστατικό είναι σίγουρα γνήσιο. Ο καραγκιοζοπαίχτης θα μπορούσε να είναι ο Μίμαρος ή κάποιος άλλος, που χρησιμοποιεί τον τύπο του Διονύσιου. Παρόμοιο επεισόδιο, με μια γενικότερη σύρραξη ανάμεσα σε Ζακυνθινούς και Ηλείους στην Κυλλήνη, αναφέρει η εφημερίδα «Σκριπ» το 1905[56].

Το 1895 η εφημερίδα «Σκριπ» κάνοντας μια αναφορά σε ένα αστείο του Καραγκιόζη για τη νοθεία των εκλογών, μας πληροφορεί πως ο καραγκιοζοπαίχτης, του οποίου το αστείο αναφέρει, πέθανε το 1895 στην Καλαμάτα. Ο αρθρογράφος αποκαλεί τον Καραγκιόζη «…τον θαυμάσιον ήρωα του πανίου…»[57]. Ποτέ δε θα μάθουμε το όνομα του καραγκιοζοπαίχτη, που ήταν ένας από τους πολλούς που έπαιζαν εκείνη την εποχή στην Πελοπόννησο, αλλά ταυτόχρονα ήταν γνωστός και στην Αθήνα.

Το διάστημα αυτό φάνηκαν τα αποτελέσματα της δραστηριοποίησης των Ηπειρωτών μαστόρων στην Πάτρα και γενικότερα στην Πελοπόννησο. Η παρουσία τους όχι μόνο έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του νέου τοπίου, αλλά συνετέλεσε στην εμφάνιση νέων τεχνιτών.

Είναι φανερή η μεγάλη κινητικότητα του θεάματος στην επαρχία. Ήδη όμως έχει απλωθεί για τα καλά και στην Αθήνα και σε λίγα χρόνια κυριολεκτικά θα την κατακτήσει. Στο εμπόριο κυκλοφορούν τα πρώτα παιχνίδια καραγκιοζάκια. Μια σατυρική αναφορά της εφημερίδα «Σκριπ» στον Τρικούπη μας ενημερώνει πως ένας Καραγκιόζης κοστίζει δύο δραχμές ενώ μια φωτογραφία του Τρικούπη κοστίζει μιάμιση δραχμή[58]. Από μια κατοπινή αναφορά μαθαίνουμε πως ήταν τενεκεδένια και κόστιζαν το μισό περίπου από μια κανονική κούκλα[59].

Η φήμη του Μίμαρου ξαπλώνεται όλο και περισσότερο στην Αθήνα και ο Γ. Βώκος κάνει μια ακόμη επαινετική αναφορά στην τέχνη του:

---

[55] «Εκ Πύργου», *Το Άστυ*, 2-8-1895.
[56] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 7-5-1905.
[57] *Σκριπ*, 9-12-1895.
[58] «Αττικαί ημέραι», *Σκριπ,* 1-1-1895.
[59] «Πεννιές», *Εμπρός*, 9-12-1900.

«… αν και τον Λήμαρον, *(πρόκειται για τυπογραφικό λάθος της εφημερίδας)* τον αξιοθαύμαστον διευθυντήν του πατρινού Καραγκιώζη τον ευρίσκω ευφυέστερον από τινάς δραματικούς μας συγγραφείς, τας δε σκιάς της μικροσκοπικής του σκηνής θεωρώ ικανοτέρας από πολλούς ηθοποιούς μας…»[60].

Όλοι αυτοί οι έπαινοι δείχνουν πως κάτι έχει μεσολαβήσει με αποτέλεσμα να αλλάξει η τοποθέτηση των αστών, αρθρογράφων απέναντι στο θέαμα. Είναι φανερό πως τα αποτελέσματα της αφομοιωτικής διαδικασίας του οθωμανικού Καραγκιόζη, με ότι αυτό συνεπάγεται, είναι πλέον ορατά στην ελληνική κοινωνία.

Το 1895 εμφανίζεται στις εφημερίδες της Αθήνας η πρώτη μαρτυρία για τον Γιάννη Ρούλια. Οι εφημερίδα «Καιροί» δημοσιεύει μια πολύ μικρή αγγελία:

«Θέατρον ο Μπαρμπαγιώργος. "Η Βοσκοπούλα"»[61].

Είναι μια πολύ σημαντική αγγελία γιατί αφ' ενός καταγράφει για πρώτη φορά την εμφάνιση του Ρούλια και αφ' ετέρου μας δίνει το όνομα μιας παράστασης που δεν έχει καμιά σχέση με το οθωμανικό δραματολόγιο. Πρόκειται για τη διασκευή του δραματικού ειδυλλίου του Δ. Κορομηλά «Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας» που πλέον θα παιχτεί και στο μπερντέ. Το 1891 το ίδιο έργο είχε ήδη ανεβεί στη σκηνή της παντομίμας[62]. Η «Βοσκοπούλα» ανήκει σε μια σειρά από παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών, που δανείζονται το θέμα τους από το ζωντανό θέατρο. Ο Ρούλιας, τα επόμενα χρόνια, χρησιμοποίησε το ζωντανό θέατρο ως πηγή έμπνευσης. Πιθανώς υπήρξαν νωρίτερα κι άλλες ανάλογες απόπειρες, αλλά δυστυχώς δεν έχουν φτάσει ως εμάς.

Ο Ρούλιας ονομάζει το θεατράκι του «Ο Μπαρμπαγιώργος». Ο Μπαρμπαγιώργος υπήρξε ένας πολύ δημοφιλής χαρακτήρας και όπως και ο Διονύσιος τυποποιήθηκε κάτω από την επιρροή που άσκησε στο θέατρο σκιών το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο.

Τη δεκαετία του 1890 ανέτειλε η εφήμερη δόξα του κωμειδυλλίου που συνοδεύονταν από το δραματικό ειδύλλιο. Ουσιαστικά πρόκειται για διαφορετικές εκφράσεις του ίδιου είδους. Πολλοί βιάστηκαν να πουν πως το

[60] Βώκος Γ., «Από τας Πάτρας».
[61] *Καιροί,* 28-7-1895.
[62] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σ. 864.

νέο είδος ήταν μέρος της αναμενόμενης ανανέωσης της ελληνικής σκηνής, αλλά γρήγορα το κωμειδύλλιο ξεφούσκωσε, αφήνοντας όμως τα ίχνη του στο θέατρο σκιών.

Το 1895 σε εφημερίδες της Πάτρας εμφανίζονται τρεις αγγελίες παραστάσεων του Δ. Μίμαρου. Στις 28 Ιουνίου 1895 ο «Νεολόγος» μας ενημερώνει πως ο Μίμαρος αρχίζει τις παραστάσεις του στο καφενείο του Σιδηροδρόμου. Στις 6 Αυγούστου δίνει παραστάσεις στην Πλατεία Όλγας, σύμφωνα με την εφημερίδα «Πελοπόννησος», και τρεις μέρες μετά, στις 9 Αυγούστου 1895, επέστρεψε στο καφενείο του Σιδηροδρόμου, σύμφωνα με τις εφημερίδες «Νεολόγος» και «Πελοπόννησος». Τα δημοσιεύματα αυτά εντόπισε ο Γ. Κοτοπούλης στον τύπο της Πάτρας[63].

VII

Την άνοιξη του 1896 τελέστηκαν στην Αθήνα οι πρώτοι σύγχρονοι Ολυμπιακοί Αγώνες. Την ίδια χρονιά η κυβέρνηση Δηλιγιάννη κατήργησε τη στρατιωτική αστυνομία. Αν και η κίνηση αυτή ήταν σύμφωνη με το λαϊκό αίσθημα, κάποιες από τις εφημερίδες βρήκαν το μέτρο απαράδεκτο[64]. Στις 29 Νοεμβρίου του 1896 στην Αθήνα έγινε η πρώτη προβολή κινηματογράφου. Η εφημερίδα «Εμπρός» δημοσίευσε την παρακάτω ανακοίνωση:

«Σήμερον την 9^{ην} ώραν π. μ. άρχεται η λειτουργία του Κινηματοφωτογράφου, δι' ου ως γνωστόν παριστώνται αι φωτογραφίαι εν κινήσει. Αι παραστάσεις θα γείνωνται καθ' εκάστην ημίσειαν ώραν από της 9^{ης} πρωινής ώρας μέχρι της 12^{ης}, και από της 2^{ας} μ. μ. μέχρι της 7^{ης}, εις το Κατάστημα της οικίας Κας Συγγρού, οδός Κολοκοτρώνη όπισθεν της Βουλής παρά την οδόν Σταδίου. Είσοδος δραχμαί 2.20, δια τα παιδία κάτωθεν των 7 ετών δραχμαί 1.10»[65].

Το κοινό γέμισε την αίθουσα του «κινηματοφωτογράφου» της οδού Κολοκοτρώνη και η προσπάθεια βρήκε σύντομα μιμητές. Έτσι στο «Θέατρο των ποικιλιών», ενώ πριν λίγες ημέρες παίζονταν με μεγάλη επιτυχία το έργο το Σπύρου Περεσιάδη «Εσμέ»[66], στις 14 Δεκεμβρίου άρχισαν προβολές

[63] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 59, 66.
[64] «Οι αξιωματικοί του ελληνικού στρατού», *Εμπρός*, 29-12-1896.
[65] «Ειδοποίησις», *Εμπρός*, 29-11-1896.
[66] «Αθηναϊκός κόσμος», *Εμπρός*, 2-12-1896.

κινηματογράφου[67]. Αυτές είναι οι πρώτες αγγελίες. Παρακολουθώντας τις εφημερίδες βλέπουμε πως εκτός από το 1897, που ο πόλεμος έκλεισε τα θέατρα, όλες τις άλλες χρονιές οι αγγελίες των κινηματογράφων συνεχώς αυξάνονται. Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στον κινηματογράφο και στο θέατρο σκιών άρχισε. Πρόκειται κυριολεκτικά για έναν αγώνα μέχρι θανάτου που θα κρατήσει πάνω από πενήντα χρόνια. Αν και ο αγώνας έχει ήδη κριθεί από τη δεκαετία του 1930, ο επίλογος θα γραφτεί στο τέλος της δεκαετίας του 1950 με την απόλυτη επικράτηση του κινηματογράφου.

Το 1896 στην εφημερίδα «Φαραί» της Καλαμάτας βλέπουν το φως τρία δημοσιεύματα για τον Καραγκιόζη. Στο πρώτο με ημερομηνία 9 Ιουνίου 1896 η εφημερίδα διαμαρτύρεται για την επιτυχία του Καραγκιόζη εις βάρος του αστικού θεάτρου. Μεταξύ άλλων αναφέρει:

«Άλλοτε παραπονούμεθα ότι δεν έχομεν θέατρον και διερχόμεθα με τους Καραγκιόζηδες και τους Φασουλήδες, τώρα που τέλος πάντων έχομεν εν ανεκτόν οπωσδήποτε και δυνάμεθα να διερχόμεθα εκεί εν τω μέσω του μαγευτικού κήπου της Εδέμ ωραίας θερινάς νύκτας, διατί δεν το υποστηρίζομεν;»

Στις 23 Ιουνίου 1896 η ίδια εφημερίδα ασχολείται πάλι με το θέμα και διαμαρτύρεται ξανά γιατί το κοινό της πόλης αντί να υποστηρίξει το θέατρο «σαρδελοειδώς συνωθείται ίνα ακούση τις αηδίες του Καραγκιόζη και τις σαχλαμάρες του δραματικού φασουλή».

Τα παραπάνω δημοσιεύματα εντόπισε ο Σ. Κοκκίνης και τα αναδημοσίευσε[68]. Όπως βλέπουμε πλήθος κόσμου ψυχαγωγείται στον Καραγκιόζη που είναι ένας παλιός γνώριμος του κοινού της πόλης. Η μαρτυρία αυτή προστίθεται στις υπόλοιπες που κάνουν λόγο για τη δυναμική παρουσία του θεάματος στην Πελοπόννησο. Το επόμενο δημοσίευμα της εφημερίδας είναι από τα πιο σημαντικά για το ελληνικό θέατρο σκιών και το εντόπισε κι αυτό ο Σ. Κοκκίνης. Οι πληροφορίες που μας δίνει είναι πάρα πολλές και η αναδημοσίευσή του είναι απαραίτητη:

«Δεν ειξεύρω εάν γίνωνται και εις άλλο μέρος αυτά τα οποία γίνονται εδώ, εις την κλασικήν αυτήν πατρίδα της σκόνης και της... σταφίδας, της σαπίλας και της κακομοιριάς· δεν ειξεύρω εάν εφαρπάζωνται έτσι εύκολα οι

[67] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 14-12-1896.
[68] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σ. 18.

άνθρωποι, εάν ενθουσιούν, όπως ημείς με το παραμικρόν εις την αρχήν και ύστερον σιγά, σιγά καταπίπτωμεν εις το μηδέν του ενθουσιώδους θερμομέτρου μας. Και, παραλείποντες τόσα και τόσα άλλα που ημπορούσαμε ν' απαριθμήσωμεν, παραλείποντες ακόμη και την Αγωνιστίτιδα που μας έπιασε με τους Ολυμπιακούς αγώνας και τας κληροδοτήσεις που μας αφήκε, δηλαδή συλλόγους και κόντρα συλλόγους, γυμναστήρια και παραγυμναστήρια —τα σοβαρώτερα— γειτονικάς σφαιροβολίας και οικογενειακούς δρόμους —τα ιλαρώτερα— εξαρθρήματα και κατάγματα της πνευμονίας και πλευρίτιδος —τα τραγικώτερα—, παραλείποντες και την Κρητικίτιδα, που μας έπιασε με τα Κρητικά και όσας αυτή πάλι μας εξεφούρνισεν εις το μέσον επιτροπάς, δηλαδή τας επιτροπείας, κομιτάτα και παρακομιτάτα, Κέντρον με το οποίον αγκυλώθησαν τα μέλη του και λόγους ενθουσιώδεις, και συλλαλητήρια και εράνους και εθελοντάς και λιποταξίας και τέλος αρκετούς πρόσφυγας, πολλαπλασιαζόμενους καθ' εκάστην, παραλείποντες όλ' αυτά, λέγομεν, διότι περί αυτά ενδιέτριψαν και ενδιατρίβουν ακόμη αι εφημερίδες και διότι αυτά είναι καθολικαί, ούτως ειπείν, νόσοι, ερχόμεθα εις μίαν εντοπίαν, ήτις παρατηρείται μόνον εδώ εις τας Καλάμας και την οποίαν αναγράφομεν εις την επικεφαλίδα μας. Πρόκειται, μ' αλλά λόγια, περί μιας νόσου την οποίαν θα μας επιτραπή να ονομάσωμεν Καραγκιοζίτιδα, ως γεννηθείσαν εξ αιτίας του Καραγκιόζη.

Η κατάληξη ίτις εν τη ιατρική σημαίνει φλεγμονήν. Ούτω μηνιγγίτις, νεφρίτις, αρθρίτις, πλευρίτις, και τόσα άλλα άπειρα εις ίτις, σημαίνει φλεγμονήν των μηνίγγων, των νεφρών κλπ. Ομοίως λοιπόν και η λέξις Καραγκιοζίτις, υποδηλοί φλεγμονήν του Καραγκιόζη, όχι δηλαδή του ανδρεικέλου Καραγκιόζη, αλλά της εικόνος αυτού, της αποτυπωμένης εντός του κέντρου ωρισμένων εγκεφαλικών κυττάρων. Δια να γίνη όμως η αποτύπωσις αυτή εντός του εγκεφάλου, εχρειάσθη να εργασθή το εν λόγω κέντρον αλλά πάσα εργασία προϋποθέτει κίνησιν, πάσα δε κίνησις συνεπάγεται, ως άμεσον επακολούθημα, θερμότητα, η δε θερμότης προέρχεται συνεπεία της εκεί συρροίας του αίματος όταν δε η συρροία αύτη του αίματος είναι μεγαλυτέρα του φυσιολογικού, παράγεται υπεραίμωσις, και συνεπώς η φλεγμονή. Αρκετά, θαρρώ, τα ολίγα αυτά επιστημονικά προς εξήγησιν της αναπτύξεως της υπό συζήτησιν νόσου· και τώρα επ' αυτής ταύτης της νόσου.

Το ιστορικόν αυτής δεν θα μας απασχόληση τόσον, όσον η ενεστώσα κατάστασις. Η εμφάνισις της Καραγκιοζίτιδος εδώ εις τας Καλάμας χρονολογείται από τριετίας —τότε τουλάχιστον ενθυμούμαι τους πρώτους καραγκιοζιώντας, κατά το χολεριώντας— αφ' ότου βασιλεύς των βωμολοχημάτων και του αγοραίου καλαμπουριού εισήλασε κατά το καλοκαίρι του '94 ο Μίμαρος. Και θα μετετρέπετο αναμφιβόλως εις πύησιν και θα εβρωμούσε, όπως και αι όμοιας φύσεως φλεγμοναί, αν η επίσκεψις του Μίμαρου δεν επανελαμβάνετο κάθε καλοκαίρι, ώστε να κράτη πάντοτε αμείωτον, αδιάπτωτον εις το οξύ της στάδιον, άνευ ουδεμιάς υφέσεως, με φόβους μάλιστα κακοηθέστερων εκβάσεων. Τέκνον των Αλωνίων των Πατρών ο Μίμαρος είναι καλλιτέχνης αυτοδίδακτος και περιάγει εδώ κι εκεί εις τα διάφορα της Πελοποννήσου κέντρα, τα χάρτινά του ανδρείκελα, τον δημοφιλή πλέον Καραγκιόζην του με τον αμίμητον σιορ—Διονύσιόν του, τον αθάνατον —διότι προ πάντων αυτών απεθανάτισε το δημοτικόν του τραγούδι— μπάρμπα Γεώργον του και την λοιπή χορείαν των ηρώων του. Και όταν πατήση το πόδι του ο Μίμαρος, όταν ο Καραγκιόζης τραβήξη την ουράν της γιακέττας του Σιόρ—Διονυσίου, ή την φουστανέλλαν του Μπάρμπα—Γεώργου, ο κόσμος γίνεται άλλος άντ' άλλου, έξω φρενών, γαλβανίζεται. Εδώ μάλιστα εις τας Καλάμας ο ενθουσιασμός δια τον Καραγκιόζη υπερβαίνει παν όριον. Σύσσωμοι τον υπεδέχθησαν με ενθουσιασμόν απροκάλυπτον, εις εκάστην δε ανανέωσιν επισκέψεως, ο ενθουσιασμός αυτός πολλαπλασιάζεται, εξαπλούται, μεγεθύνεται, μεταβάλλεται εις παραφοράν κάτι τι πλέον, και εις τρέλλαν· ακόμη περισσότερον εις φρενίτιδα· έτι προς εις μανίαν. Και ακούεις την νύκτα, μα βράδυ, μα μεσάνυκτα, μα χαράματα, την ημέραν, μα πρωί, μα μεσημέρι, μα ηλιόγερμα, παντού όπου πας, στον περίπατο, στην εξοχή στην αγορά, στο σπίτι σου, στο καφενείο, στην πλατεία, την ώρα που κοιμάσαι, την ώρα που ξυπνάς, την ώρα που νίπτεσαι, όταν μελετάς στο δωμάτιό σου, όταν ρεμβάζης στην παραλία, όταν γράφης στην ερωμένη σου και σε κυνηγά και σε ξεκουφαίνει και σου ξεσχίζει τα νεύρα και σου γεννά την φούρκαν το τραγούδι του μπάρμπα—Γεώργου έξαφνα.

Ο Γιώ — μανά μ' ν ο Γιώ — ν ο Γιώργος πέ – ρασε

Ηέι, Ηέι «φσσσσσσιτ», πέρασε...

Το τελευταίο μάλιστα τούτο «φσσσιτ», η σπαρακτική αυτή σφυρικτριά σου γεννά την ανατριχίλαν εις το κορμί και σου τρυπά τον εγκέφαλον σαν πυρωμένον τρυπάνι και σου φέρνει ακουσίως εις τα χείλη σου την φράσιν: «τον περίδρομο ντε!», ή την παραπλησίαν «μαχαίρι!», ή —μάλλον ανθρωπινώτερον— ακούεις το τραγούδι του σιορ — Διονυσίου:

Τση λέω αφσέ — τση λέω αφσέ τση μπαρτζόλες

Και τση μπαρτζο — και τση μπαρτζολίες

Να μη γιομήσ' η γειτονιά από τση κουμπουρίες.

Και εις το τέλος το πεταχτόν, το πλήρες χάριτος επτανησιακής το trio το allegro όπως το έλεγεν εις την γλώσσαν του ο σιορ—Διονύσιος:

Λαριλάμ, λάρι, λάρι, λαριρίμ ραμ ραμ...

Και μη θαρρείτε πως αυτά τ' ακούτε μόνο από τα χαμίνια, τα οποία όμως —και τούτο χάριν του δικαίου— ευρίσκονται εις το φόρτε των εδώ; όχι. Αυτά δύνασθε να τ' ακούετε εξ ίσου από το αυθάδες στόμα του λούστρου όσον και από το σοβαρόν του σχολαστικού δασκάλου, αλλά και ο κομψευόμενος λέων δεν πηγαίνει οπίσω· αλλά και έτι προς έχει χωρήσει η Καραγκιοζίτις, μέχρι που να το ψάλλουν και κοράλλινα χείλη ακόμη, όπως, την ώρα ακριβώς που γράφω —ως δια να πιστώση τα γραφόμενά μου— ψάλλει το τραγούδι του σιορ—Διονυσίου, μια τρελλή γειτονοπούλα μου, ένα μοδιστράκι που μοιάζει με το γαρύφαλο, που καρφώνει με μια καρφίτσα κάθε μέρα εκεί στο δεξιόν μέρος του δεσμοφύλακος μπούστου της. Γιατί τάχα στο δεξιόν και όχι στο αριστερόν; Μήπως φοβείται να μην αγκύλωση την καρδιά της;

Και τα γνωρίζουν αυτά και τα τραγουδούν όλοι, διότι και όλοι είναι θαμώνες του Μίμαρου. Μεταξύ δύο θροουσών ατλαζίνων φουστών υποφαίνεται δειλόν το τσίτι της πτωχής εργάτιδος, ή το χαριτωμένο, το ολόδροσον προσωπάκι της σκανδαλιάρας μοδιστρούλας· και παρά το βερνικωμένον υπόδημα του λέοντος προβάλλει αυθάδης ο γυμνός, ο ρυπαρός πους του βαρκάρη, ο δε τζέντλεμαν επιστήμων, ο ανώτερος υπάλληλος, ο χειροκτιοφορών ευγενής, ο έντιμος αξιωματικός χάσκων προ των χαριτολογιών του Χατζαϊβάτη, δίδει εις τον κουτσαβάκην αραμπατζήν το τσιγάρο του δια ν' ανάψη, εν ω παρέκει ο μαθητής μυκτηρίζει την μυωπίαν του πλησίον διδασκάλου του. Πλήρης Δημοκρατία βλέπετε! Εκεί, προ της πανίνης και λαδομένης του Καραγκιόζη σκηνής αι κοινωνικαί προλήψεις υποχωρούν,

οι κοινωνικοί φραγμοί καταπίπτουν, τα διάφορα κοινωνικά στρώματα, αναμίξ κείμενα, αποτελούσι μίαν μάζαν, ην θα εζήλευεν ο νεώτερος κοινωνισμός, ό νεώτερος Σοσιαλισμός.

Ως θαυμαστά τα έργα σου, Καραγκιόζη! Τις λόγος εξαρκέση προς ύμνον των θαυμάσιων σου!

Φαντασθήτε ότι ο Καραγκιόζης κατέστρεψε τον θίασον Λουλουδάκη. Η Ελληνική σκηνή ετάφη εν Καλάμαις υπό του τουρκικού μπερντέ. —Διψάω, βρε αδερφέ, διψάω για Μίμαρο, έλεγε προχθές ανώτερος υπάλληλος προς κακομαθημένην εκεί ομάδα μέλος της οποίας ετύγχανε και ο υποφαινόμενος.

Και εάν η νόσος έφθανε μόνον έως εδώ, κακή υπομονή, αλλά αυτή έχει προχωρήσει πολύ, πάρα πολύ. Προχθές, έξαφνα, ηρχόμην από κάτω, από την θάλασσαν ότε, εκεί προς την φάμπρικαν του Στασινοπούλου ολίγον παρακάτω, ένα τρομακτικόν μπαμ, μπουμ μου ανέκοψε τον δρόμον και με ηνάγκασε να παρατηρήσω αριστερά μου, αίματα και πτώματα προοιωνιζόμενος. Πόσον ηπατώμην ευτυχώς! Από κάτω από ένα χαγιάτι μεταξύ δύο υποβασταζουσών αυτό ξύλινων στηλών αιωρείτο ένα σεντόνι· ολίγοι σαλιάγκοι διασκευασμένοι εις λύχνους εφώτιζον το σεντόνι έσωθεν, ώστε να διαφαίνεται εκείνην την στιγμήν ο μπάρμπα—Γεώργος γιαταγανίζων και πιστολίζων Τούρκους —επίκαιρον γαρ το τε θέμα και το θέαμα. Έκτος δηλαδή του Μεγάλου Καραγκιόζη, όπως αποκαλείται εις την γλώσσαν των θαυμαστών του χαμινίων, έχομεν και τους γειτονικούς Καραγκιόζηδες.

Προ ήμερων πάλι ένας μικροσκοπικός, τόσος δα, ντελαλίσκος, διελάλει ότι *εις ένα σπίτι κοντά στη στρατώνα, απέναντι στου Αργύρη, δίπλα από ένα μπογιατζίδικο, παρακάτω από ένα πηγάδι, θα παρασταθή απόψε ό Καραγκιόζης· όσοι ερθήτε θα μείνετε πολύ ευχαριστημένοι.*

Αλλά και έτι περαιτέρω έχει χωρήσει η γάγγραινα αυτή της Καραγκιοζίτιδος. Ένας μικρός, μόλις οκταετής, υιός ενός φίλου μου, έλεγε προχθές εις τον πατέρα του· *θέλω να γείνω Καραγκιόζης, πατέρα!* Και εις τα σαλόνια ακόμη έχει χωθή ο βρωμερός αυτός βωμολόχος. Προχθές εις ένα φιλικό μου σπίτι, που πήγα να κάμω μίαν επίσκεψιν, εύρον επάνω εις το τραπέζι εις την σάλαν έναν... Καραγκιόζη. Ενώ δε τον επήρα στα χέρια μου και τον εξήταζα και ηπόρουν δια την καταπληκτικήν αυτήν διάδοσιν του μολύσματος ακούω την κόρην του σπιτιού να μ' ερωτά:

—Εγώ τον έκαμα αυτόν τον Καραγκιόζη, κυρ—Γιώργο, είναι καλός;

Το μίασμα —και δυστυχώς είναι μίασμα πολύ δηλητηριώδες— έχει διαδοθή παντού, έχει καταλάβει όλα τα στρώματα, έχει κυριεύσει όλας τας ηλικίας. Και ακούεις έξαφνα τα μικρά παιδάκια, τα τρυφερά, τα απαλά, τα άπληστα αυτά κεφαλάκια, εις τα όποια η μίμησις ακμάζει και η οποία φέρει την έξιν, τα ακούεις να διαμείβουν μεταξύ των την φράσιν: *ξου, ρε γέρω—ξούρα* του Καραγκιόζη, ή την αλλην την τόσον αισχράν του μπάρμπα—Γεώργου: *ρε αεί στο διάολο γιαουρτόπιασμα*, ή τρία — τέσσερα μαζί χειροκρατούμενα να τραγουδούν ψευδίζοντα ως που να στρέφουν εκεί στην γωνίαν και να μακραίνουν και να μην ακούεται πλέον η φωνή των:

Ο Γιώ —μάνα μ' ν ο Γιώ —ν ο Γιώργος πέα — πέασε κέϊ, κέϊ, κέϊ.

Και το συμπέρασμα; Βρέτε το εσείς κ.κ. Καλαματιανοί»[69].

Το άρθρο είναι ένα από τα πολλά που αντιμετωπίζουν αρνητικά το θέατρο σκιών. Όμως το εκτενές δημοσίευμα μεταφέρει πάρα πολλά στοιχεία για τον Καραγκιόζη κι είναι άξιον απορίας γιατί κάποιος που δεν συμπαθεί το θέαμα, μπήκε στον κόπο να καταγράψει όλες αυτές τις λεπτομέρειες. Η απάντηση έρχεται από το ίδιο το δημοσίευμα. Αφ' ενός γιατί οι αναγνώστες της εφημερίδας είναι ξετρελαμένοι με τον Καραγκιόζη κι αυτό δεν μπορεί να το αγνοήσει και αφ' ετέρου γιατί το θέαμα τον γοητεύει. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά. Ο αρθρογράφος δεν εχθρεύεται το ίδιο το θέαμα, αλλά την τεράστια και άνευ προηγουμένου επιτυχία του και μικρόψυχα την προσωπική επιτυχία του Μίμαρου. Αν και προσπαθεί να περιορίσει το Μίμαρο μέσα στα όρια του «βασιλιά των βωμολοχημάτων και του αγοραίου καλαμπουριού» δεν μπορεί να κρύψει ούτε την ικανότητά του στο δημοτικό τραγούδι, ούτε την επιτυχία με την οποία υποδύεται τους διάφορους τύπους, όπως «τον αμίμητον σιορ—Διονύσιόν του» και «τον αθάνατον μπάρμπα Γεώργον του».

Το δημοσίευμα μας πληροφορεί πως ο Μίμαρος επισκέφτηκε για πρώτη φορά την Πάτρα το 1894 και από τότε ανανεώνει τις επισκέψεις του κάθε καλοκαίρι. Αν και ο αρθρογράφος τον αναφέρει ως ο «βασιλεύς των βωμολοχημάτων και του αγοραίου καλαμπουριού» οι αναφορές στις υποτιθέμενες βωμολοχίες δεν μας πείθουν. Οι φράσεις «ξου ρε γέρω—ξούρα» του Καραγκιόζη ή το «άει στο διάολο γιαουρτόπιασμα» του

[69] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σσ. 20-26.

Μπαρμπαγιώργου δεν έχουν καμιά σχέση με την αισχρότητα που τους αποδίδει. Είναι αδύνατο να φανταστούμε αληθινές βωμολοχίες μπροστά στο κοινό της πόλης, που κατ' εξακολούθηση παρακολουθεί οικογενειακά το θέαμα. Η αληθινή αιτία της αντίθεσης του αρθρογράφου προς το θέαμα δεν μπορεί να κρυφτεί και την αναφέρει ο ίδιος. «Φαντασθήτε ότι ο Καραγκιόζης κατέστρεψε τον θίασον Λουλουδάκη. Η Ελληνική σκηνή ετάφη εν Καλάμαις υπό του τουρκικού μπερντέ». Πίσω από την πρόφαση της αισχρότητας, κρύβεται η αντίθεση στην οθωμανική καταγωγή. Στην ίδια θέση με τον αρθρογράφο βρέθηκαν πολλοί από τους «νοικοκυραίους». Θεωρώντας ανεπίτρεπτη την ανατολίτικη καταγωγή και με ασθενή εναντίον του θεάματος επιχειρηματολογία, παρέμειναν προσηλωμένοι στην ανάμνηση της όποιας ανηθικότητας. Μια προσπάθεια να λυθεί το πρόβλημα της ανατολίτικης προέλευσης, έγινε αργότερα, με την ανακάλυψη της αρχαιοελληνικής καταγωγής.

Από τους χαρακτήρες του Μίμαρου σημαντικότεροι είναι ο «δημοφιλής» Καραγκιόζης, ο «αμίμητος» Διονύσιος και ο «αθάνατος» Μπαρμπαγιώργος. Ο Μπαρμπαγιώργος του Μίμαρου είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην Καλαμάτα. Σύμφωνα με το δημοσίευμα είναι ένας πλήρως διαμορφωμένος τύπος, που έχει μεγάλη απήχηση στο κοινό. Τόσο πολύ που σχεδόν επισκιάζει τον ίδιο τον Καραγκιόζη. Βλέπουμε λοιπόν πως ο Μίμαρος χρησιμοποιεί ήδη με επιτυχία, από το 1894, τον Μπαρμπαγιώργο. Ο Κ. Μπίρης μεταφέροντας τις απόψεις της προφορικής παράδοσης μας αναφέρει πως ο Μπαρμπαγιώργος ξεκίνησε ως ιδέα του Μίμαρου το 1896 αλλά τον τελειοποίησε ο Ρούλιας και τον εμφάνισε το 1897 στην Αθήνα[70]. Την άποψη αυτή την χρησιμοποίησαν άκριτα αρκετοί από τους ερευνητές, αν και όπως βλέπουμε έρχεται σε αντίθεση με τις γραπτές μαρτυρίες.

Σύμφωνα με τον αρθρογράφο η Καλαμάτα ζει κάτω από τον πυρετό του Καραγκιόζη. Το κοινό του αποτελείται, όπως και στην Πάτρα, από άτομα όλων των κοινωνικών ομάδων και όλων των φύλων. Σημαντική είναι η παρουσία των παιδιών στις παραστάσεις. Για μια ακόμη φορά βρισκόμαστε μπροστά σε ένα οικογενειακό θέαμα. Η αθρόα προσέλευση του κοινού, αποκλειστικά και μόνο στον Καραγκιόζη, υποχρέωσε το θίασο Λουλουδάκη να

[70] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 32.

αποχωρήσει από την Καλαμάτα. Η αναφορά είναι σίγουρα αληθινή γιατί το άρθρο απευθύνεται στην κοινωνία της Καλαμάτας που γνώριζε το περιστατικό. Αρχιτέκτονας αυτής της επιτυχίας είναι ο Δ. Μίμαρος που η τέχνη του τυγχάνει μεγάλης εκτίμησης ακόμη κι από τα μέλη της ανώτερης τάξης, που κυριολεκτικά «διψούν για Μίμαρο». Υπό την επήρεια της ακτινοβολίας του Μίμαρου τα μικρά παιδιά της πόλης στήνουν αυτοσχέδιους μπερντέδες και δίνουν παραστάσεις Καραγκιόζη. Στους δρόμους και στα σπίτια όλοι σχεδόν αναπαράγουν τα τραγούδια και τα αποφθέγματα των τύπων του μπερντέ. Η πόλη εμφανίζεται ξετρελαμένη με το Μίμαρο και τους χάρτινους ήρωές του.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο είναι η αναφορά στους μπερντέδες που στήνουν τα μικρά παιδιά όπου φαίνεται «ο μπάρμπα—Γεώργος γιαταγανίζων και πιστολίζων Τούρκους —επίκαιρον γαρ το τε θέμα και το θέαμα». Είναι φανερό πως τα μικρά παιδιά αναπαράγουν αυτά που βλέπουν στον κανονικό μπερντέ. Το 1896 οι τουρκικές θηριωδίες και οι σφαγές των αμάχων στην Κρήτη ξεσήκωσαν το λαϊκό αίσθημα και πρόσφεραν θεματικό υλικό στο θέατρο σκιών. Οι παραστάσεις αυτές, όπως θα δούμε παρακάτω, είναι προϊόν του ελληνικού θεάτρου σκιών και σηματοδοτούν την τελειωτική αποκόλλησή του από το οθωμανικό

Η επιτυχία του Μίμαρου στην Καλαμάτα δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί με αστυνομικές απαγορεύσεις. Άλλωστε ούτε κι ο αρθρογράφος, παρ' όλη την άρνησή του, δεν φαίνεται να τις νοσταλγεί.

Αν και πολλοί από τους αρθρογράφους είναι ακόμη αρνητικοί με το θέαμα, η συμμετοχή του κοινού είναι πολύ μεγάλη. Όμως κι ο Καραγκιόζης έχει πια αλλάξει. Η εφημερίδα «Παλιγγενεσία» αναφερόμενη στο Μαρούσι γράφει:

«Αν αι Αθήναι έχουν Αντιόπας Παρασκευοπούλου, Βερώνη και Εσμέ ή μάλλον εσμόν ηθοποιών και έργων, έχομεν και ημείς τους προϊστορικούς υποκριτάς. Δύο με το συμπάθειο —καραγκιόζηδες, ων οι θαμώνες εις δεκάδας καθ' εκάστην εσπέραν ανέρχονται, αηδέστατον αμφότεροι ανέλαβον να τέρπουν τους αγαθούς συμπατριώτας του Λούη. Προετοιμάζεται πανηγυρική παράστασις, ο Αβδουλλάχ και τα κακουργήματα της Κρήτης!! το ακροατήριον λαμβάνει πολλάκις ενεργόν μέρος εις τας παραστάσεις, αι ερωταποκρίσεις είναι κωμικώτατοι. Ο Διάβολος κυριαρχεί και το ανηλεές

ξυλοκόπημα. Ροχαλητά γύρω, γυναικόπαιδα, βλάμηδες, δανδήδες, παρεπίδημοι, κομψαί δεσποινίδες και άκομψοι χωριατοπούλες και έπειτα ο δίσκος της… πεντάρας, αν και το χωρίον κατόπιν της νίκης του Λούη εις άλλον δίσκον έπρεπε να ησκείτο»[71].

Βλέπουμε ότι το κοινό αποτελείται από ανθρώπους όλων των κοινωνικών ομάδων. «Βλάμηδες» (δηλαδή κουτσαβάκηδες), γυναικόπαιδα, κομψές δεσποινίδες και χωριατοπούλες, όλοι μαζί συγχρωτίζονται μπροστά στο πανί του Καραγκιόζη.

Το 1896 η Κρήτη περνούσε μια από τις πιο δραματικές φάσεις της ιστορίας της. Οι Έλληνες του νησιού είχαν ξεσηκωθεί από το φθινόπωρο του 1895. Οι σφαγές των αμάχων ελλήνων στα Χανιά προκάλεσαν αποτροπιασμό στη διεθνή κοινότητα και στην Ελλάδα υπήρξε ένα κύμα εθελοντών που έσπευσε να πολεμήσει στην Κρήτη. Η παράσταση «ο Αβδουλλάχ και τα κακουργήματα της Κρήτης» είναι εμπνευσμένη από τον αγώνα των κρητικών. Κατά πάσα πιθανότητα ο «Αβδουλλάχ» δεν είναι παρά ο σουλτάνος Αβδούλ Χαμίτ Β΄ που είχε αθετήσει τη Σύμβαση της Χαλέπας και θεωρούνταν υπεύθυνος για τις σφαγές των αμάχων. Ο Αβδούλ Χαμίτ στο πανί του Καραγκιόζη ταυτίστηκε με το κακό και σχεδόν δαιμονοποιήθηκε. Αξίζει να σημειωθεί πως πολλά χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 1920 ο Μέμος Χριστοδούλου έπαιξε στη Θεσσαλονίκη την παράσταση «Ο Καραγκιόζης ενώπιον του σουλτάνου Αβδούλ Χαμίτ»[72]. Ο τεχνίτης που έπαιζε τον «Αβδουλλάχ» στο Μαρούσι ανήκε στην ομάδα που είχε ξεφύγει από την άμεση επιρροή του οθωμανικού Καραγκιόζη. Παρ' όλη την ικανότητα προσαρμογής του το οθωμανικό είδος, που παίζονταν στην Ελλάδα, δεν μπορούσε να φτάσει τόσο μακριά. Το θέμα της παράστασης δεν αποτελεί απλά προσαρμογή στις απαιτήσεις του κοινού, αλλά το ίδιο το θέαμα αντλώντας ιδιαίτερη δυναμική από ένα πολύ σημαντικό γεγονός επηρεάζει το κοινό του και ουσιαστικά μετατρέπεται σε ένα μέσο διαμόρφωσης απόψεων και προπαγάνδας. Η παράσταση αποτελεί εισαγωγή στον κύκλο των παραστάσεων που εμπνέονται από γεγονότα σχετικά με την ελληνική ιστορία και έφτασαν στο απόγειό τους την εποχή της ακμής του ελληνικού θεάτρου

[71] «Ζωή αγροτική», *Παλιγγενεσία*, 3-7-1896.
[72] «Η Πίνα Μενικέλλη», *Μακεδονία*, 1-1-1920.

σκιών. Φυσικά δεν είναι η πρώτη του είδους, αλλά είναι η παλιότερη που εντόπισε η έρευνα.

Στο τέλος του 19ου αιώνα το ελληνικό κρατίδιο βρίσκονταν σε αρκετά επισφαλή θέση και η ενίσχυση του «εθνικού φρονήματος» ήταν από τις πρώτες προτεραιότητες της άρχουσας τάξης. Η δυνατότητα εκμετάλλευσης των δυνατοτήτων του θεάτρου σκιών δεν πέρασε απαρατήρητη από την εξουσία, που έτσι κι αλλιώς είχε αποτύχει να το εξαφανίσει υπό το κράτος των αστυνομικών απαγορεύσεων. Ανάμεσα σ' αυτή και στους τεχνίτες υπήρξε μια άτυπη ανακωχή που ενισχύθηκε ακόμη πιο πολύ με τον αποτυχημένο πόλεμο του 1897. Όπως θα δούμε παρακάτω η εξάπλωση του θεάτρου σκιών μετά τον πόλεμο υπήρξε ραγδαία. Το μέχρι πριν λίγα χρόνια παράνομο θέατρο σκιών, θα φτάσει να ψυχαγωγεί τους στρατιώτες στο μέτωπο και με μια πλειάδα ηρωικών έργων τον άμαχο πληθυσμό σε συνθήκες ειρήνης ή πολέμου. Το φαινόμενο αυτό δεν εμφανίστηκε ξαφνικά αλλά ήταν αποτέλεσμα της μακράς διαδικασίας αφομοίωσης του οθωμανικού είδους. Ουσιαστικά ήταν μια συνθήκη αμοιβαίων παραχωρήσεων. Το θέαμα αφαίρεσε πολλά από τα φαλλικά και ανατρεπτικά του χαρακτηριστικά και η εξουσία απόσυρε τις αστυνομικές απαγορεύσεις, παραβλέποντας την ξεκάθαρη οθωμανική του καταγωγή και το ανατρεπτικό του παρελθόν. Όμως το θέατρο σκιών διατήρησε πολλά από τα ανατρεπτικά χαρακτηριστικά του, κρυμμένα μερικές φορές πίσω από συμβολισμούς. Κάποια από αυτά τα είχε κληρονομήσει από την οθωμανική του καταγωγή, κάποια τα είχε συλλέξει στα χρόνια της παρανομίας και κάποια του τα μετέδιδε, καθημερινά, η άμεση επαφή του με το λαϊκό κοινό. Η σχέση αλληλεξάρτησης κοινού και τεχνιτών ήταν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που άρθρωναν την λειτουργία του θεάτρου σκιών. Αφ' ενός μεν οι τεχνίτες επιζητούσαν την ελεύθερη άσκηση του επαγγέλματός τους, αλλά αφ' ετέρου δε το κοινό αρνούνταν να δεχτεί την αποστείρωση ενός μέσου διασκέδασης που μέχρι τώρα εμφάνιζε μια ιδιαίτερη ικανότητα ερμηνείας των συναισθημάτων του. Είμαστε λοιπόν μπροστά σε μια άσκηση ισορροπίας για τρεις: το κοινό, τους τεχνίτες και τους αρθρογράφους. Είναι γεγονός πως κάποιες φορές τα άτυπα όρια ξεπερνιούνται. Πολλές φορές οι τεχνίτες προσπαθώντας να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις του κοινού ξεπερνούν τα όρια της «συνθήκης» και άλλοτε οι αστοί αρθρογράφοι χωρίς ιδιαίτερο λόγο εξεγείρονται κατά του «ανήθικου και τούρκικου» θεάματος.

Συνήθως και οι δύο εκδηλώσεις επιφέρουν αστυνομικές απαγορεύσεις, έστω περιστασιακές, είτε για να επαναφέρουν στην τάξη τους τεχνίτες, είτε για να προσφέρουν μια αίσθηση δικαίου στους διαμαρτυρόμενους αρθρογράφους.

VIII

Το 1897 ήταν μια χρονιά πολύ δύσκολη για όλο το θέατρο. Στην εφημερίδα «Εμπρός» διαβάζουμε πως όλα τα κινητά θεατράκια είναι κλειστά εξ αιτίας του πολέμου[73]. Τα επόμενα χρόνια και ειδικά μετά τον πόλεμο θα εμφανιστούν πολλές παραστάσεις με θεματογραφία εμπνευσμένη από την ελληνική ιστορία. «Ο Κατσαντώνης και ο Αλή Πασάς», «Ο Καπετάν Γκρης», «Ο Αθανάσιος Διάκος»[74] είναι κάποιες από αυτές. Και οι τρεις έγιναν κλασσικές και συνέχισαν να παίζονται ως το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Πολλά από τα θέματα χρησιμοποιούνταν ήδη από το κουκλοθέατρο και την παντομίμα. Οι τεχνίτες του θεάτρου σκιών απλώς τα προσάρμοσαν και τα έβγαλαν στο πανί.

Οι τελευταίες αναφορές στο θέατρο σκιών μας πείθουν για την εδραίωση ενός νέου είδους, του ελληνικού θεάτρου σκιών, που από εδώ και πέρα θα γεμίσει με μπερντέδες την Ελλάδα. Το πιο σημαντικό είναι πως το θέαμα κατάφερε να επιβιώσει και να παραμείνει ένα γνήσια λαϊκό μέσο ψυχαγωγίας. Ο πιο σημαντικός παράγοντας των εξελίξεων ήταν το ελληνικό λαϊκό κοινό που με τη στάση του δεν επέτρεψε κατά πρώτο την εξαφάνιση και κατά δεύτερο την αποστείρωση του θεάματος. Το θέαμα ξέφυγε από τα περιορισμένα όρια των χώρων του υποκόσμου, αλλά ακόμη διατηρεί μαζί του μια αρκετά στενή σχέση. Το ανυπόληπτο του επαγγέλματος συνεχίζεται και οι περισσότεροι από τους τεχνίτες είναι άνθρωποι του περιθωρίου.

Το 1897 οι σφαγές των αμάχων στην Κρήτη συνεχίζονται και στο νησί φτάνει ελληνικός στρατός με σκοπό την προστασία του ελληνικού πληθυσμού. Η Τουρκία κηρύσσει τον πόλεμο στην Ελλάδα και παρ' όλη την επιπόλαιη αισιοδοξία η Ελλάδα, διαθέτοντας έναν εντελώς απροετοίμαστο στρατό, υφίσταται ολοκληρωτική ήττα και καταβάλει βαριά αποζημίωση[75].

---

[73] «Αθηναϊκαί νύκτες», *Εμπρός*, 10-7-1897.
[74] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σσ. 73, 75.
[75] *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια,* Τόμος 1, σσ. 588-590.

Οι εφημερίδες ασχολούνται σχεδόν αποκλειστικά με τον πόλεμο και οι μαρτυρίες για το θέατρο σκιών το διάστημα αυτό χάνονται. Το μόνο που έχουμε είναι δυο αναφορές για παραστάσεις του Μίμαρου στον τύπο της Πάτρας και συγκεκριμένα στις 15 Νοεμβρίου και στις 13 Δεκεμβρίου του 1897[76].

Όμως ο αποτυχημένος πόλεμος του 1897 ενίσχυσε τη θέση του Καραγκιόζη και αύξησε τη ζήτηση για τις «ηρωικές παραστάσεις» που θα αποτελέσουν μία από τις σημαντικότερες ομάδες του ρεπερτορίου του. Ήδη όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω ο Μίμαρος, και σίγουρα δεν ήταν ο μόνος, εμφάνιζε το Μπαρμπαγιώργο να «γιαταγανίζει και να πιστολίζει Τούρκους», αλλά οι ηρωικές παραστάσεις τελειοποιήθηκαν μετά τον πόλεμο του 1897.

Το παλιό οθωμανικό είδος δεν μπορούσε να παίξει το ρόλο που κλήθηκε να παίξει το ελληνικό θέατρο σκιών. Είχε αναπτυχθεί σε μία εντελώς διαφορετική κοινωνία με άλλες απαιτήσεις. Το ελληνικό θέατρο σκιών έτσι όπως διαμορφώθηκε από τους Έλληνες τεχνίτες αποτελούσε ένα μέσο ψυχαγωγίας που είχε ενσωματωθεί στη ντόπια λαϊκή παράδοση και είχε αποκτήσει ευρύτατη κοινωνική λειτουργικότητα[77]. Μπορούσε λοιπόν να εκφράσει τα συναισθήματα του ελληνικού λαού γιατί βρίσκονταν σε στενή επαφή με την ελληνική πραγματικότητα. Κανένα άλλο μέσο ψυχαγωγίας δεν διέθετε παρόμοιες ιδιότητες. Ο Φασουλής και η Παντομίμα, οι μεγαλύτεροι ανταγωνιστές του, είχαν δυτικοευρωπαϊκή καταβολή και στο ρεπερτόριό τους κυριαρχούσαν έργα και ήρωες δυτικοευρωπαϊκού χαρακτήρα. Δεν μπορούσαν να ενταχθούν στην ανατολίτικη λαϊκή καλλιτεχνική παράδοση του τόπου και επομένως δεν μπορούσαν να εκφράσουν τα ιδανικά των λαϊκών μαζών[78].

Το μόνο γνήσιο θέαμα που συνδέθηκε στενά με τη νεοελληνική πραγματικότητα, χωρίς να παραβλέπει το ανατολίτικο παρελθόν της, ήταν το ελληνικό θέατρο σκιών. Συλλέγοντας στοιχεία από έναν ευρύτερο ορίζοντα που συμπεριλάμβανε την παντομίμα, το αστικό θέατρο και τις παραστάσεις του κουκλοθέατρου, τα συνταίριασε όλα χωρίς να αρνηθεί και κάποια δάνεια από το οθωμανικό θέατρο σκιών. Όλα αυτό το υλικό το επεξεργάστηκε η

[76] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα*, σσ. 60, 67.
[77] Πούχνερ Β., *Λαικό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, σ. 71.
[78] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σσ. 37-38.

μεγάλη ομάδα των τεχνιτών και το κοινό, υπό το πρίσμα της ήδη διαμορφωμένης άποψης του κοινού για το πώς θα έπρεπε να είναι και όχι για το πώς είναι τα πράγματα. Όλα μεταμορφώθηκαν πίσω από το καλειδοσκόπιο της ματιάς του κοινού και κατέλαβαν πάνω στο πανί το χώρο που αυτό τους όρισε. Έτσι λοιπόν ο μπερντές έφτασε να αποτελεί παράθυρο σε έναν κόσμο που αρθρώνονταν από την «τάξη του κοινού», δηλαδή την πεπερασμένη άποψη των μελών των κατώτερων τάξεων, που αποτελούσαν το παραδοσιακό κοινό, για το πώς θα έπρεπε να είναι τα πράγματα. Ακόμη κι ο πιο ανυποψίαστος μπορεί να αντιληφθεί την «καραγκιοζοτάξη» που διέπει τη δομή του θεάτρου σκιών και ορίζει ως και την πιο μικρή λεπτομέρεια. Ξεκάθαρη είναι η παρουσία της στη δημιουργία των τυποποιημένων τοπικών τύπων του μπερντέ. Είναι εμφανές πως δεν αποτελούν κακέκτυπο των πραγματικών ανάλογων τύπων, αλλά τον αντικατοπτρισμό της σχηματοποιημένης άποψης του κοινού για το πώς θα έπρεπε να είναι.

IX

Το 1898 είναι μια χρονιά πολύ σημαντική για το θέατρο σκιών. Μετά τον πόλεμο του 1897, που είχε διακόψει κάθε θεατρική κίνηση, το θέαμα επέστρεψε με νέα δυναμική.

Το 1898 στην εφημερίδα «Νεολόγος» της Πάτρας βρίσκουμε αναφορές στο Μίμαρο. Όλες είναι ιδιαίτερα επαινετικές.

21 Μαΐου του 1898:

«Από σήμερον ώραν 9μμ εν Υψηλοίς Αλωνίοις και εις το καφενείον Γιακά εμφανίζεται ο περίφημος Μίμαρος με τον Καραγκιόζην του. Τα υπόλοιπα περιτά».

30 Μαΐου του 1898:

«Ο Μίμαρος με τον Καραγκιόζην του συγκεντρώνει καθ' εσπέραν κόσμον και κόσμον εκλεκτότατον, ο οποίος περνά ψυχαγωγικωτάτας ώρας με τας ωραίας του Καραγκιόζη κωμωδίας και τας αμιμήτους αστειότητάς του».

10 Ιουνίου του 1898:

«Ο δημοφιλής Καραγκιόζης Μίμαρος, ο τρελλάνας κόσμον με τα αμίμητα ευφυολογήματα και τας σαρκαστικάς απομιμήσεις του, αναχωρεί σήμερον εις Πύργον, ένθα μέλλει να εγκαθιδρυθεί εις το έναντι της λέσχης

Μπαμπάλη γωνιαίον καφενείον. Οι Πύργιοι θα καλοπεράσουν με τον Μίμαρον και θα τον υποστηρίξουν γεναίως. Ο Μίμαρος κατέστη αληθές εντρύφημα όπου και αν έπηξε την σκηνήν του»[79].

Είναι φανερό πως η τέχνη του Μίμαρου θριαμβεύει στην Πελοπόννησο. Ποτέ μέχρι τώρα καραγκιοζοπαίχτης δεν εισέπραξε τόσους πολλούς επαίνους για την τέχνη του.

Το 1898 ο Ρούλιας έπαιξε στην πλατεία Κυριακού και στην πλατεία Σταδίου[80]. Μία από τις παραστάσεις του ήταν «Ο Κατσαντώνης και ο Αλή Πασάς». Αυτή είναι μέχρι τώρα η παλιότερη αναφορά στην παράσταση του Κατσαντώνη. Ο Γιώργος Ιωάννου και ο Βασίλης Χριστόπουλος πιστεύουν πως το έργο βασίζεται στο ιστορικό μυθιστόρημα του Κωνσταντίνου Ράμφου «Ο Κατσαντώνης», γιατί κάποια αποσπάσματα από το έργο ταιριάζουν απαράλλαχτα με το μυθιστόρημα[81]. Και οι δυο χρησιμοποιούν ως πηγή για την παράσταση το φυλλάδιο με τίτλο «Ο Κατσαντώνης» που εκδόθηκε μετά το 1925, σχεδόν τριάντα χρόνια μετά από την μαρτυρημένη πρώτη εμφάνιση της παράστασης, με το όνομα του Αντώνη Μόλλα. Το φυλλάδιο αυτό —κατά πάσα πιθανότητα δεν γράφτηκε από τον αγράμματο Μόλλα, αλλά από κάποιον που με ευκολία «ξεσήκωσε» ορισμένα αποσπάσματα από το έργο του Ράμφου— αποτελεί μια κίβδηλη εκδοχή της αληθινής παράστασης. Πιθανώς το έργο του Ράμφου επηρέασε την τελική μορφή του «Κατσαντώνη». Όμως η εκδοχή της παράστασης, όπως εμφανίζεται μέσα στο φυλλάδιο που υποτίθεται πως έγραψε ο Μόλλας, απέχει πολύ από την αληθινή παράσταση και ειδικά από την αρχική μορφή της που παραμένει άγνωστη.

Την ίδια χρονιά στον τύπο της Αθήνας εμφανίζονται οι παλιότερες, μέχρι σήμερα, καταγραμμένες μαρτυρίες για το Μεγαλέξανδρο. Η πρώτη προέρχεται από το Ζαχαρία Παπαντωνίου που σχολιάζοντας τα θερινά θέατρα της Αθήνας αναφέρει:

«Σπανίως παρουσιάσθη τόσον πολύσκηνον το θερινόν μας θέατρον, όσον εφέτος όταν υπάρχη φτωχός κοσμάκης βλέπων την «Τιμήν» του

[79] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 55, 60, 61, 67, 122, 123.
[80] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 2, 5, 6, 8-8-1898, επίσης, «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.
[81] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 3, σ. 9, επίσης, Χριστόπουλος Β., «Δημήτρης Σαρδούνης: Ο τραγικός Μίμαρος, ο αναμορφωτής του θεάτρου σκιών», σσ. 38-40.

Σούδερμαν και κόσμος καλός παρακολουθών τον “Μέγαν Αλέξανδρον και το θεριό” του Καραγκιόζη…»[82].

Αλλά κι ο Ρούλιας στην πλατεία Κυριακού έπαιξε σε δυο συνέχειες την παράσταση «Ο φοβερός όφις του αραχνιασμένου σπηλαίου»[83].

Μαζί με το Μεγαλέξαντρο το 1898 στην Αθήνα έχουμε τις πρώτες μαρτυρημένες εμφανίσεις του τύπου του Βεληγκέκα. Στην εφημερίδα «Σκριπ» διαβάζουμε:

«… Και κινούνται εις το φωτισμένο πανί διάφοροι σκιαί του Καραγκιόζ μπερντέ ο Καραγκιόζης Καραγιοζούντσος “Ευχαριστώ τι πειράζεσαι” όπως τιτλοφορείται το κύριον πρόσωπον, ο Χατζαϊβάτης σιορ Δινύσιος Φρίγκος ο Ζακυνθινός “να φάω τα μαλιά μου να φάω” ο Αλβανός Βεληγκέκας “πω πω ουρέ” και έπεται συνέχεια… »[84].

Η αμέσως επόμενη αναφορά στο Βεληγκέκα και στον Μεγαλέξαντρο προέρχεται από την εφημερίδα «Σκριπ» που σε ένα εκτενές άρθρο για τον καραγκιόζη του Σταδίου μας δίνει στοιχεία για τους δύο τύπους[85].

Την ίδια χρονιά η εφημερίδα «Σκριπ» κάνοντας έναν υπολογισμό των εισητηρίων που κόβουν τα θέατρα αναφέρει:

«… εις τις μαριονέτες παρά τον Άγιον Διονύσιον 1000, εις τον παρά την γέφυραν του Σταδίου καραγκιόζ μπερντέ 500 και εις τον φασουλήν των Πατησίων έτεροι 500»[86].

Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στο κουκλοθέατρο και τον Καραγκιόζη θα κρατήσει ως τα πρώτα χρόνια του 20ου αιώνα και την επικράτηση του Καραγκιόζη. Μέχρι το 1905 όμως, τα ονόματα του Χρίστου Κονιτσιώτη και του Χαρίλαου Πατέντα, πού ήταν οι πιο γνωστοί τεχνίτες του κουκλοθέατρου, βρίσκονται σχεδόν καθημερινά στις εφημερίδες. Οι ανακοινώσεις για παραστάσεις τους είναι συντριπτικά ανώτερες από αυτές όλων μαζί των καραγκιοζοπαιχτών.

Ένα δημοσίευμα της εφημερίδας «Εμπρός» περιγράφει μια παράσταση Καραγκιόζη στην πλατεία Σταδίου. Ο ιδιαίτερος ρόλος του

[82] Παπαντωνίου Ζ., «Η εβδομάς».
[83] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 5, 6-8-1898.
[84] «Ο Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 17-7-1898.
[85] «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.
[86] «Λαϊκά», *Σκριπ*, 27-6-1898.

Μπαρμπαγιώργου μας πείθει πως βρισκόμαστε μπροστά σε μια παράσταση του Γιάννη Ρούλια. Το άρθρο αξίζει την αναδημοσίευση:

«Ανεκαλύψαμεν εκεί κάτω παρά το Στάδιον ένα Καραγκιόζην περίφημον, ένα Καραγκιόζην από τους σπανιωτέρους. Είνε δε τόσον δυσεύρετος ένας καλός καραγκιόζης, όσον και εις καλός… ηθοποιός. Ο καλός δε καραγκιόζης μάλιστα είνε ανώτερος του καλού ηθοποιού, διότι ο καραγκιόζης είνε συγγραφεύς και ηθοποιός μαζί, δημιουργός και διερμηνεύς συγχρόνως.

Ο καραγκιόζης είνε ο μόνος γνήσιος αντιπρόσωπος του θεάτρου της Ανατολής. Άλλοτε έπαιζε σπουδαιότατον ρόλον εις όλα τα μέρη της Τουρκίας και της Ελλάδος, αφ' ότου όμως οι πρώτοι ελληνικοί θίασοι ήρχισαν περιφερόμενοι εις την Τουρκίαν και την Ελλάδα, η δόξα του ωχρίασεν. Εξέπεσε δε η τέχνη του εις χείρας και στόματα παιδαρίων, εξ ων εκπορεύεται το άξεστον, η αηδής βωμολοχία, το μονότονον και η πλήξις. Διά τούτο εξαίρεσιν ευχάριστον προξενεί εις καλός καραγκιόζης, ομολογώ δε, ότι λίαν ευχαρίστως δύναμαι ν' ακούω από ένα καλόν καραγκιόζην τα "Αινίγματα της Βασιλοπούλας" ή τον "Γάμον του Χατζηβαϊβάτη" από πολλά πρωτότυπα και μεταφρασμένα έργα, τα οποία η καλαισθησία συγγραφέων και ηθοποιών αναβιβάζουν επί της ελληνικής σκηνής.

Ο Καραγκιόζης, γνήσιον γέννημα και θρέμμα της Ανατολής, δεν ηδύνατο τους τύπους του ν' αναζητήση ειμί μόνον εις την κοινωνίαν αυτής. Διά τούτο βλέπομεν πάντοτε πρωταγωνιστούντα πρόσωπα εν αυτώ τον Πασσά, τον Δερβέναγα, τον Εβραίον, τον Χατζη—Βαϊβάτην κτλ. Όλη αυτή η ανατολική κοινωνία του ματαφερθείσα κατά τους τελευταίους χρόνους εις την ελευθέραν Ελλάδα δεν ηδύνατο παρά να ζητήση εις αρωγήν και διαφόρους ελληνικούς τύπους, ούτω δε ανήλθεν επί του λευκού αυτού πανίου και η σιλουέττα του Σινιόρ Διονυσίου, του Νιόνιου, του γλεντζέ Νιόνιου, του Ζακυνθινού, του… θηρίου κτλ.

Κοινωνικός ηθογράφος τέλειος ων ο Καραγκιόζης, σατυριστής εκ του λαού εκπορευθείς, κράμα τι λεπτής και χονδράς ευφυολογίας, την τέχνην, την πλοκήν και την δράσιν των λαϊκών μύθων, ακολουθών εις όλα τα παριστανόμενα αυτοσχέδια έργα του, δεν ηδύνατο παρά βαθμηδόν να τελειοποιηθή το δραματολόγιόν του δια της προσθήκης καινούριων έργων, εις α φαίνεται η βαγγαποντική του ιδιοφυΐα, η ψευτιά του, η ειρωνεία του, η

πανουργία του, η εφευρετικότης του, το ξυλοκόπημά του, εις α έργα φαίνονται όλα αυτά συμφυρόμενα και περιπλεκόμενα εν τη αντιγραφή της συγχρόνου ζωής της περιπτούσης εις την φαιδράν και είρωνα αυτού αντίληψην.

Ούτω από τινός καιρού νέος ελληνικότατος τύπος προσετέθη εις τον Καραγκιόζην, ο περίφημος φουστανελλάς Μπάρμπα Γιώργους, ο με την γλίτσαν και το χαντζάρι "για να κλαδεύει μύτις κι αυτιά" Μπάρμπα Πατσάς, όπως τον αποκαλεί ειρωνικώς ο Καραγκιόζης.

Δεν θα είνε δε μακράν η ημέρα, καθ' ην ο Καραγκιόζης θα ευρύνη τόσον τους τύπους του και τα ρόλα του, ώστε θα ιδώμεν επί του λευκού πανίου του και σιλουέττας λιμοκοντόρων και ντιστεγκέδων και ντιστεγκινών.

Προχτές το βράδυ ο Καραγκιόζης του Σταδίου έπαιζε τον "Γάμον του Χατζηβαϊβάτη". Η υπόθεσις του έργου ήτο όπως συνήθως εις τα έργα του Καραγκιόζη περίπλοκος, ασυνάρτητος, αλλά και αφελής και χαριτωμένη. Παρήλασαν επί της… σκηνής όλοι οι γνωστοί του τύποι και άλλοι πολλοί έκτακτοι. Επάνω κάτω ιδού τι συνέβη.

Ο Χατζηβαϊβάτης έκανε κόρτε μιας κόρης αδελφής τρομερού τινός ληστού, ενός καπετάν Θανάση, ενός Μπριτσόβλαχα την οποίαν κόρην δεν ήθελε κατόπιν να την πάρη. Ο λήσταρχος έγινεν έξω φρενών και ηπείλει, ότι θα σκοτώση τον Χατζηβαϊβάτην, ότε επενέβη ο Καραγκιόζης, ο οποίος δια της πανουργίας του, δια μιας κουμπούρας και μιας… χαριτωμένης σκηνής επήρε τον Χατζηβαϊβάτην εις την φωλέαν των ληστών όπου έγιναν οι γάμοι εν μέσω ατελειώτου φαγοποτίου και χορού.

Εν τω μεταξύ ενεφανίσθη ο Πασσάς και ο Δερβέναγας ζητούντες να συλλάβουν και να εξοντώσουν την ληστρικήν συμμορίαν, ότε εμφανίζεται ο άλλος κωμικότερος του Καραγκιόζη τύπος ο Μπάρμπα Γιώργους, ο οποίος κάμνει "σκαλέτα" και συλλαμβάνει και τον Πασσά και τον Δερβέναγα και τους πηγαίνει αιχμαλώτους εις τον καπετάν Θανάση ωρυόμενος.

—Τ'ς έπιαcha τ'ς κερατάδις!

Αλλ' οποίαι χαριτωμέναι σκηναί κατά τον γάμον, τα γεύματα και τους χορούς. Οι λησταί ψήνουν τ' αρνιά και ο Μπάρμπα Γιώργους καταδιώκει διαρκώς τον Καραγκιόζην, ο οποίος τρώγει τ' αρνιά, ενώ ψήνονται, ωρυόμενος.

—Τήρα, τήρα, ορέ ου κιερατάστα ξιπέτσασι τ' αρνιά… Τήρα, ορέ απάν' τ'ς σούβλα θα τα φάη!...

Και ο Καραγκιόζης με γεμάτο στόμα διαμαρτυρόμενος.

—Μια πετσούλα πήρα, μπάρμπα Πατσά!

—Ορέ τι μια πιτσούλα, που τα ξιπέτσαchις πέρα πέρα τ' αρνιά!...

Επί τέλους τα βγάζουν τ' αρνιά και αρχίζουν να τρώγουν, διότι όλοι οι ηθοποιοί εις τον Καραγκιόζην… τρώγουν.

Έχουν δε φάγη όλοι και ο Καραγκιόζης εξακολουθεί επί ώρας μακράς καταβροχθίζων τα πάντα λαιμάργως, ο δε Μπάρμπα Γεώργους εξακολουθεί διαμαρτυρόμενος με τον απαράμιλλον ευζωνικόν του τόνον:

—Ορ' μαζέψ'τι τουν τούν κιερατά γιατί θα φάη κι… τα κ'τάλια!...

Ο χορός έχει άλλας πάλιν σκηνάς κωμικάς. Έρχεται δε κι ο Δερβέναγας λέγων:

—Άϊτι, ουρέ, να το γλιεντάω ψίχα!...

Κατ' αρχάς βγαίνει ο Καραγκιόζης, ο οποίος χορεύει με τον γαμπρόν, τον Χατζηβαϊβάτη, πόλκα, καντρίλιες, ανάμικτα.

Κραυγάζει δε χορεύων:

—Μπαλανσέ!

Έπειτα παίρνων τον γαμπρόν από τα πόδια και χορεύων αυτόν υψηλά, ως μωρό, κραυγάζει:

—Σε ντε νταμ!

Κατόπιν τον αφήνει και απομακρύνεται δύο βήματα. Αι δύο σιλουέτται τότε κάμπτονται κύπτουσαι τας κεφαλάς προς τα εμπρός και χορεύουσαι αρχίζουν να κτυπούν τα κεφάλια των, του Καραγκιόζη βρυχώμενου υπό τους ήχους του κλαρίνου.

—Κουτελιέ!... Κουτελιές!...

Εν μέσω των καγχασμών του πλήθους εμφανίζεται κατόπιν ο Μπάρμα Γιώργος ωρυόμενος.

—Πωπωπωπωπώ! μάννα μ'!...

Και αρχίζει να χορεύει βλάχικον, φωνάζων προς τον απέναντι μπακάλην.

—Πιδί! Ουρέ πιδί φέρι μας πινήντα πιώματα, δέκα τσουπέλις chυκα κι πινήντα λουκούμια!...

Ότε ενσκήπτει πάλιν ο Καραγκιόζης, ο οποίος τα καταβροχθίζει ολ' αυτά, πιώματα, σύκα και λουκούμια. Τότε ο Μπάρμπα Γιώργους διακόπτει τον χορόν του και τον παίρνει στο κυνήγι κραυγάζων.

—Άι ου κιερατάς!... Τήρα, τήρα ου κιερατάς!... Ουρ' αυτός θα φάη κι τα τσαρούχια μ'!...

Εις το τέλος εμφανίζονται τα Καραγκιοζόπουλα, τα παιδιά δηλ. του Καραγκιόζη, κάτι μικροσκοπικώτατα όντα ίσα με μυίγες, έν' αρσενικό και ένα θηλυκό, και αρχίζουν να χορεύουν τον αυτόν χορόν, που εχόρευσεν ο πατέρας των, βατταρίζοντα κωμικώτατα.

—Τα τα τα!... Τα τα τα τα!...

—Τα τα τα!... Τα τα τα τα!...

—Κουτεγιέ!... Κουτεγιές!...και χτυπιούνται και αυτά κατά το πατρικόν υπόδειγμα.

Μεθ' ο καταφθάνει ο Μπάρμπα Γιώργους εκδιώκων τα Καραγκιοζόπουλα και δίδων τέλος εις την παράστασιν:

—Άι στου διάουλου απού δω, ζουντόβουλα τ' κιερατά!... Άιστι 'μάνα σας κιερατόπ'λα!...

Και μετά προς το κοινόν·

—Αξιότιμοι κύριοι, η παράστασις τιλίωchi. Καλή νύχτα σας ουλωνών πέρα, πέρα ίcha με τα κουνάκια chας»[87].

Το άρθρο χωρίζεται σε δυο μέρη. Στο πρώτο μας δίνει γενικότερα πληροφορίες για το θέατρο σκιών και στο δεύτερο μας περιγράφει μία παράσταση του καραγκιοζοπαίχτη της πλατείας Σταδίου.

Ο αρθρογράφος τρέφει ιδιαίτερη εκτίμηση στην τέχνη του Ρούλια και βρίσκει τις παραστάσεις του καλύτερες από πολλά έργα του αστικού θεάτρου. Όμως ο καλός καραγκιοζοπαίχτης αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα.

Μία από τις παραστάσεις που του αρέσουν είναι τα «Αινίγματα της Βασιλοπούλας». Πριν δυο μήνες ο Ζ. Παπαντωνίου είχε αναφέρει «τον Μέγαν Αλέξανδρον και το θεριό του Καραγκιόζη». Ο Ρούλιας στις 5 και 6 Αυγούστου έπαιξε στην πλατεία Κυριακού σε δυο συνέχειες την παράσταση «Ο φοβερός όφις του αραχνιασμένου σπηλαίου» που από ότι φαίνεται είναι η γνωστή παράσταση «Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι»[88]. Δηλαδή, όπως έχουμε εντοπίσει και σε προηγούμενο κεφάλαιο, έχει ήδη διαμορφωθεί ο κύκλος των παραστάσεων του Μεγαλέξανδρου.

[87] «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.
[88] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 5, 6-8-1898.

Ανάλογα συμπεράσματα προκύπτουν και για τον τύπο του Δερβέναγα ή Βεληγκέκα. Βρισκόμαστε μπροστά σε έναν πλήρως διαμορφωμένο χαρακτήρα που διαθέτει ήδη όλα τα χαρακτηριστικά με τα οποία έφτασε ως τις μέρες μας. Η τελική του μορφή είναι αρκετά πολύπλοκη. Αντλεί πολλά στοιχεία από τύπους του οθωμανικού Καραγκιόζη[89] και πιθανώς φτάνει ως τους καραγκιοζοπαίχτες της Ηπείρου.

Ο άγνωστος αρθρογράφος είναι ένας ιδιαίτερα μυημένος θεατής. Αντιλαμβάνεται τις εσωτερικές διεργασίες που διαμόρφωσαν το ελληνικό θέατρο σκιών σε σχέση με δυο σημαντικές παραμέτρους: αφ' ενός μεν την αντικατάσταση των τύπων του οθωμανικού θιάσου με νέους —όπως ο Διονύσιος και ο Μπαρμπαγιώργος— που εξυπηρετούν τις ανάγκες του ελληνικού θιάσου και αφ' ετέρου δε την συστηματική επέμβαση στο δραματολόγιο με την προσθήκη νέων έργων που προβάλλουν καλύτερα τον καινούριο χαρακτήρα του θεάματος. Χωρίς αυτές τις δυο αυστηρά απαραίτητες προϋποθέσεις δεν τίθεται θέμα ύπαρξης του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Ο αρθρογράφος αναφέρει πως ο Καραγκιόζης του Ρούλια το 1898 είναι «κοινωνικός ηθογράφος τέλειος» και η άποψη του έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, γιατί γνωρίζει πολύ καλά το θέαμα. Δεν μπορούμε να μη σκεφτούμε πως αυτή η ικανότητα του θεάματος δεν προέκυψε μέσα στο περιορισμένο περιθώριο των εφτά χρόνων, που μαρτυρημένα εμφανίζεται στην Αθήνα, αλλά κρύβει από πίσω μια πληθώρα διεργασιών που εξελίχτηκε στην Πάτρα, την Ήπειρο και τους ελληνικούς μαχαλάδες της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Η παράσταση αποτελεί μια εκδοχή της παράστασης του «Καπετάν Γκρή» παιγμένη από το Γιάννη Ρούλια. Με την παραπάνω άποψη συμφωνεί κι ο Θ. Χατζηπανταζής που επιπλέον σχολιάζει την περιγραφή της παράστασης[90]. Ο Ρούλιας ονομάζει την παράσταση «Ο γάμος του Χατζηβαϊβάτη». Το «Χατζηβαϊβάτης» αντί του Χατζηαβάτης πιθανώς αποτελεί λογοπαίγνιο του Ρούλια, όπως για παράδειγμα το «Χατζατζάρης» που συχνά χρησιμοποιεί ο Καραγκιόζης. Ο Χατζηπανταζής πιστεύει πως η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί μια πρωτοβάθμια μορφή του έργου που αργότερα επικράτησε ως «Ο καπετάν Γκρης». «Ο καπετάν Γκρης» σύμφωνα με την

[89] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 94-95.
[90] Χατζηπανταζής Θ., Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890, σσ. 89-95.

παράδοση είναι έργο του Μίμαρου[91]. Υπάρχει όντως η πιθανότητα να συμμετείχε ο Ρούλιας στην αρχική διαδικασία επεξεργασίας του έργου πριν αυτό πάρει την τελική του μορφή. Η βασική δομή του έργου μας παραπέμπει αναμφισβήτητα στο έργο «Ο καπετάν Γκρης».

Υπάρχουν όμως κάποια στοιχεία που προσδίδουν ίσως μια διαφορετική διάσταση στα γεγονότα. Ο αρθρογράφος δεν αναφέρει πουθενά το όνομα «Καπετάν Γκρής» και είναι αδύνατο να το αγνόησε γιατί μας δίνει το όνομα του ληστάρχου. Ο λήσταρχος και όχι ο κλεφταρματωλός Γκρής, είναι ο Θανάσης ο Μπριτσόβλαχας (κατά πάσα πιθανότητα εννοεί μπουρτζόβλαχος) ο οποίος δεν κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά είναι ένας από τους βασικούς τύπους γύρω από τους οποίους πλέκεται η κωμωδία. Αν και ο ρόλος του ληστή και του κλέφτη στην ελληνική παράδοση εύκολα συγχέεται, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Ρούλιας δεν εμφανίζει στο πανί κλέφτικο νταϊφά αλλά ληστρική συμμορία. Δεν γίνεται καμιά προσπάθεια να αποδοθούν δάφνες ήρωα στον αρχηγό της ομάδας και στα μέλη της, αλλά φαίνεται πως η ιδιότητα του ληστή τους αποδίδεται χάριν κωμωδίας. Το μόνο «ηρωικό» στοιχείο που τους αποδίδεται είναι η διάθεση του Πασά και του Δερβέναγα να συλλάβουν τη συμμορία. Αλλά κι αυτό δεν είναι πολύ στέρεο γιατί αργότερα ο Δερβέναγας επιδιώκει να πάρει μέρος στο γλέντι του γάμου. Στο λήσταρχο Θανάση αποδίδεται ο σκωπτικός όρος «Μπριτσόβλαχας» που με την καλύτερη διάθεση μπορεί να εννοεί αγριάνθρωπος. Το κυρίαρχο γεγονός που περιέχει και τις πιο αστείες σκηνές είναι ο ίδιος ο γάμος του Χατζηαβάτη.

Σε λιγότερο από εννιά μήνες ο Γιάννης Ρούλιας θα παίξει στο Στάδιο το έργο «Ο καπετάν Γκρης» σε δυο βραδιές και περιλαμβάνοντας τον αποκεφαλισμό του Μπαρμπαγιώργου[92]. Αν εξαιρέσουμε τον αποκεφαλισμό του Μπαρμπαγιώργου, στην τελική μορφή του έργου αποκεφαλίζεται ο Διονύσιος, το έργο ολοφάνερα παρουσιάζεται με τη μορφή που έφτασε ως τις μέρες μας. Ο αποκεφαλισμός του Μπαρμπαγιώργου πιθανώς αποτελεί ένα τέχνασμα του Ρούλια για να προσφέρει μεγαλύτερες σκηνικές δυνατότητες στον τύπο του Μπαρμπαγιώργου με τον οποίο προσπαθούσε να αντικαταστήσει τον Καραγκιόζη.

---

[91] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 30.
[92] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 13-6-1899.

Συνοψίζοντας τα στοιχεία που προκύπτουν από τις παραστάσεις του 1898 και του 1899 διαπιστώνουμε πως, αν ο Ρούλιας έπαιζε μια πρώιμη εκδοχή της παράστασης του «καπετάν Γκρή», τότε μέσα σε εννιά μήνες το έργο διπλασιάστηκε σε διάρκεια, απέκτησε συγκεκριμένο πρωταγωνιστή στον οποίο αποδόθηκαν νέες ιδιότητες και το πολύ εντυπωσιακό όνομα «Καπετάν Γκρης» και επιπλέον εμπλουτίστηκε με την εντυπωσιακή σκηνή του αποκεφαλισμού, που συνεπάγεται τις επιπρόσθετες σκηνές της δίκης. Όλα αυτά είναι κάπως πολλά για να συμβούν μέσα σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα. Το πιο πιθανό είναι πως ο Ρούλιας έπαιξε μια δικής του έμπνευσης, σύντομη παραλλαγή του έργου «Ο καπετάν Γκρης», που ήταν ήδη διαμορφωμένο από τους πατρινούς τεχνίτες και κυρίως από το Μίμαρο. Η παραλλαγή του αυτή δίνει έμφαση στο κωμικό και όχι στο ηρωικό στοιχείο και κινείται πάνω στο γνωστό πρότυπο του «Γάμου του Καραγκιόζη» όπου το βάρος της παράστασης πέφτει στην προσέλευση των καλεσμένων και την επί σκηνής παρέλαση της προίκας. Στον, κατά τον Ρούλια, «Γάμο του Χατζηαβάτη» το βάρος πέφτει στο γεύμα του γάμου με το ψήσιμο των αρνιών και στους χορούς των καλεσμένων. Επίσης διατηρείται η παρέλαση επί της σκηνής όλων των τύπων του θιάσου, βασικό στοιχείο της κωμωδίας στο θέατρο σκιών.

Τα θέματα των παραστάσεων διαδίδονταν με μεγάλη ευκολία ανάμεσα στους τεχνίτες που αγνοούσαν την έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας. Όμως ταυτόχρονα το κάθε θέμα μπορούσε να δεχτεί άπειρες παραλλαγές. Ο «καπετάν Γκρης» εμφανίζεται συνήθως ως Κώστας και αδερφός του Καραγκιόζη. Όμως στην εκδοχή της φυλλάδας που θεωρείται πως είναι γραμμένη από το Μάρκο Ξάνθο, το όνομά του είναι Θανάσης[93] και σύμφωνα με την άποψη του Γιάννη Σκαρίμπα είναι ανιψιός του Καραγκιόζη[94].

Η υπόθεση πως ο Ρούλιας χρησιμοποιεί ένα ήδη διαμορφωμένο έργο και το μεταπλάθει δημιουργώντας μια νέα και επιτυχημένη παράσταση, δεν περιλαμβάνει κανενός είδους μομφή για την τέχνη του. Αντίθετα αναδεικνύει το ισχυρό καλλιτεχνικό του ένστικτο και την ιδιαίτερη ικανότητά του στην παραγωγή τέχνης.

[93] Ξάνθος Μ., «Ο καπετάν Γκρης», σ. 248.
[94] Σκαρίμπας Γ., *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, σ. 10.

Ο Ρούλιας δίνει πολύ μεγάλο βάρος στη χρήση του τύπου του Μπαρμπαγιώργου και ήδη έχει διαμορφωθεί ένα μεγάλο μέρος από τη στερεότυπη σχέση ανάμεσα στον Καραγκιόζη και στον Μπαρμπαγιώργο. Στην παράσταση εμφανίζονται και δυο παιδιά του Καραγκιόζη, ένα αγόρι κι ένα κορίτσι. Σύμφωνα με την περιγραφή του αρθρογράφου τα παιδιά είναι βοηθητικοί τύποι και ο ρόλος τους περιορίζεται στην υποστήριξη της κωμωδίας. Γνωρίζουμε πως τελικά τα παιδιά του Καραγκιόζη εντάχτηκαν στο θίασο του ελληνικού θεάτρου σκιών και ως ένα βαθμό τυποποιήθηκαν. Ειδικά ο πρωτότοκος, το Κολυτήρι, τυποποιήθηκε και εξελίχτηκε σε ένα από τα πιο σημαντικά μέλη του θιάσου. Είναι ένα αντίγραφο, στην εξωτερική εμφάνιση και στο χαρακτήρα, του Καραγκιόζη. Είναι κλέφτης, αυθάδης και παμπόνηρος. Παίρνει μέρος στα κατορθώματα του πατέρα του, αν και δε βρίσκεται ποτέ σε καλές σχέσεις μαζί του και συχνά τον βρίζει[95].

Ο Δ. Μόλλας και ο Κ. Μπίρης εκφράζουν την άποψη πως το Κολυτήρι είναι ο διάδοχος του μικρού Αντρέα (Κιουτσούκ Άντρια) που στο οθωμανικό θέατρο σκιών είναι ανιψιός του Καραγκιόζη[96]. Ολοφάνερα βγάζουν αυτό το συμπέρασμα χρησιμοποιώντας ως μοναδική πηγή πληροφοριών την περιγραφή της παράστασης «Ο Γάμος του Καραγκιόζη», που παίχτηκε στην Πλάκα το 1852. Ο αρθρογράφος όντως αναφέρει πως στην παράσταση εμφανίστηκε ο «Κιουτζουτζούκ Άντριας» ο ανιψιός του Καραγκιόζη[97]. Η παράστασης του 1852 στην Πλάκα της Αθήνας απευθύνονταν στο ελληνικό κοινό και δεν μπορεί να μας βοηθήσει στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τον οθωμανικό Καραγκιόζη. Στο οθωμανικό θέατρο σκιών ο Καραγκιόζης και ο Χατζηαβάτης είναι παντρεμένοι και έχουν παιδιά[98].

Το 1729 ο Αβάς Sevin παρακολούθησε στην Κωνσταντινούπολη μια παράσταση στην οποία το παιδί του Καραγκιόζη γεννιέται επί σκηνής και αμέσως αρχίζει έναν αισχρό διάλογο με τον πατέρα του[99]. Η παράσταση «Η γέννηση του Κολυτηριού» προέρχεται, κατά πάσα πιθανότητα, από αυτή την

[95] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 37.
[96] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 107, επίσης, Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 37.
[97] «Ανατολικόν Θέατρον», *Η Ταχύπτερος Φήμη, 9-12-1852*.
[98] Ze᾽evi D., *Producing desire: changing sexual discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900*, σ. 136.
[99] Sevin. F., *Lettres sur Constantinople de M. l'abbé Sevin,* σσ. 8-9.

παράσταση του οθωμανικού Καραγκιόζη[100]. Σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη την πρωτόπαιξε ο Μανωλόπουλος[101], αλλά πιθανώς βασίστηκε σε μια ήδη γνωστή υπόθεση.

Στην παράσταση το «Χαμάμ» ο Καραγκιόζης, χρησιμοποιώντας μια σκάλα, σκαρφαλώνει στον τρούλο του χαμάμ για να δει λαθραία τις λουόμενες. Ενώ βρίσκεται στην κορυφή του τρούλου, ο γιός του ανεβαίνει κι αυτός στη σκάλα, και φεύγοντας παίρνει τη σκάλα και τον παγιδεύει στον τρούλο. Ο Καραγκιόζης προσπαθεί να τον εμποδίσει εκτοξεύοντάς του ένα γενναιότατο υβρεολόγιο[102]. Γενικότερα, ο γιός του Καραγκιόζη στο «Χαμάμ» θυμίζει πολύ το Κολυτήρι του ελληνικού Καραγκιόζη και στο χαρακτήρα του και τις σχέσεις του με τον πατέρα του. Στο οθωμανικό θέατρο, ο γιός του Καραγκιόζη, μοιάζει πολύ με τον πατέρα του, αλλά δεν απέκτησε ποτέ τη σπουδαιότητα του Κολυτηριού[103]. Όμως δεν μπορούμε να μη σημειώσουμε πως ο οθωμανικός Καραγκιόζης είχε ήδη εντάξει στο θίασο το γιο του Καραγκιόζη, που επιπλέον ήταν ένα αντίγραφο σε μικρογραφία του πατέρα του. Ο τύπος του Κολυτηριού προέκυψε από την δημιουργική μετάπλαση του γιού του Καραγκιόζη. Παρέμενε πάντα ένα αντίγραφο του πατέρα του και όπως είναι φυσικό ακολούθησε τις αλλαγές του πρωτότυπου.

Τα τρία παιδιά του Καραγκιόζη, με συγκεκριμένο ρόλο το καθένα, αποτελούν αποκλειστικό γνώρισμα του ελληνικού θεάτρου σκιών και θα χρησιμοποιηθούν από όλους τους τεχνίτες. Η προφορική παράδοση αποδίδει την πατρότητα του Κολυτηριού στον Μίμαρο και των δυο άλλων αδερφών στο Μανωλόπουλο[104]. Ολοφάνερα η άποψη αυτή δεν απηχεί την πρώτη εμφάνιση παιδιών του Καραγκιόζη στη σκηνή αλλά συγκεκριμένων τύπων. Στην όλη διαδικασία θα μπορούσαν ο Μίμαρος κι ο Μανωλόπουλος να έχουν την αρχική έμπνευση, αλλά τα τρία παιδιά, όπως όλοι οι μόνιμοι τύποι του θεάτρου σκιών, είναι προϊόν συλλογικής επεξεργασίας. Το θέμα είναι αρκετά πολύπλοκο γιατί, με εξαίρεση το Κολυτήρι, οι χαρακτήρες των άλλων δύο παιδιών διέφεραν πάρα πολύ από τεχνίτη σε τεχνίτη και έχουν χρησιμοποιηθεί διάφορες παραλλαγές τους.

---

[100] Κιουρτσάκης Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σσ. 204-205.
[101] Μπίρης Κ., «Ο Καραγκιόζης περγαμηνή του νεοελληνικού πολιτισμού».
[102] Μυστακίδου Α., *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, σσ. 550-591.
[103] Μυστακίδου Α., *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, σ. 140.
[104] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 37, 64.

Η εμφάνιση των δυο παιδιών στην παράσταση του Ρούλια μας δείχνει πως υπήρχαν εμφανίσεις παιδιών του Καραγκιόζη στη σκηνή πριν την ολοκλήρωση των τριών τύπων και την κατανομή των ρόλων. Από τη στιγμή που ο Καραγκιόζης παρουσιάζεται σαν ένας μόνιμα εγκατεστημένος οικογενειάρχης, η εμφάνιση των παιδιών του είναι πλέον θέμα χρόνου. Η θυγατέρα του Καραγκιόζη αποτελεί έναν χωρίς συνέχεια πειραματισμό, στον οποίο δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε πως συμμετείχε μόνο ο Ρούλιας. Η παρουσία του κοριτσιού σε σκηνές με σεξουαλικά υπονοούμενα, ξυλοδαρμούς και βρισιές πιθανώς κρίθηκε άκομψη και ο συγκεκριμένος χαρακτήρας απομακρύνθηκε από το μπερντέ. Η θυγατέρα του Καραγκιόζη δεν υπήρξε ποτέ ένας μόνιμος και κοινά αποδεκτός τύπος. Άλλωστε στο ελληνικό θέατρο σκιών η παρουσία του αδύνατου φίλου είναι πολύ πιο περιορισμένη από το οθωμανικό, όπου η παρουσία των γυναικών ήταν απαραίτητη για την δημιουργία του ιδιαίτερα δημοφιλούς σεξουαλικού κλίματος.

Όμως οι τρεις γιοί του Καραγκιόζη καθιερώθηκαν στη σκηνή και ειδικότερα το Κολυτήρι που εξελίχτηκε σε έναν από τους βασικούς τύπους του στερεότυπου θιάσου. Η πρώτη ως τώρα εντοπισμένη μαρτυρία για το Κολυτήρι προέρχεται από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο που το 1905 παρακολούθησε την παράσταση «Ο Καραγκιόζης γιατρός» στο Στάδιο. Ένα από τα πρόσωπα της παράστασης ήταν το παιδί του Καραγκιόζη το Μολυντήρι[105]. Μια άλλη γραπτή μαρτυρία για το Κολυτήρι προέρχεται από ένα άρθρο του Ι. Κονδυλάκη, για το ξύλο στα λαϊκά θέατρα, το 1907. Ο Κονδυλάκης αναφέρει:

«Ο καραγκιόζης δέρνεται και δέρνει όταν ευρίσκη ευκαιρίαν· και αυτός ο εύελπις υιός του Μολυντήρης είνε ξεβιδωμένος προώρως από το ξύλον και ένα μέγαν πόθο έχει: να μεγαλώση, διά να δύναται να δέρνη και αυτός τους άλλους»[106].

Τα κείμενα του Ξενόπουλου και του Κονδυλάκη ταυτίζονται με την άποψη του Δ. Μόλλα πως το όνομα Κολυτήρι, με αυτή την ορθογραφία, αποτελεί παράφραση της λέξης μολυντήρι, που είναι το σαμιαμίθι ένα είδος

[105] Φαίδων (Ξενόπουλος Γ.), «Ο Καραγκιόζης».
[106] Κονδυλάκης Ι., «Το ξύλο εις τα λαϊκά θέατρα».

μικρής σαύρας[107]. Το Κολυτήρι κατά πάσα πιθανότητα ξεκίνησε με τον όνομα Μολυντήρης και μετά το όνομά του μετατράπηκε ελαφρά σε Κολυτήρης ή Κολυτήρι.

Η περιγραφή της παράστασης του Ρούλια είναι ένα από τα πιο σημαντικά δημοσιεύματα για το ελληνικό θέατρο σκιών και ο άγνωστος αρθρογράφος πρόσφερε μεγάλη υπηρεσία στην έρευνα παρέχοντας όλες αυτές τις πληροφορίες.

X

Το 1899 στις εφημερίδες της Αθήνας εμφανίζονται οι πρώτες αγγελίες για τους αδερφούς Ψυχούλη. Οι αδερφοί Ψυχούλη ήταν πλανόδιοι κινηματογραφιστές και μετέφεραν τον κινηματογράφο σε όλη την ελεύθερη Ελλάδα. Συνήθως παρουσίαζαν ένα μικτό πρόγραμμα με κινηματογράφο και μαριονέτες που οι αγγελίες τις αναφέρουν «ως νευρόσπαστα συστήματος Χόλδεν»[108]. Πολλές φορές έπαιζαν μαζί με καραγκιοζοπαίχτες και κουκλοπαίχτες. Το 1903 συνεταιρίστηκαν με τον Κονιτσιώτη και πήγαν να παίξουν μαζί στο Βόλο[109] και το 1905 έπαιζαν μαζί με το Μόλλα στη Δεξαμενή[110]. Οι πλανόδιοι κινηματογραφιστές απετέλεσαν μελλοντικά τους σημαντικότερους ανταγωνιστές των καραγκιοζοπαιχτών.

Ένα άρθρο της εφημερίδας «Εμπρός» μας δίνει πληροφορίες για τα θερινά θέατρα της Αθήνας το 1899:

«Δύο λυρικά, του Φαλήρου και του Βαριετέ, δύο ιπποδρόμια, της Ομονοίας και των Ιλισσίων, επτά δραματικά και κωμικά αρχίζοντα από του Τσόχα και καταλήγοντα εις τον Πειραιά, πέντε λαϊκώτερα με παντομίμας, μια σωστή ντουζίνα φασουλήδες, πέντε καφέ σαντάν και επτά καφέ αμάν»[111].

Ολοφάνερα με τον όρο «Φασουλήδες» ο αρθρογράφος εννοεί τα θεατράκια του Φασουλή και του Καραγκιόζη που συνολικά είναι δώδεκα.

Το 1899 η εφημερίδα «Νεωλόγος» της Πάτρας μας δίνει αρκετές πληροφορίες για τη δράση του Μίμαρου και των υπόλοιπων πατρινών μαστόρων.

---

[107] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 107, 108.
[108] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 6, 18-3-1899 και 28-4-1899, επίσης, «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 8, 19, 24-4-1900.
[109] «Θεατρικά «*Εμπρός*», 27-8-1903.
[110] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 5-7-1905.
[111] «Η απόλαυσις του υπαίθρου», *Εμπρός*, 17-6-1899.

22 Μαΐου του 1899:

«Εις το παρά το εργοστάσιον Ρηγόπουλου (Λιάλιου) καφενείον, ο περιώνυμος καραγκιοζοπαίχτης Μίμαρος, επανερχόμενος εκ Μεσολογγίου ένθα έδρεψε πολλάς δάφνας, θέλει κάμει έναρξιν των παράστασεών του την αύριον Κυριακήν».

23 Μαΐου του 1899:

«Απόψε αρχίζει τας παραστάσεις του ο περίφημος Μίμαρος, ο καραγκιόζης, εις το παρά το εργοστάσιον Λιάλιου καφφενείον του Κ. Κων/νου Κοκκινογούλη. Δια τον Μίμαρον, ό,τι και να είπη τις δεν ημπορεί να θεωρηθεί υπερβολή. Είναι πάντοτε ο αυτός, ο τέρπων και ο ευφραίνων με τα νόστιμα λόγια τον κόσμον. Από σήμερον είναι εις την διάθεσην του κοινού μας».

24 Ιουνίου 1899:

Ο «Νεολόγος» αναφέρει πως ο Βασίλης Ζαφειρόπουλος έπαιζε στην Αμαλιάδα. Ο Ζαφειρόπουλος μας είναι παντελώς άγνωστος και φαίνεται ότι ήταν κάποιος τοπικός μικρού βεληνεκές τεχνίτης.

27 Ιουνίου του 1899:

«Αντί του Μίμαρου, αναχωρήσαντος εις Καλάμας, θέλει αρχίσει από της Τετάρτης παραστάσεις εις το καφφενείον Κοκκινογούλη παρά το εργοστάσιον Λιάλιου, εκ Καλαμών ερχόμενος ο περίφημος Καραγκιόζης Θ. Δρακόπουλος».

30 Ιουνίου του 1899:

«Απόψε εις το καφενείον Κοκκινογούλη παρά το εργοστάσιον Λιάλιου, άρχονται των παραστάσεων τους οι εκ Καλαμών αφιχθέντες Αδελφοί Δρακόπουλοι. Προμηνύεται μεγάλη συρροή καθόσον οι Καραγκιόζηδες αυτοί παντού όθεν διήλθον αφήκαν ευαρέστους αναμνήσεις».

10 Ιουλίου του 1899:

«Από σήμερα αρχίζει ο περίφημος Καραγκιόζης Θεοδωρέλος εις τα Υψηλά Αλώνια, καφφενείον Γιακά. Πρώτη παράστασις ο Κατσαντώνης, ης έχει συνέχειαν και την Κυριακή».

31 Ιουλίου του 1899:

«Από απόψε αρχίζει ο Καραγκιόζης του περιφήμου Παγκάλου τας παραστάσεις του εις το εντεύθεν του εργοστασίου Τριάντη καφενείον του κ. Αθ. Ζόρκα. Κανείς να μην λείψη από τον θαυμάσιον και ευφυέστατον αυτόν Καραγκιόζη, ο οποίος έβαλε τα γυαλιά πολλών άλλων».

27 Οκτωβρίου του 1899:

«Εις το Καφενείον του ΣΠΑΠ ο πολύς Μπέκος έκαμεν έναρξιν από προχτές των ευθυμοτάτων παραστάσεών του Καραγκιόζη, μέσω πλήθους καθ' εσπέραν αυξανομένου».

Την επόμενη χρονιά στις αγγελίες θα προστεθεί και το όνομα του Χρήστου Κόντου.

15 Ιουλίου του 1900:

«Από σήμερον το εσπέρας εις τα Υψηλά Αλώνια εκεί όπου τα δροσερότατα Δύο Δέντρα, θα αρχίσει παραστάσεις ο Χρήστος Κόντος, ως Καραγκιόζης. Ευκαιρία μοναδική δι' απόλαυσιν των πολλών περιπατητών των Υψηλών Αλωνίων».

Τις παραπάνω αγγελίες εντόπισε ο Γ. Κοτοπούλης και τις δημοσίευσε στο βιβλίο του, «Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα» [112].

Από τα δημοσιεύματα προκύπτει η τεράστια απήχηση του θεάτρου σκιών στο κοινό της Πάτρας, της Πελοποννήσου και των απέναντι ακτών της Στερεάς Ελλάδας. Στην Πάτρα ο Μίμαρος δεν είναι μόνος αλλά αντιμετωπίζει τον ανταγωνισμό μιας άλλης ομάδας τεχνιτών. Το 1899 ο Μίμαρος έπαιξε με μεγάλη επιτυχία στο Μεσολόγγι, επέστρεψε για κάποιο διάστημα στην Πάτρα και μετά αναχώρησε για την Καλαμάτα. Ξέρουμε πως τον Αύγουστο ξεκίνησε παραστάσεις στην Αθήνα. Ακόμη κι αν δεν λάβουμε υπ' όψη μας τους επαίνους των εφημερίδων αντιλαμβανόμαστε πως ο Μίμαρος ήταν ένας περιζήτητος και πολυάσχολος επαγγελματίας.

Στο καφενείο του Κοκκινογούλη τον αντικατέστησαν οι αδερφοί Δρακόπουλοι που, όπως προκύπτει από τα δημοσιεύματα του «Νεωλόγου», είχαν δώσει προηγουμένως παραστάσεις στην Καλαμάτα. Η εφημερίδα αναφέρει πως πρόκειται για δυο ήδη καταξιωμένους καραγκιοζοπαίχτες. Τα αδέρφια Θεόδωρος (Θοδωρέλος) και Αντρέας (Κουτσαντρέας) έμειναν στην ιστορία ως πολύ καλοί τεχνίτες. Από λάθος ο Καΐμη αναφέρει τον Θοδωρέλο, με το επίθετο Αρακόπουλος, τα κεφαλαία Δ και Α μοιάζουν πολύ, στην ομάδα των πρωτοπόρων καραγκιοζοπαιχτών της Πάτρας[113]. Συνεχίζοντας το λάθος του Καΐμη με το ίδιο όνομα τους αναφέρουν ο Μπίρης κι ο Μόλλας. Το συγκεκριμένο λάθος δεν έχει καμιά επίπτωση στην έρευνα, αλλά τα

[112] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 102, 103, 123, 124.
[113] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 177.

εσφαλμένα ονόματα των ηπειρωτών μαστόρων, που πρώτος ο Καΐμη κατέγραψε και οι επόμενοι τα δέχτηκαν χωρίς κανέναν έλεγχο, έγιναν αιτία για μια σειρά από παρανοήσεις. Ο Σωτήρης Σπαθάρης, που διετέλεσε βοηθός του Θοδωρέλου, πιστεύει πως ήταν ο καλύτερος μαθητής του Μίμαρου και του αποδίδει την πατρότητα της παράστασης του Αθανάσιου Διάκου. Σύμφωνα με το Σπαθάρη πέθανε πάμφτωχος και αλκοολικός το 1917 και ο αδερφός του ο Αντρέας ήταν ο καλύτερος τραγουδιστής Καραγκιόζη στην εποχή του[114]. Ο Μπίρης αναφέρει το Θοδωρέλο ως εξαίρετο τεχνίτη και μαθητή του Μίμαρου που διέπρεπε κυρίως στα ηρωικά έργα. Συμπληρώνει πως ο αδερφός του Αντρέας ήταν βασικά τραγουδιστής και μάλιστα στα κλέφτικα ήταν περίφημος[115]. Ο Δ. Μόλλας μεταφέρει μια άλλη άποψη. Ο Θοδωρέλος ήταν άριστος τεχνίτης αλλά μαθητής των Ηπειρωτών μαστόρων και ανταγωνιστής του Μίμαρου. Έπαιζε τα ηρωικά έργα που είχε μάθει από τους ηπειρώτες δασκάλους του και αυτός έδειξε στους υπόλοιπους τα έργα του Κατσαντώνη, του Γερο—Δράκου του Σουλιώτη και ίσως και του Καπετάν Γκρη, που αποδίδεται στο Μίμαρο. Πέθανε αλκοολικός το 1917. Ο αδερφός του ο Αντρέας ήταν ψάλτης στην Πάτρα και ο καλύτερος τραγουδιστής στην εποχή του[116]. Ο Μόλλας φαίνεται ότι διέθετε πληροφορίες από πρώτο χέρι γιατί η προφορική παράδοση θεωρεί την παράσταση του Γερο—Δράκου του Σουλιώτη δημιούργημα του Αντώνη Μόλλα του πατέρα του[117].

Το 1889 οι αδερφοί Δρακόπουλοι παίζουν στην Πάτρα αντικαθιστώντας το Μίμαρο που πάει στην Καλαμάτα, από την οποία αυτοί μόλις έχουν επιστρέψει. Έχουν ήδη καλή φήμη και σίγουρα αισθάνονται μεγάλη σιγουριά αφού τολμούν να εμφανιστούν στο ίδιο στέκι αμέσως μετά το Μίμαρο. Ακόμη κι ο μεγάλος Ρούλιας, όταν το καλοκαίρι του 1901 ο Μίμαρος έπαιζε στην πλατεία Σταδίου, προτίμησε να εγκαταλείψει το για χρόνια στέκι του στο Στάδιο και να ανέβει στη Δεξαμενή[118] για να αποφύγει, κατά πάσα πιθανότητα, τις συγκρίσεις. Το 1912 ο Ζ. Παπαντωνίου έγραψε ένα ιδιαίτερα επαινετικό άρθρο για τον Καραγκιόζη των Δρακόπουλων. Επιβεβαιώνει το υψηλό επίπεδο της τέχνης τους και εντυπωσιάζεται από την ιδιαίτερη

[114] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 35, 168, 169, 212.
[115] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 64.
[116] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 182-183.
[117] Παμπούκης Ι., Η τουρκοκρατία και το εικοσιένα στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών.
[118] «Θέατρα», *Εμπρός*, 23-8-1901.

ικανότητα του Αντρέα στο δημοτικό τραγούδι[119]. Το 1928 ένα άρθρο της εφημερίδας «Εμπρός» για το θέατρο σκιών της Αθήνας αναφέρει πως στους αδερφούς «Θεοδωρέλους», έτσι τους αποκαλεί, διασκέδαζε συχνά η βασιλική οικογένεια και ο βασιλιάς Γεώργιος παρασημοφόρησε τα δυο αδέρφια. Ο αρθρογράφος αναφέρει ένα επεισόδιο που συνέβη στο θέατρό τους κατά τη διάρκεια της παράστασης «Ο Κατσαντώνης» που δίνονταν προς τιμήν της βασιλικής οικογένειας. Κάποιος νευρασθενικός, απόστρατος αξιωματικός πυροβόλησε στη σκηνή και τραυμάτισε τον Αντρέα, με αποτέλεσμα να μείνει κουτσός[120]. Μια παραλλαγή του ίδιου περιστατικού, με πυροβολισμό εναντίον της οθόνης, ανέφερε ο Γ. Βώκος στο «Άστυ» το 1894[121] και ίσως αποτελεί ανάμνηση αληθινού περιστατικού. Η θέση του Μόλλα πως από τους δύο αδερφούς τουλάχιστον ο Θοδωρέλος μαθήτευσε στους Ηπειρώτες τεχνίτες δεν μπορεί να αποκλειστεί. Οι αδερφοί Δρακόπουλοι ίσως αποτελούν έναν από τους κρίκους που συνδέουν τον ηπειρωτικό με τον πατρινό Καραγκιόζη. Το 1899 οι Δρακόπουλοι έπαιξαν στην Πάτρα, σε δυο ημέρες, ένα έργο με θέμα τον Κατσαντώνη. Η παράσταση του Κατσαντώνη, στην τελική της μορφή, είναι μία από τις βασικότερες ηρωικές παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ήδη από το 1898 ο Γ. Ρούλιας εμφάνισε στο μπερντέ τον Κατσαντώνη[122]. Η επόμενη εντοπισμένη αναφορά για την παράσταση ανήκει πάλι στο Θοδωρέλο που το 1903 έπαιξε στη Δεξαμενή την παράσταση «Ο ήρως Κατσαντώνης»[123]. Τρεις μέρες μετά στην εφημερίδα «Εμπρός» διαβάζουμε πως το θεατράκι της Δεξαμενής συγκεντρώνει τον περισσότερο κόσμο από όλα[124]. Γι' αυτό ίσως ο Μπίρης γράφει ότι ο Θοδωρέλος διέπρεπε κυρίως στα ηρωικά έργα. Οι τρεις πρώτες εντοπισμένες αναφορές στην παράσταση του Κατσαντώνη ανήκουν στο Ρούλια και στο Θοδωρέλο. Αμέσως μετά το Θοδωρέλο ο Δ. Λεβαντίνος έπαιξε την παράσταση του Κατσαντώνη στην πλατεία Κυριακού[125].

Το 1898 ο Ρούλιας έπαιξε την παράσταση «Ο Κατσαντώνης και ο Αλή Πασάς». Ο Ρούλιας είχε μαθητεύσει στους Ηπειρώτες τεχνίτες και ο Μόλλας

[119] Παπαντωνίου Ζ., «Μία Σκηνή».
[120] Θωμόπουλος Ε., «Ένας αθάνατος ήρως της ανατολής».
[121] Βώκος Γ., «Η πόλις των Πατρών».
[122] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 2-8-1898.
[123] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 7-6-1903.
[124] Ο Αθηναίος (ψευδώνυμο), «Θερινή ζωή».
[125] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 20-7-1903.

πιστεύει πως κι ο Θοδωρέλος είχε Ηπειρώτες δασκάλους. Η παράδοση αναφέρει πως τα ηρωικά έργα ξεκίνησαν από την Ήπειρο[126]. Αν και η τελική τους μορφή ήταν προϊόν αλλεπάλληλων επεμβάσεων από ένα πλήθος τεχνιτών, η αρχική ιδέα θα πρέπει να ήταν τα πάθη των χριστιανών κάτω από το ζυγό του Αλή Πασά. Η παράσταση του Ρούλια θα μπορούσε να αποτελεί ένα ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στην ηπειρώτικη ιδέα, που περιλαμβάνει τον Κατσαντώνη και τον Αλή Πασά, και το τελικό στάδιο όπου πλέον το θέμα είναι «Ο ήρως Κατσαντώνης».

Το ίδιο διάστημα στην Πάτρα παίζει κι ο Δημήτρης Πάγκαλος. Είναι κατά γενική ομολογία ένας από τους τεχνίτες του οθωμανικού Καραγκιόζη. Ο Δ. Μόλλας αναφέρει πως ήταν μαθητής και συνεργάτης του συνεταιρισμού Μίμαρου—Μπράχαλη και έπαιζε το οθωμανικό και το ελληνικό είδος[127]. Ο Μπίρης λέει πως ήταν μαθητής του Μπράχαλη και έπαιζε τον αισχρό καραγκιόζη της τουρκικής παράδοσης στα καταγώγεια και στα χαμαιτυπεία της Αθήνας και της Πάτρας. Μετά το 1900 όμως προσάρμοσε κι αυτός την τέχνη του στο ελληνικό είδος[128]. Από αγγελίες των εφημερίδων ξέρουμε πως ο Πάγκαλος τον Ιούνιο και τον Ιούλιο του 1905 έδινε παραστάσεις στην αρχή της οδού Μεγάλου Αλεξάνδρου στην Αθήνα. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα «συγκεντρώνει εκάστην εσπέραν άπειρον και εκλεκτόν κόσμον»[129]. Το 1905 στην Αθήνα δραστηριοποιείται μια μεγάλη ομάδα καραγκιοζοπαιχτών που παίζει πλέον τον ελληνικό Καραγκιόζη. Αν ο Πάγκαλος έπαιζε το παλιό οθωμανικό είδος δεν θα μπορούσε να «συγκεντρώνει εκάστην εσπέραν άπειρον και εκλεκτόν κόσμον». Οι τελευταίες παραστάσεις του οθωμανικού Καραγκιόζη απευθύνονταν σε ένα συγκεκριμένο κοινό και δεν δημοσιεύονταν στις εφημερίδες. Είναι φανερό πως, τουλάχιστον στην Αθήνα, ο Πάγκαλος ακολουθούσε την πεπατημένη οδό.

Ένας άλλος καραγκιοζοπαίχτης της Πάτρας είναι ο Παναγιώτης Μαθιόπουλος ή Μπέκος. Ανήκει κι αυτός, σύμφωνα με τον Καΐμη, στην ομάδα των πρωτοπόρων της Πάτρας[130]. Ο Μπίρης τον θεωρεί μαθητή του

---

[126] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 44, επίσης, Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 98.
[127] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας*, σ. 191.
[128] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 62.
[129] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 26-6- 1905 και 15-7-1905.
[130] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 177.

Μίμαρου[131]. Είναι αλήθεια πως η προφορική παράδοση θεωρεί όλους τους πατρινούς τεχνίτες μαθητές του Μίμαρου αγνοώντας πως στην Πάτρα υπήρχε Καραγκιόζης πολύ πριν από την εμφάνισή του. Ο Δ. Μόλλας όμως αναφέρει πως ο Μπέκος δούλευε στην Πάτρα πριν ακόμη εμφανιστεί ο Μίμαρος και μάλιστα τον βοήθησε στον εγκλιματισμό του[132]. Όπως κι αν έχουν τα πράγματα ο «Νεωλόγος» δεν απευθύνει στο Μπέκο τόσους πολλούς επαίνους όσους στους Δρακόπουλους, που τους τοποθετεί στη δεύτερη θέση μετά το Μίμαρο.

Το ίδιο διάστημα παίζει στην Πάτρα και ο Χρήστος Κόντος. Ο Χρήστος Κόντος είναι ένας από τους πιο σημαντικούς έλληνες καραγκιοζοπαίχτες. Η προφορική παράδοση μας δίνει αλληλοσυγκρουόμενες πληροφορίες για την περίπτωσή του. Σύμφωνα με τον Μπίρη ήταν εξαίρετος τραγουδιστής, υπήρξε μαθητής του Μπράχαλη και κατάγονταν από την Ελευσίνα[133]. Τις ίδιες πληροφορίες δίνει κι ο Καλονάρος[134]. Ο Μόλλας όμως μεταφέρει μια εντελώς διαφορετική άποψη. Ο Κόντος ήταν από τη Λαμία και δεν μπορεί να ήταν μαθητής του Μπράχαλη γιατί έπαιζε πριν ο Μπράχαλης κι ο Μίμαρος έρθουν από την Κωνσταντινούπολη[135]. Ο Καΐμη αναφέρει πως ο Κόντος κατάγονταν από τη Λαμία, ήταν μαθητής του Μπράχαλη και έπαιζαν τη δεκαετία του 1860 μαζί στο Θησείο. Σύμφωνα πάντα με τον Καΐμη ο Μίμαρος υπήρξε από το 1888 μαθητής του Κόντου και σύμφωνα με τις πληροφορίες που έδωσε ο Μελίδης στον Καΐμη ο Κόντος έπαιζε από το 1881 και μετά. Στον κατάλογο των καραγκιοζοπαιχτών του Καΐμη ο Κόντος βρίσκεται στην πρώτη τριάδα μαζί με τον Μπράχαλη και τον Ηλία από την Κωνσταντινούπολη[136].

Όπως αναφέραμε και παραπάνω οι πληροφορίες αυτές έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους, αλλά υπάρχουν κάποια στοιχεία που μας βοηθούν να ξεκαθαρίσουμε κάπως το τοπίο. Η πιθανότητα να διετέλεσε ο Μίμαρος βοηθός του Κόντου δεν μπορεί να απορριφτεί. Υπάρχει μια ακόμη παράμετρος στη σχέση του Κόντου με τον Μπράχαλη που πρέπει να ερευνηθεί. Γνωρίζουμε πως έως το 1872, τη χρονιά που διορίστηκε δασονόμος στη Δημητσάνα, ο Μιχάλης Μπραχάλης έπαιζε στην Αθήνα και

[131] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 64.
[132] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 188.
[133] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 63-64.
[134] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 74-75.
[135] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας*, σ. 189.
[136] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 25, 32, 125, 167.

έχουμε εντοπίσει την πιθανότητα, ο Μπράχαλης —που ο Μόλλας αναφέρει πως έφυγε φυγόδικος στην Πόλη— κι ο διορισμένος δασονόμος της Δημητσάνας να είναι ένα και το αυτό πρόσωπο. Τίποτε δεν εμποδίζει τον Κόντο να υπήρξε βοηθός του Μπράχαλη πριν από την δραπέτευσή του στην Κωνσταντινούπολη. Ο Μόλλας αρνείται τη σχέση του Κόντου με το Μπράχαλη γιατί, όπως λέει, κατά την επιστροφή του Μπράχαλη από την Κωνσταντινούπολη ο Κόντος ήδη έπαιζε. Δεν γνωρίζει όμως πως ο Μπράχαλης έπαιζε στην Αθήνα πριν ακόμη διοριστεί στη Δημητσάνα. Η μαθητεία του Κόντου στον Μπράχαλη αποτελεί, κατά πάσα πιθανότητα, ιστορική πραγματικότητα.

Ο Χρήστος Κόντος ήταν ένας από τους παλιότερους έλληνες καραγκιοζοπαίχτες. Ανήκε στην ομάδα των τεχνιτών που αντλούσαν την έμπνευσή τους από τον οθωμανικό Καραγκιόζη και με την μακρόχρονη παρουσία του έπαιξε σημαντικό ρόλο στην τελική διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο εκδότης του «Οδηγού της Λάρισας», Νεοπτόλεμος Καλογερόπουλος θυμάται στα 1900-1912 στη Λάρισα τους Κόντο και Μέμο Χριστοδούλου. Σύμφωνα με τον Καλογερόπουλο ο Κόντος ήταν «κοινός, στερεότυπος στα έργα του χωρίς καμιάν έμπνευση δικιά του κι απεβίωσεν οινόφλυξ», αντίθετα με το Μέμο που έπαιζε «με αρκετές δικές του εμπνεύσεις»[137]. Δεν ξέρουμε αν όντως ο Κόντος πέθανε στη Λάρισα, ο Καλογερόπουλος δεν το ξεκαθαρίζει, αλλά φαίνεται πως πέθανε αλκοολικός. Δεν είναι ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος τεχνίτης που θα έχει αυτή την κατάληξη. Οι καραγκιοζοπαίχτες, μέχρι αρκετά αργά, παραμένουν άνθρωποι του περιθωρίου και με στενές σχέσεις με τον υπόκοσμο. Ο Κόντος δεν μπόρεσε πιθανώς να προσαρμοστεί στις ανάγκες του νέου ελληνικού είδους, που είχε πια επιβληθεί, αλλά παρέμεινε προσηλωμένος στο οθωμανικό πρότυπο. Το κοινό όμως αντιμετώπιζε πλέον αρνητικά το παλιό παίξιμο και προτιμούσε τους νέους τεχνίτες.

Στην Πάτρα τη δεκαετία του 1890, εκτός από το Μίμαρο, δραστηριοποιείται μια πολύ δυνατή ομάδα καραγκιοζοπαιχτών. Η παρουσία της στην πόλη εξηγεί με τον καλύτερο τρόπο τον κεντρικό ρόλο που έπαιξε η Πάτρα στην αφομοίωση του οθωμανικού είδους και στη διαμόρφωση του

[137] Καλογιάννης Β., «Ο Καραγκιόζης στη Λάρισα», σ. 13.

ελληνικού θεάτρου σκιών. Η σύστασή της εκφράζει τις διαφορετικές τάσεις που συνυπάρχουν το διάστημα αυτό στο θέατρο σκιών της Πάτρας. Ο παλιός οθωμανικός Καραγκιόζης, οι επιρροές από τους τεχνίτες της Ηπείρου και οι καινοτομίες του Μίμαρου συγκροτούν το μεταβατικό στάδιο που οδηγεί στην οριστική επικράτηση του ελληνικού είδους. Όλες αυτές οι τάσεις δεν παίζουν απλά σημαντικό ρόλο, αλλά είναι απαραίτητες για τη διάρθρωση των μερών του ελληνικού είδους που, πέρα από τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Μίμαρου, ήταν το αποτέλεσμα μιας μακράς ομαδικής διαδικασίας προσαρμογής.

Ο τύπος της Πάτρας αντιμετωπίζει με λατρεία το Μίμαρο. Ανάλογους επαίνους θα εισπράξουν από τις εφημερίδες μόνο κάποιοι από τους καραγκιοζοπαίχτες της επόμενης γενιάς, αυτής του Αντώνη Μόλλα. Ο Δημήτρης Μίμαρος δεν αποτελεί απλά μια εμμονή της προφορικής παράδοσης, που λίγο ως πολύ διαθέτει κάποια βάση, αλλά υπήρξε ένας αληθινά μεγάλος λαϊκός καλλιτέχνης που άφησε το στίγμα του στο ελληνικό θέατρο σκιών.

Στις αθηναϊκές εφημερίδες του 1899 συναντάμε πολλές αγγελίες παραστάσεων. Οι καιροί έχουν αλλάξει. Στο καφενείο «Άι Λάιφ» στην οδό Πατησίων, που είναι αγαπημένο στέκι των καραγκιοζοπαιχτών, παίζει κάποιος, δυστυχώς αγνώστων στοιχείων, καραγκιοζοπαίχτης και η παρουσία του διαφημίζεται με έναν ιδιαίτερα πρωτότυπο τρόπο:

«Εις το επί της οδού Πατησίων καφφενείον “Άι Λάιφ” θέλει υψωθεί μέγα αερόστατον σήμερον την 7 εσπερινή ώραν· μετά του αεροστάτου άρχεται ο περίφημος Καραγκιόζης» [138].

Είμαστε μπροστά σε μια προσπάθεια διαφήμισης που ξεπερνάει την κλασσική μέθοδο του «τελαλήματος» ή την αγγελία στις εφημερίδες. Αν σκεφτούμε ότι πριν από δέκα χρόνια το θέαμα κινούνταν στην παρανομία, κατανοούμε πως έκανε πολύ δρόμο από τότε.

Τη δεκαετία του 1890 οι περισσότερες αγγελίες παραστάσεων ανήκουν στο Γιάννη Ρούλια που ολοφάνερα ήταν πολύ δημοφιλής. Ήδη από το 1895, όταν συναντήσαμε την πρώτη αγγελία του, ονόμαζε το θέατρό του «Θέατρον ο Μπαρμπαγιώργος» και ως το τέλος κράτησε αυτή την ονομασία. Τον Ιούνιο

[138] «Μικραί ειδήσεις», *Εμπρός*, 4-6-1899, επίσης, «Κοινωνικά», *Εμπρός*, 20-6-1899.

και τον Ιούλιο ο Ρούλιας έπαιζε στην πλατεία Σταδίου και τον Αύγουστο στο Σταθμό Λαυρίου[139].

Το σημαντικότερο όμως γεγονός της χρονιάς ήταν η επίσκεψη του Μίμαρου στην Αθήνα. Αφού είχαν προηγηθεί τα δημοσιεύματα που επαινούσαν την τέχνη του ακολούθησε κι ο ίδιος. Η πρώτη επίσκεψη του Μίμαρου στην Αθήνα είναι το κορύφωμα μιας θριαμβευτικής πορείας. Κατά πάσα πιθανότητα αποτελεί και για τον ίδιο την κορυφή της σταδιοδρομίας του. Οι άλλες δύο επισκέψεις του, το 1901 και το 1902, δεν μπόρεσαν να ξεπεράσουν την επιτυχία της πρώτης.

Η «Εστία» συνεχίζοντας τον κύκλο των επαίνων γράφει:

«Αφίχθη ο περίφημος Πατρινός Καραγκιόζης Μίμαρος. Είναι ο τελειότερος εις το είδος του, λέγουν»[140].

Ο Μίμαρος άρχισε τις παραστάσεις του στις 14 Αυγούστου στην πλατεία Βάθης όπως μας πληροφορεί η Εστία:

«Από σήμερον ο πασίγνωστος Μίμαρος αρχίζει τας παραστάσεις του εις το Θέατρον Βάθειας, όπου προμηνύεται μεγάλη συρροή κόσμου. Ο Μίμαρος, ως γνωστόν είνε ο εφευρέτης του Καραγκιόζ»[141].

Στις 30 Αυγούστου ο Μίμαρος συνεχίζει να παίζει στην πλατεία Βάθης. Δεν ξέρουμε αν έμεινε εκεί όλο το Σεπτέμβριο και σχεδόν όλο τον Οκτώβριο, αλλά στις 27 Οκτωβρίου βρίσκονταν στο θέατρο «Πολυθέαμα» απέναντι από το σταθμό Λαυρίου. Στις 21 Οκτωβρίου στο «Πολυθέαμα» κάποιος θίασος έπαιξε το έργο «Ο Κρισπίνος και η κουμπάρα» οπότε ο Μίμαρος δεν μπορεί να ξεκίνησε παρά μετά από τις 22 Οκτωβρίου[142]. Η εμφάνιση του Μίμαρου στο «Πολυθέαμα» αποτελεί ένα πολύ σημαντικό γεγονός για την τέχνη του και για το ελληνικό θέατρο σκιών. Είναι πολύ πιο σημαντική από την εμφάνισή του το 1901 στο παρηκμασμένο θέατρο «Αθήναιον».

Τη δεκαετία του 1890 το «Πολυθέαμα» ήταν ένα από τα πιο δημοφιλή θέατρα της Αθήνας. Το 1895 η εφημερίδα «Σκριπ» το αποκαλεί «το ωραίον Πολυθέαμα του κυρίου Καραγάκου»[143]. Το θέατρο φιλοξένησε ιταλικούς

[139] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 13-6-1899 και 2, 7, 9, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 23, 24, 27-7-1899 και 13-8-1899.
[140] «Στα πεταχτά», *Εστία*, 27-7-1899.
[141] «Μικραί ειδήσεις», *Εστία*, 14-8-1899.
[142] «Θεατρικά», *Εμπρός,* 26, 30-8-1898 και 21, 27-10-1899.
[143] «Μικρά νέα», *Σκριπ*, 17-9-1895.

θιάσους και τους σημαντικότερους Έλληνες ηθοποιούς της εποχής εκείνης[144]. Η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου εμφανίστηκε αρκετές φορές στο Πολυθέαμα μεταξύ των οποίων το 1897 όταν πρωταγωνίστησε στη «Φαύστα» του Δημήτρη Βερναρδάκη και το 1898 στο έργο «Η Ιατρός» του Διονυσίου Πίστη[145]. Η ερμηνεία της στη «Φαύστα» έκανε εντύπωση και την παρακολούθησε και η βασιλική οικογένεια. Μια ενδεικτική αναφορά άλλων παραστάσεων που δόθηκαν στο «Πολυθέαμα» περιλαμβάνει τους «Ληστές» του Σίλερ από το θίασο του Μιχάλη Αρνιωτάκη, του Ευτύχιου Βονασέρα και της Αικατερίνης Λεκατσά, τον «Ταρτούφο» του Μολιέρου από τους Μιχάλη Αρνιωτάκη και Αικατερίνη Λεκατσά, το «Μάκβεθ» του Σαίξπηρ με τη Λεκατσά στο ρόλο της Λαίδης Μάκβεθ και το δραματικό ειδύλλιο του Σπύρου Περεσιάδη «Γκόλφω» που ήταν εξαιρετικά δημοφιλές[146]. Μέχρι τον ερχομό του Μίμαρου στην ΑΘήνα κανένας καραγκιοζοπαίχτης ή κουκλοπαίχτης δεν είχε βγει στη σκηνή του «Πολυθεάματος». Υπήρξαν δύο σημαντικές παράμετροι που συνέβαλαν σε αυτή την επιτυχία. Αφ' ενός μεν η φήμη και το υψηλό επίπεδο της τέχνης του Μίμαρου και αφ' ετέρου δε η ολοφάνερα μεγάλη προσέλευση του κοινού στην πλατεία Βάθης έπεισαν τους ιδιοκτήτες να προβούν σε αυτή την υπέρβαση.

XI

Το 1900 ο Καραγκιόζης έχει γεμίσει όλες τις πόλεις του τότε ελληνικού κράτους με θεατράκια. Στις εφημερίδες της Πάτρας δημοσιεύονται αγγελίες για παραστάσεις του Κόντου, του Μπέκου και του Μίμαρου[147]. Στην Αθήνα ο Γιάννης Ρούλιας δούλεψε αρχικά στο γνωστό στέκι του στην πλατεία Σταδίου[148] και αργότερα μετακινήθηκε στην πλατεία Κουμουνδούρου[149]. Στην πλατεία Σταδίου, για κάποιο διάστημα ταυτόχρονα με το Ρούλια, έπαιξε και ο Λεωνίδας Γορανίτης. Στην πλατεία Κυριακού, στο καφενείο του Δ. Κωστούρου, που για πολλά χρόνια ήταν στέκι για τους καραγκιοζοπαίχτες και

[144] «Θεατρικά», *Σκριπ*, 30-12-1895, επίσης, «Του κόσμου», *Σκριπ*, 18-4-1898
[145] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 11-12-1897, επίσης, «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 7-8-1898.
[146] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 20-11-1897 και 6, 7, 29-12-1897.
[147] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 124-125.
[148] «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 6-6-1900 και 4-8-1900, επίσης, «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 6-6-1900 και 10-8-1900.
[149] «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 6-9-1900 και 21-9-1900, επίσης, «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 4-9-1900 και 21-9-1900.

τους κουκλοπαίχτες έπαιξε «ο εξ Ιωαννίνων αφικόμενος κωμικώτατος Μένιος, ο αφήσας αναμνήσεις εν Τουρκία[150]. Για τον καραγκιοζοπαίχτη Μένιο θα συναντήσουμε ακόμη μια αγγελία το 1901. Στην εφημερίδα «Εμπρός» διαβάζουμε:

«Θέατρον ο Μπαρμπαγιώργος, (Πλατεία Κουμουνδούρου). Απολαυστικωτάτην εσπέραν θα διέλθωσιν απόψε όσοι μεταβώσιν εις το εν τη Πλατεία Κουμουνδούρου θέατρον, το διευθυνόμενον παρά του καλλιτέχνου εις το είδος του κ. Μένιου»[151].

Ο Θ. Χατζηπανταζής υποθέτει πως πρόκειται ίσως για τυπογραφικό λάθος —γράφτηκε κατά λάθος Μένιος, αντί για το σωστό Μέμος— και πιθανώς οι αγγελίες ανήκουν στο Μέμο Χριστοδούλου. Στηρίζει την υπόθεση αυτή σε δύο στοιχεία. Το πρώτο είναι πως δεν έχουμε αναφορά της προφορικής παράδοσης για καραγκιοζοπαίχτη Μένιο και το δεύτερο είναι η πληροφορία του Μπίρη που αναφέρει πως ό Μέμος Χριστοδούλου συνεργάστηκε στην Αθήνα με το Γιάννη Ρούλια και έπαιζε στην επαρχία και τα Γιάννενα[152].

Είναι γεγονός πως βρισκόμαστε μπροστά σε δύο αγγελίες που τυπώθηκαν με διαφορά ενός έτους. Οι πιθανότητες επανάληψης του ίδιου ονόματος, με διαφορά ένα έτος από αγγελία σε αγγελία και με το ίδιο τυπογραφικό λάθος, είναι σαφώς πάρα πολύ περιορισμένες. Θα πρέπει λοιπόν να ψάξουμε για τον καραγκιοζοπαίχτη Μένιο. Στις εκατοντάδες αγγελίες, που συνέλεξε ο Φ. Βογιατζής, για τον Μέμο Χριστοδούλου σε καμιά δεν αναφέρεται ως Μένιος[153]. Υπάρχει όμως κάποιος καραγκιοζοπαίχτης Μένιος. Αυτός δεν είναι άλλος παρά ο καραγκιοζοπαίχτης Αγαμέμων Χριστοδούλου, ο επιλεγόμενος Μένιος. Το Μένιος αποτελεί χαϊδευτικό του Αγαμέμνων. Ο Μόλλας τον αναφέρει ως Μέμο ή Μένιο και γράφει πως πολλοί από τους παλιούς μπέρδευαν τον Χριστοδούλου με τον Κουλούρη[154]. Πιθανώς κάποια από τα χαρακτηριστικά που ο Μπίρης αποδίδει στον Χριστοδούλου ανήκουν στον Κουλούρη. Ο Αγαμέμνων Κουλούρης κατάγονταν από το Βάλτο. Ο Πρεβεζάνος λόγιος Ηλίας Βασιλάς, σε μια μελέτη

[150] «Από τα Θέατρα», *Εμπρός*, 7-6-1900.
[151] «Θέατρα», *Εμπρός*, 24-5-1901.
[152] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σσ. 96-97.
[153] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία,* Τόμος 1.
[154] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης* μας, σ. 161.

του για τη φιγούρα του Μεγαλέξανδρου, αναφέρει πως τον είχε δει να παίζει στην Πρέβεζα[155]. Πιθανώς έπαιζε και στα Γιάννινα. Επειδή ήταν συντοπίτες ο Ρούλιας τον φιλοξένησε στο θέατρό του. Αν και δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα βέβαιοι, οι παραπάνω αγγελίες θα μπορούσαν και να αναφέρονται σε δυο επισκέψεις του Αγαμέμνονα Κουλούρη στην Αθήνα.

Στο καφενείο του Δ. Κωστούρου, στην πλατεία Κυριακού, έδωσε το 1900 και ο Χρήστος Κόντος μια σειρά από παραστάσεις[156].

Ο Γ. Ρούλιας έπαιξε στην πλατεία Σταδίου και στην πλατεία Κουμουνδούρου[157].

Η γενικότερη έχθρα των εφημερίδων για τον Καραγκιόζη, το 1900 έχει εκλείψει. Από εδώ και πέρα τα αρνητικά άρθρα είναι σπάνια. Στην εφημερίδα «Σκριπ» διαβάζουμε πως μετά την αναχώρηση του Ρούλια η πλατεία είναι σχεδόν έρημη ενώ πριν «συνήθροιζον κάθε βράδυ εκατοντάδας αστών τερπομένων εκ των ευφυολογιών του Καραγκιόζη»[158].

Πάλι στην εφημερίδα «Σκριπ» δημοσιεύτηκε ένα άρθρο, δυστυχώς άγνωστου συγγραφέα, που όχι μόνο διατίθεται ιδιαίτερα θετικά προς το θέαμα αλλά θέτει και ένα πολύ σημαντικό ερώτημα σε σχέση με το μέλλον του θεάματος:

«Εις τύπος γνησίως Ανατολικός, πολύ Γραικός, περισσότερον Ρωμηός, τύπος με τον οποίο εψυχαγωγήθη χρόνους η Ανατολή, με τον οποίον διασκεδάζουν χειμώνα καλοκαίρι αι επαρχίαι της Ελλάδος, ελθών και εγκατασταθείς από καιρού εις τας Αθήνας κινδινεύει να εκφυλισθή. Αι ιδιόρρυθμοι απόψεις του, αι πάντοτε συγχωρητέαι πανούργοι και αξιόμεμπτοι πράξεις του, αι βάναυσοι αλλά πολλάκις εκφραστικαί εν τη λαϊκή των διατυπώσει βαναυσολογίαι του, η παραδειγματική δειλία του, η κλασική θρασυδειλία του, η μεγάλη ροπή του προς το κλέπτειν παν το πρόστυχον, η πολλάκις χαριέσσα φιλοσοφική του αντίληψις επί της ζωής,αι χονδραί του μηχανορραφίαι, αι ατελεύτητοι διαβολαί του, η αιωνία δυσπιστία του, η έμφυτος ασυνειδησία του, η ριζωμένη εις την ψυχήν του αχαριστία,— όλον το άθροισμα αυτό των παντοίων ελαττωμάτων, των φυσικών και των ηθικών

[155] Βασιλάς Η., «Ο Μέγας Αλέξανδρος».
[156] «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 27, 30-8-1900.
[157] «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 6-6-1900 και 10-8-1900 και 4, 21-9-1900, επίσης, «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 6-6-1900 και 4-8-1900 και 6, 17, 21-9-1900.
[158] «Αι Αθήναι την νύκτα», *Σκριπ*, 10-7-1900.

αυτών ατελειών, το συγκεντρωμένον εις την μικροσκοπικήν εκ χάρτου σιλουέτταν του τείνει να εκφυλισθή, ν' απολεσθή. Και αιτία είναι η ευρεία αυτού αναπαραγωγή ανά τας αθηναϊκάς συνοικίας και εξοχάς. Όπου και αν πάτε το βράδυ το καλοκαίρι από το Φάληρο έως τον Άγιον Λουκάν, έως το Μαρούσι, θα ιδήτε την καμπουροειδή σιλουέτταν του κινουμένην επί μιας λευκής σινδόνης και φλυαρούσα ανοησίας.

Ο τύπος αυτός της νεωτέρας ανατολικής φιλοσοφίας, ο ενθυμίζων τους πλανοδίους ρακενδύτους φιλοσόφους της σχολής των κυνικών, της σχολής των επικουρικών, των στωικών, των παντοίων τέλος σχολών της παρακμής του ελληνικού πνεύματος, ο τύπος αυτός ο οποίος εξ άπαντος θα είναι απόγονος του πανούργου τύπου του δούλου Έλληνος Σπενδίου του Φλωμπέρ, του κλέψαντος το ιερόν πέπλον της Ταν<unclear>ί</unclear> και εφευρόντος τας εκπληκτικωτέρας πολιορκητικάς μηχανάς κατά της Καρχηδόνος, ο τύπος αυτός ο οποίος δεν δύναται παρά να φέρη εν τη αθεική ψυχή του και εν τω κυφώ σαρκίω του κάτι από τον κυνισμόν του Χίλωνος Χιλωνίδου του Σιέγκιεβιτς, του εξαπατώντος τους πατρικίους και τους δούλους, τους αυλικούς και τους χριστιανούς της εποχής του Νέρωνος, ο τύπος αυτός ο αθάνατος κινδυνεύει και αυτός να εκλείψη δια της φθοράς της αναπαραγωγής του είδους του. Όλα τα παιδάρια, και ο τελευταίος ηλίθιος της ελληνικής πρωτευούσης, κάμνει και ένα Καραγκιόζην, ένα κυνικόν φιλόσοφον.

Βαθμηδόν δε εκλείπουν οι ολίγοι εκείνοι ειδικοί διερμηνείς, οι φυσικοί δημιουργοί του φιλοσόφου τούτου. Και η καταστροφή αδιστάκτως φρονούμεν, ότι είναι μεγάλη. Ο Καραγκιόζης απέμαθε την ευφυίαν του, την θελκτικήν αφέλειάν του, τας χονδράς, τας χαριτωμένας βωμολοχίας του, την γοργότητα της διαλεκτικής του δυνάμεως. Σήμερον εις τας Αθήνας έγινεν ο αηδέστερος και ο αφυέστερος και ο βαναυσότερος κοινοτόπος. Μέσα εις δέκα Καραγκιόζηδες εις τας Αθήνας δύσκολον να εύρητε ένα αληθινόν. Οι λοιποί μιμήσεις ωχρότεραι και από τας απηχήσεις των στίχων του Μαλαρμέ παρά του μαλλιαρού ποιητού των "Νυμφαίων και των Λατανιών". Μόνον η αστυνομία δύναται να σώση τον πολύτιμον αυτόν τύπον από την διακωμώδησίν του και την εκφύλισίν του. Η αστυνομία δύναται να δώση εν πλήρει δικαιώματι αυτήν την φοράν ολίγον ξύλο, ύστερα από το άφθονον ξύλο, το οποίον δίδουν όλοι αυτοί οι ψευδείς Καραγκιόζηδες κάθε βράδυ προς τόσους Έλληνας πολίτας, τον ευέξαπτον Σιορ Διονύσιον, τον αγαθόν

Χατζηβαϊβάτην, τον ατυχή Εβραίον και τόσους άλλους. Και οι ζωόφιλοι θα αισθανθώσιν ανακούφισιν, αγού ο Καραγκιόζης δεν αφίνει αξιλοκόπητον ούτε αυτό το θηρίον»[159].

Το δημοσίευμα καταθέτει ξεκάθαρα τις απόψεις του και δεν χρειάζεται ιδιαίτερο σχολιασμό. Θα σημειώσουμε όμως πως για πρώτη φορά, τουλάχιστον αυτή έχει εντοπίσει η έρευνα, αναγνωρίζεται το ανατολίτικο παρελθόν του θεάματος χωρίς αυτό να του προσάπτεται ως μομφή. Ταυτόχρονα τίθεται ένα άλλο πολύ σοβαρό θέμα ότι πλέον ο πρωταγωνιστής Καραγκιόζης εκπροσωπεί το Γραικό, το Ρωμιό, τον Έλληνα δηλαδή. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του όπως η ροπή του προς την κλοπή, η θρασυδειλία του και οι βωμολοχίες του δεν θεωρούνται απλά ανεκτά, αλλά απαραίτητα για την επιτυχή σκηνική του παρουσία. Το σημαντικότερο από όλα είναι πως ο αρθρογράφος πολύ πρώιμα εντοπίζει τον εκφυλισμό του τύπου που τον αποδίδει στην ευρεία αναπαραγωγή του και στην απουσία καλών τεχνιτών. Δεν μπορούμε να μην εντοπίσουμε πως το κείμενο απηχεί την πάλη ανάμεσα στις δύο ομάδες, που συγκρούονταν την εποχή εκείνη εκπροσωπώντας δύο διαφορετικές ιδεολογικές τάσεις. Αφορμή ήταν η διαφωνία, σε σχέση με την επιλογή της εθνικής μας ονομασίας, για την ορθότητα της χρήσης του όρου «Έλληνας» ή «Ρωμιός». Το 1901 κυκλοφόρησε το έργο του Αργύρη Εφταλιώτη «Ιστορία της Ρωμιοσύνης» που κορύφωσε τη διαμάχη.

Η ελεύθερη παρουσίαση του θεάματος και η τεράστια προσέλευση του κοινού, που μεταφράζεται σε οικονομικές απολαβές εν μέρους των τεχνιτών, είχαν σαν αποτέλεσμα την εμφάνιση πολλών αμφίβολης ικανότητας τεχνιτών και κατά συνέπεια την υποβάθμιση της ποιότητας του θεάματος. Το θέμα όμως είναι ότι δεν ήταν αυτοί οι μόνοι παράγοντες υποβάθμισης. Οι συνεχείς πιέσεις, με τη μορφή των αστυνομικών απαγορεύσεων, από δυνάμεις άσχετες προς το παραδοσιακό κοινό του θεάματος, απαιτούσαν την αποστείρωσή του από όλα τα ανεπιθύμητα χαρακτηριστικά, είτε αυτά είχαν να κάνουν με τον ανατρεπτικό του χαρακτήρα είτε με τη φαλλική διάσταση της λαϊκής διασκέδασης. Πολλοί από τους κατά κανόνα αμόρφωτους τεχνίτες, στο κυνήγι του μεροκάματου, ήταν έτοιμοι για οποιαδήποτε υποχώρηση αν αυτή

[159] «Εκφυλισμός», *Σκριπ*, 2-9-1900.

οδηγούσε στην απρόσκοπτη εξάσκηση του επαγγέλματός τους. Αν μέσα σ' αυτούς υπολογίσουμε κι όλους εκείνους που ασκούσαν καθαρά προς βιοπορισμό το επάγγελμά τους, χωρίς καμιάν υποψία για την καλλιτεχνική του διάσταση, αντιλαμβανόμαστε το αδιέξοδο στο οποίο οδηγούνταν το ελληνικό θέατρο σκιών.

Η λύση προέκυψε μέσα από ένα συμβιβασμό. Όλοι αυτοί συνέχισαν να δραστηριοποιούνται, κερδίζοντας το μεροκάματο, αλλά μέσα από την ομάδα ξεχώρισαν κάποιοι ιδιαίτερα ταλαντούχοι που ουσιαστικά έπαιξαν πρωταγωνιστικό ρόλο. Όλοι κατάφεραν, λίγο ως πολύ, να κερδίσουν τον επιούσιο, αλλά το πλήθος γέμισε ασφυκτικά τα θεατράκια των λίγων. Βέβαια το κοινό συνέχιζε να έχει τον τελευταίο λόγο στις όποιες καινοτομίες, με το δικαίωμα της επιλογής ή της απόρριψης, αλλά οι επιλογές του περιορίζονταν σε αυτά που οι τεχνίτες είχαν να του προτείνουν. Ουσιαστικά ο τεχνίτης έπαυε την μέχρι τώρα αδιάκοπτη διαδικασία αναπαραγωγής ενός είδους που ελάχιστα παράλλαζε και παρέμβαλλε ανάμεσα στο κοινό και στο θέαμα τη δική του άποψη για αντικείμενο. Πρέπει να λάβουμε υπ' όψη μας πως οι τεχνίτες δεν είχαν τη δυνατότητα, όπως στο αστικό θέατρο, να προβάλλουν την απολύτως προσωπική τους θέση, αλλά περιορίζονταν από πολύπλοκους νόμους και κανόνες που σχετίζονταν με την λαϊκή αντίληψη για το ίδιο το θέαμα και τη διασκέδαση γενικότερα. Βρισκόμαστε δηλαδή μπροστά στην εμφάνιση των πρώτων καλλιτεχνών του ελληνικού θεάτρου σκιών, που ξεχώρισαν μέσα από τον όγκο των λαϊκών τεχνιτών. Στα χέρια τους το θέαμα ολοκλήρωσε την μακρά διαδικασία προσαρμογής του και πέρασε στην εποχή της ακμής. Πιθανότατα, χωρίς όλο αυτό το παρελθόν των απαγορεύσεων, το ελληνικό θέατρο σκιών θα είχε μπει σε άλλα κανάλια που θα το οδηγούσαν σε ένα εντελώς διαφορετικό μέλλον.

XII

Το 1901 ο Καραγκιόζης συνεχίζει την απρόσκοπτη δράση του. Στον τύπο της Πάτρας εμφανίζονται αγγελίες του Μίμαρου και του Μπέκου[160]. Στο Βόλο παίζουν δυο καραγκιοζοπαίχτες. Ο ένας από αυτούς είναι πιθανώς ο

[160] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 63, 125.

Μέμος Χριστοδούλου, γιατί ξέρουμε πως έπαιζε στο Βόλο ως το τέλος της δεκαετίας του 1920[161].

Στην Αθήνα η εφημερίδα «Σκριπ» γράφει:

«Πληθώρα καραγκιόζηδων εφέτος. Ένας εις το Στάδιον άλλος εις του Μακρυγιάννη, τρίτος εις την Δεξαμενήν, τέταρτος εις τα Πατήσια. Εις τας άλλας συνοικίας αγνοούμεν πόσοι άλλοι είνε»[162].

Η ίδια εφημερίδα σχολιάζοντας τον Καραγκιόζη αναφέρει:

«Το μόνον θέατρον εις το οποίον συχνάζει το ελληνικό κοινόν είναι ο Καραγκιόζης. Μάλιστα γίνονται συζητήσεις περί του ποιος είνε ο καλλίτερος Καραγκιόζης εν Αθήναις. Του Σταδίου, της Δεξαμενής ή της Βάθειας»[163];

Σε άλλο άρθρο διαβάζουμε:

«Ο μπάρμπα Γιώργος εις το καφενεδάκι του Σταδίου εξακολουθεί κάθε βράδυ τας παραστάσεις του. Έγινε δε εφέτος πάλιν πολύ της μόδας ο Καραγκιόζης. Εθεάθησαν και πολλαί οικογένειαι εις τα τελευταία καθίσματα. Έχει δε και ορχήστραν ο Καραγκιόζης. Η οποία αμιλλάται με τας λοιπάς υπαιθρίους ορχήστρας. Και φαίνεται ότι αργότερα θα συγκεντρώσει περισσότερον κόσμον ο Καραγκιόζης. Κάποιος κωμειδυλλιογράφος ανέλαβε να γράψη δύο κωμειδύλλια ανατολικά και εν Αθηναϊκόν, τα οποία θα παραστήση ο Καραγκιόζης και η συντροφία του. Τα ανατολικά κωμειδύλλια θα έχουν ως θέμα τους Νεοτούρκους. Ο Σουλτάνος θα βάζη τον Δερβέναγα να τους σφάζη όλους. Εις το τέλος θα εμφανίζεται ο Μπάρμπα Γιώργος και “θα κλιαδέβ’ μύτις κι αυτιά”»[164].

Το θέατρο σκιών αποτελεί την σημαντικότερη ψυχαγωγία των λαϊκών τάξεων. Αν όντως κάποιος από τους αστούς συγγραφείς προσπάθησε να γράψει κωμειδύλλια για τον Καραγκιόζη τότε βρισκόμαστε μπροστά στην πρώτη προσπάθεια γραφής έργου για το θέατρο σκιών. Θα πρέπει να σημειώσουμε πως παρόμοιες προσπάθειες, που έγιναν πολύ αργότερα, ήταν καταδικασμένες εκ των προτέρων στην αποτυχία γιατί το θέατρο σκιών αποτελεί μια μυσταγωγία του προφορικού λόγου.

Ο Καραγκιόζης του Σταδίου, όλα δείχνουν πως παίζει ο Ρούλιας, είναι ιδιαίτερα δημοφιλής. Εκτός από το λαϊκό κοινό που γεμίζει το θεατράκι,

[161] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σσ. 44-45.
[162] «Εδώ κ’ εκεί», *Σκριπ*, 15-6-1901.
[163] «Της ημέρας», *Σκριπ*, 17-8-1901.
[164] «Εδώ κ’ εκεί», *Σκριπ*, 12-6-1901.

συχνάζει εκεί ο δήμαρχος Σ. Μερκούρης και το δημοτικό συμβούλιο. Δεν λείπουν ούτε οι αξιωματικοί του στρατού. Η «Εστία» κάνει συνεχείς αναφορές σ' αυτόν:

«Ο κ. Μερκούρης είναι θαυμαστής του Καραγκιόζη. Και πηγαίνει κάπου κάπου. Ούτω προχτές εθεάθη εις τον Καραγκιόζην του Σταδίου»[165].

«Πολλοί δημοτικοί σύμβουλοι εργάζονται εκλογικώς εις τον Καραγκιόζην του Σταδίου. Τον οποίον τιμά δια της παρουσίας του και ολόκληρον το πυροβολικόν»[166].

«Ο Μπάρμπα—Γιώργος του Σταδίου έχει πιένες κάθε βράδυ. Διότι παίζει πράγματι πολύ καλά και είναι αρκετά έξυπνος. Τώρα οι θαυμαστές του παρακολουθούν τους αιώνιους έρωτες»[167].

Όμως ονομαστός είναι κι ο Καραγκιόζης της Δεξαμενής. Ήδη το καφενείο της Δεξαμενής αποτελεί στέκι των λογίων της εποχής. Οι πληροφορίες είναι πάλι από την «Εστία»:

«Ευρύς κύκλος λογίων σχηματίζεται κάθε βράδυ εις το ρομαντικόν καφενεδάκι της Δεξαμενής. Έχουν εκεί νερό κρύο, Καραγκιόζη και τέσσαρας τρελλούς, με τους οποίους περνούν την ώραν των. Και ο κύκλος των λογίων ευρύνεται από ημέρας εις ημέραν»[168].

«Δεξαμενής. Ο Καραγκιόζης κάθε βράδυ τέρπει εκλεκτόν κύκλον λογίων και απομάχων της υψηλής ζωής»[169].

Η εφημερίδα «Σκριπ» μας πληροφορεί πως ένα ετερόκλιτο πλήθος —από κουτσαβάκηδες μέχρι κυρίες της αριστοκρατίας— συχνάζει στους Καραγκιόζηδες της Δεξαμενής, του Σταδίου και του Θησείου. Μπορείς να ακούσεις να μιλάνε αγγλικά, γαλλικά και ελληνικά σε ρουμελιώτικη διάλεκτο. Ο κόσμος αφού βαρέθηκε τα κωμειδύλλια στράφηκε στον Καραγκιόζη[170].

Το 1901 στην πλατεία Κουμουνδούρου, στο θέατρο «Ο Μπαρμπαγιώργος», έπαιξε ο καραγκιοζοπαίχτης Μένιος. Ο Δ. Λεβαντίνος, αυτή είναι η πρώτη του εμφάνιση στις γραπτές μαρτυρίες, έπαιξε κι αυτός στην Πλατεία Κουμουνδούρου και ο Χ. Κόντος έπαιξε στη Γέφυρα της

[165] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 5-6-1901.
[166] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 16-6-1901.
[167] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 22-6-1901.
[168] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 8-7-1901.
[169] «Θέατρα», *Εστία*, 11-7-1901.
[170] «Λαϊκά θεάματα», *Σκριπ*, 15-7-1901.

Κολοκυνθούς στην πλατεία Μεταξουργείου[171]. Ο Γ. Ρούλιας εμφανίστηκε στην πλατεία Κουμουνδούρου, στην πλατεία Σταδίου και στη Δεξαμενή[172].

Ο Δημήτρης Λεβαντίνος είναι ακόμη ένας από τους Πελοποννήσιους καραγκιοζοπαίχτες που παίζουν στην Αθήνα. Κατά γενική ομολογία κατάγονταν από τη Μεγαλόπολη και ήταν μαθητής του Μίμαρου. Με την παραπάνω άποψη συμφωνούν ο Κ. Μπίρης[173] και ο Δ. Μόλλας[174].

Η εφημερίδα «Σκριπ» δημοσιεύει μια περιγραφή της παράστασης «Η κακούργα Ασπασία» που παίζονταν στη Δεξαμενή. Το άρθρο είναι πιθανώς γραμμένο από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου[175]. Ολοφάνερα πρόκειται για τη γνωστή παράσταση που με το όνομα «Η κακούργος κόρη» ή «Η δολοφόνος κόρη» απαντάται μέχρι το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα.

Το σημαντικότερο γεγονός του 1901 είναι η δεύτερη επίσκεψη του Μίμαρου στην Αθήνα. Ξεκίνησε τις παραστάσεις του στις 14 Ιουλίου στην πλατεία Σταδίου[176], μετακινήθηκε στην πλατεία Κουμουνδούρου[177] και μετά επέστρεψε πάλι στο Στάδιο στις 25 Αυγούστου[178]. Όπως ήταν αναμενόμενο εισέπραξε πάλι κάποιους επαίνους. Η «Εστία» έγραψε:

«Εις την πλατείαν του Κουμουνδούρου παίζει κάθε βράδυ καραγκιόζης. Και μαζεύεται πολύς κόσμος. Διότι παίζει ο Μίμαρος ο οποίος θεωρείται ο διδάσκαλος τρόπον τινά των καραγκιόζηδων»[179].

«Πάρα πολύς κόσμος παρακολουθεί καθ' εσπέραν τας παραστάσεις του "Μίμαρου" του ευφυεστάτου καραγκιόζη εις την πλατείαν Κουμουνδούρου. Ήλθεν εσχάτως εν Πατρών όπου ήρε δάφνας και θριάμβους και τώρα όλον το άι λάιφ της συνοικίας τρέχει ν' απολαύσει τας ευφυολογίας του[180].

Η δεύτερη επίσκεψη του Μίμαρου δεν φαίνεται να έχει την αίγλη της πρώτης. Το 1899 έπαιξε για κάποιο διάστημα και στο θέατρο «Πολυθέαμα».

---

[171] «Θέατρα», *Εμπρός*, 24-5-1901, 23-6-1901, 29-6-1901.
[172] «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 7-6-1901, επίσης, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 12-6-1901, επίσης, «Θέατρα», *Εμπρός*, 24-5-1901 και 23-8-1901 και 6-9-1901, επίσης, Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 22-6-1901, επίσης, «Θέατρα», *Εστία*, 11-7-1901, επίσης, «Μικραί ειδήσεις», Εστία, 13-9-1901.
[173] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 188.
[174] Μπίρης Κ., Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο, σ. 64.
[175] «Φόνος του γέλωτος», *Σκριπ*, 7-7-1901.
[176] «Θέατρα», *Εμπρός*, 14-7-1901, επίσης, «Δημόσια Θεάματα», *Σκριπ*, 14-7-1901.
[177] «Μικραί ειδήσεις», *Εστία*, 16-8-1901, επίσης, Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 17-8-1901, επίσης, «Θέατρα», *Εστία*, 19, 20-8-1901.
[178] «Θέατρα», *Εμπρός*, 25, 26, 29, 30-8-1901, επίσης, «Δημόσια Θεάματα», *Σκριπ*, 25-8-1901.
[179] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 16-8-1901.
[180] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 17-8-1901.

Το 1901 οι παραστάσεις του είχαν όπως φαίνεται μεγάλη επιτυχία, αλλά έπαιξε στα γνωστά στέκια των καραγκιοζοπαιχτών.

Το αθηναϊκό κοινό τρέφει πολύ μεγάλη εκτίμηση για τον τύπο του Μπαρμπαγιώργου κι αυτό καθρεφτίζεται στα δημοσιεύματα των εφημερίδων. Ο Ζ. Παπαντωνίου γράφει:

«Ο Καραγκιόζης χάνει οριστικώς την λάμψη του. Δεν είναι πλέον ο ήρως της εκ πανίου σκηνής, η οποία φαιδρύνει τας Αττικάς νύκτας εις μίαν ακτήν του Ιλισσού. Η δημοτικωτέρα εκ των σκιών, αι οποίαι κινούνται εις το πανίον, είνε ήδη ο Μπάρμπα—Γιώργος, ο αφελής γεροβλάχος.

Το πρόσωπον αυτό ενεφανίσθη εις την σκηνήν του Καραγκιόζη μόλις προ δύο ετών. Αλλά εξήλθεν από την επίνοιαν του ποιητού του, τέλειον. Αποτελεί την αψογωτέραν ηθογραφίαν Ρουμελιώτου. Δεν γνωρίζω τον ποιητήν του, και ήθελα να τον γνωρίζω διότι έχει δικαιώματα επί της Ελληνικής σκηνής. Νομίζω όμως ότι είναι ο σήμερων παίζων παρά τον Ιλισσόν. Πώς κατώρθωσε να σπουδάση όχι μόνον τους ορεινωτέρους και αγνοτέρους φθόγγους της Ρουμελιώτικης διαλέκτου, αλλά τα κρυπτόμενα υπό την διάλεκτον αυτήν θαυμάσια, και πώς εδημιούργησεν αυτόν τον έξοχον γαλατάν, τον αντιπροσωπεύοντα ολόκληρον μέρος της ελληνικής ζωής, είναι θαύμα. Απέναντι του τύπου αυτού ο Καραγκιόζης παραμένει ξεθωριασμένος τύπος Ανατολίτου βαγαπόντη. Δεν χρησιμεύει πλέον παρά ως βοηθητικόν πρόσωπον. Θριαμβεύει μόνον ο Μπάρμπα—Γιώργος, και σας βεβαιώ ότι ο ξυνογαλάς αυτός μου δίδει την συγκίνησιν καλλιτεχνικής δημιουργίας»[181].

Η προσπάθεια του Ρούλια να αντικαταστήσει τον Καραγκιόζη με το Μπαρμπαγιώργο βρήκε πρόσφορο έδαφος στο αστικό κοινό, που εδώ εκπροσωπείται από τον Παπαντωνίου, γιατί πολλά από τα χαρακτηριστικά του Καραγκιόζη το ενοχλούσαν. Όμως ήταν αδύνατο ο Μπαρμπαγιώργος να αντικαταστήσει τον Καραγκιόζη. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, που τον έκαναν τόσο αγαπητό, τον εμπόδιζαν να επιβληθεί ως απόλυτος πρωταγωνιστής στη συνείδηση του παραδοσιακού κοινού του. Δεν μπορούσε να κλέψει, ούτε να πει ψέματα. Ήταν λοιπόν αδύνατο να ξεγελάσει την εξουσία και να ταυτιστεί έτσι με το λαϊκό αίσθημα, που είχε ανάγκη να βλέπει κάποιον αδύνατο, αλλά πονηρό, να ξεγλιστράει ανάμεσα από τα γρανάζια. Ο

[181] Ο Άλλος (Παπαντωνίου Ζ.), «Σκέψεις Ρωμηού».

ρόλος του παρέμενε περιορισμένος μέσα στα όρια του «από μηχανής Θεού», που με την επικουρία της δύναμής του καλούνταν να δώσει «δίκαιες λύσεις» εκεί όπου η κοινή λογική αδυνατούσε να τα βγάλει πέρα. Ο πρωταγωνιστής Καραγκιόζης διέθετε μια ποικιλότητα χαρακτηριστικών, που διαμορφώθηκαν σε βάθος χρόνου μέσα σε ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο περιβάλλον, όπως αυτό της οθωμανικής αυτοκρατορίας και ειδικά στο αστικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης. Η απόρριψη και η αντικατάστασή του από κάποιο άλλο τύπο ήταν πολύ δύσκολή και πιο εύκολη αποδείχτηκε η προσαρμογή του στις ανάγκες του νέου περιβάλλοντος[182]. Βέβαια ο Μπαρμπαγιώργος παρέμενε πάντοτε ένας ιδιαίτερα δημοφιλής τύπος στο παραδοσιακό κοινό του Καραγκιόζη.

Αν και φαινομενικά το ελληνικό θέατρο σκιών έχει αποκτήσει σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά με τα οποία πέρασε στην εποχή της ακμής του, στ' αλήθεια το θέαμα βρίσκεται ακόμη στη φάση της επεξεργασίας. Κάποια από τα χαρακτηριστικά του είναι ρευστά και η θέση του ίδιου του πρωταγωνιστή τίθεται υπό αμφισβήτηση.

Έχουν περάσει μόνο εννιά χρόνια από την εμφάνιση κάποιου άγνωστου καραγκιοζοπαίχτη στον τεκέ στα Αναφιώτικα. Το τοπίο έχει αλλάξει δραματικά μέσα σε αυτά τα εννιά χρόνια. Στ' αλήθεια το χρονικό διάστημα είναι πολύ μικρό για τέτοιου μεγέθους αλλαγές. Πίσω από την εννιάχρονη δραστηριότητα του θεάτρου σκιών κρύβονται κάποιες διεργασίες, ορισμένες από αυτές είναι αρκετά παλιές, που τελεσφόρησαν την τελευταία δεκαετία δίνοντας το συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Συνοπτικά θα μπορούσαμε να πούμε πως οι διεργασίες αυτές είναι στενά συνδεδεμένες με: Τις αλλαγές που επέβαλλε το οθωμανικό θέαμα στον εαυτό του, για να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του ελληνικού κοινού, πριν και μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους· τις επεμβάσεις των Ηπειρωτών μαστόρων· τα χρόνια της συμβίωσης με τον υπόκοσμο, που προσέδωσαν στο θέαμα νέα χαρακτηριστικά· τους τεχνίτες της Πάτρας, που συνδύασαν όλες τις τάσεις· την πίεση που άσκησαν οι πολυετείς αστυνομικές απαγορεύσεις· την πλατειά και μόνιμη αποδοχή, που απολάμβανε το θέαμα, από τα μέλη των κατώτερων τάξεων.

[182] Γαλάνης Ε., «Ο Γιάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου».

Κάποια δυσμενή προς το θέατρο σκιών σχόλια προέρχονται από το «Λαγωνικό», τον αρθρογράφο της «Εστίας» που έχει δημοσιεύσει και επαίνους για το Ρούλια και το Μίμαρο. Συγκεκριμένα το «Λαγωνικό» γράφει:

«Καιρός είνε η Αστυνομία να επέμβη εις τα καλλιτεχνικά ξενύχτια των μικροθεάτρων των συνοικιών. Πολύ καραγκιόζηδες παρατείνουν τας παραστάσεις των μέχρι της 2ας πρωινής ώρας. Και ο κοσμάκης πολύ ανόητα εννοεί να μη χάση αδίκως της πεντάρες του. Προχτές μάλιστα εις το Μεταξουργείον το κοινόν διεμαρτυρήθη, διότι ο θεατρώνης επρότεινε να αναβάλη δια την επαύριον την συνέχειαν του «Πολέμου της Τρωάδας»[183].

«Καιρός είνε να ιδρυθή γραφείον λογοκρισίας δια τα θεατρικά προγράμματα. Των οποίων οι συντάκται δεν περιορίζονται εις παραβάσεις των γραμματικών διατάξεων μόνον. Αλλά ποδοπατούν και αυτής της αιδούς τα παραγγέλματα. Πολλοί καραγκιόζηδες μεταχειρίζονται δυσώδεις τίτλους των παραστάσεών των δια να προσελκύουν κόσμον. Και μολύνουν με τα προγράμματά των τους όχι τόσο αγνούς αφ' εαυτών δρόμους των συνοικιών»[184].

Τα δημοσιεύματα αποτελούν μια νότα παραφωνίας μέσα στη γενικότερη αποδοχή που απολαμβάνει το θέατρο σκιών. Δεν περιέχουν βέβαια σοβαρή άρνηση αλλά κάποιες περιστασιακές απόψεις του αρθρογράφου, που διαθέτει την εσφαλμένη άποψη πως εκφράζει το δημόσιο αίσθημα.

XIII

Το 1902 στον τύπο της Πάτρα βρίσκουμε αγγελίες για παραστάσεις του Μίμαρου και του Θοδωρέλου. Μία αγγελία του Μίμαρου αναφέρει:

«Το όνομα του Μίμαρου είναι τόσον γνωστόν και τόσον δημοφιλές, ώστε είναι περιττόν να ρεκλαμάρωμεν τας παραστάσεις. Αρκεί μόνον να γνωσθεί πού εγκαθιδρύεται ο Μίμαρος ίνα συρρεύσει ο κόσμος εις το μέρος όπου έκαστος ευρίσκει μεγάλην ψυχαγωγίαν»[185].

Στο Βόλο εμφανίζονται το 1902 οι πρώτες επώνυμες αγγελίες του Μέμου Χριστοδούλου. Αξίζει να σημειωθεί πως στο Βόλο εκτός από το Μέμο παίζουν

[183] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 29-6-1901.
[184] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 9-7-1901.
[185] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 63, 64, 125, 126.

άλλοι δυο καραγκιοζοπαίχτες[186]. Η προφορική παράδοση έκανε κάποιες αόριστες αναφορές για τη σχέση του Μέμου με τη Θεσσαλία και το Βόλο[187]. Κανείς όμως δεν είχε εντοπίσει πως ο Μέμος έπαιζε στο Βόλο και στη Θεσσαλία για τρεις δεκαετίες. Ο Φ. Βογιατζής στο βιβλίο του «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία» μέσα από εκατοντάδες αγγελίες παραστάσεων, παρακολουθεί τη διαδρομή του Χριστοδούλου στη Θεσσαλία και καταγράφει ολόκληρο το δραματολόγιό του[188].

Ο Μέμος Χριστοδούλου είναι ένα σχεδόν μυθικό πρόσωπο. Σύμφωνα με τον Μπίρη ήταν μαθητής του Μίμαρου, συνεργάτης του Ρούλια και η παράσταση «Ο Μαύρος της ανατολής» ήταν δικό του δημιούργημα[189]. Ο Καλονάρος, μεταφέρει μια πληροφορία του Αντώνη Μόλλα σύμφωνα με την οποία ο Μέμος Χριστοδούλου ήταν, μαζί με τον Γιάννη Ρούλια, τσιράκι των παλιότερων καραγκιοζοπαιχτών της Ηπείρου[190]. Ο Δ. Μόλλας έχει σχεδόν την ίδια άποψη με τον Καλονάρο και υποστηρίζει πως ο Χριστοδούλου ήταν μαθητής του Ηλία του Ηπειρώτη, συνεργάτης του Ρούλια και κάποιοι από τους μαθητές του ήταν ο Χαρίλαος Πετρόπουλος, ο Βασίλης Βελής και ο Σπύρος Βωβός[191]. Ο Μέμος Χριστοδούλου έπαιζε στη Θεσσαλία για πάρα πολλά χρόνια. Ο Φ. Βογιατζής έχει εντοπίσει παραστάσεις του από το 1902 ως το 1925. Στο δραματολόγιο του Μέμου συναντάμε την παράσταση «Ο Μαύρος της ανατολής» αρκετά συχνά, αν και αυτό δεν αποτελεί απόδειξη πως η παράσταση είναι δική του. Ήταν ο σημαντικότερος καραγκιοζοπαίχτης της Θεσσαλίας που κυριολεκτικά την όργωσε δίνοντας παραστάσεις με δικά του έργα που δεν τα έπαιζε κανένας άλλος καραγκιοζοπαίχτης. Η επιτυχία του ήταν τεράστια. Το 1902 παίζοντας στο Βόλο τον «Κατσαντώνη» είχε 2.000 θεατές. Επίσης στα διαλλείματα των παραστάσεών του σχοινοβάτες διασκέδαζαν το κοινό[192]. Η δράση του δεν περιορίστηκε μόνο στη Θεσσαλία. Αρκετά αργά, το χειμώνα του 1920, τον συναντάμε στον κινηματογράφο

[186] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σ. 54-55.
[187] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σσ. 165-166, επίσης, Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 64.
[188] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σσ. 91-95.
[189] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 63-64.
[190] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 100.
[191] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 155, 156, 172.
[192] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σσ. 57, 91-95.

«Σπλέντιτ» στο Βαρδάρη της Θεσσαλονίκης[193]. Τα ίχνη του χάθηκαν μετά το 1925.

Το 1902 στην Αθήνα, σύμφωνα με την «Εστία», θεατρίζονται 10.000 άτομα και τα περισσότερα πηγαίνουν στα δώδεκα θέατρα του Καραγκιόζη που παίζουν στις συνοικίες[194].

Ο Ζ. Παπαντωνίου, σε ένα άρθρο του για τον Καραγκιόζη της Δεξαμενής, αστειεύεται με τους πυροβολισμούς που ακούγονται στη διάρκεια της παράστασης. Το έργο είναι μια παραλλαγή της «Κακούργου κόρης» με τη διαφορά ότι το όνομα της κόρης είναι Χαϊριέ αντί για Ασπασία. Την παράσταση παρακολούθησε μαζί με τον Παπαντωνίου κι ο Καρκαβίτσας[195].

Στο καφενείο «Άι Λάιφ» στην οδό Πατησίων δίνει παραστάσεις κάποιος Α. Μέλης. Πιθανώς είναι ο μετέπειτα διάσημος Αντώνης Μόλλας και από τυπογραφικό λάθος γράφτηκε Α. Μέλης. Έξω από το καφενείο μπαίνει μια μεγάλη ζωγραφιστή αφίσα που διαφημίζει το νέο έργο[196]. Αυτή είναι η πρώτη φορά που γίνεται λόγος για αφίσα στο θέατρο του Καραγκιόζη. Σε λίγα χρόνια οι αφίσες θα επικρατήσουν ως διαφημιστικό μέσο και κάποιες από αυτές θα είναι αληθινά έργα τέχνης. Την υπόθεση πως ο καραγκιοζοπαίχτης είναι ο Α. Μόλλας ενισχύει η πληροφορία του Καΐμη πως αυτός πρώτος εγκαινίασε το σύστημα των αφισών[197]. Αυτή όμως δεν είναι η μόνη διαφήμιση. Η εφημερίδα «Σκριπ» γράφει πως οι καραγκιοζοπαίχτες «προβαίνουν εις πολυδαπάνους ρεκλάμας»[198] για να αντιμετωπίσουν τον μεταξύ τους ανταγωνισμό, το θέατρο και τον κινηματογράφο.

Την ίδια χρονιά εμφανίζονται οι πρώτες αγγελίες για παραστάσεις του Γιάννη Μώρου. Ο Μώρος θα πρέπει κάποιο διάστημα ή να συνεργάστηκε με το Γ. Ρούλια στη Δεξαμενή ή να τον αντικατέστησε γιατί η αγγελία αναφέρει ξεκάθαρα:

«Πλατεία Δεξαμενής. Θέατρον ο μπάρμπα Γεώργος, διευθυνόμενον υπό του κωμικού Ιωάν. Μώρου».

---

[193] «Η Πίνα Μενικέλλη», *Μακεδονία*, 1-1-1920.
[194] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 6-6-1902.
[195] Ο Άλλος (Παπαντωνίου Ζ.), «Τα Λαϊκά θέατρα».
[196] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 22-7-1902.
[197] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 131.
[198] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 11-8-1902.

Το 1902 ο Μώρος εκτός από τη Δεξαμενή έπαιξε και στα Πατήσια[199].

Στην Αθήνα, στο τέλος της οδού Αγίου Κωνσταντίνου, έπαιξε το Μάιο του 1902 κι ο Πάνος Μπέκος[200].

Ο Γιάννης Ρούλιας έδωσε παραστάσεις στη Δεξαμενή και στην πλατεία Σταδίου[201].

Ο Γιάννης Μώρος, σύμφωνα με το Δ. Μόλλα και τον Κ. Μπίρη, ήταν μαθητής του Ρούλια, για ένα διάστημα έπαιξε στη Δεξαμενή και ήταν ο δημιουργός του τύπου του Σταύρακα[202]. Οι αγγελίες επιβεβαιώνουν τη σχέση του Μώρου με το Ρούλια και το ότι για κάποιο διάστημα έπαιξε στη Δεξαμενή.

Ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου εξακολουθεί να είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στο κοινό και στους αρθρογράφους. Σε ένα άρθρο που αναπαριστά κωμικά ένα νυχτερινό καβγά ο Παπαντωνίου αποκαλεί το Μπαρμπαγιώργο «ο απαράμιλλος αυτός τύπος»[203].

Ο Καραγκιόζης, μέσα στη γενικότερη προσπάθεια του να είναι επίκαιρος και ανταγωνιστικός, ανεβάζει στη σκηνή του όλα τα τελευταία γεγονότα. Η επεισοδιακή σύλληψη του διάσημου ληστή Πανόπουλου, με το πολιτικό παρασκήνιο που κρύβονταν από πίσω, ήταν ένα από τα θέματα που ακούστηκαν πολύ και η «Εστία» γράφει:

«Όλα τα μικροθέατρα ανεβίβασαν εις την σκηνή των τους ληστάς. Κατά γενικήν επιθυμίαν του κόσμου. Ο οποίος αρέσκεται να μη χάση την συνέχειαν των άθλων του Πανόπουλου. Και αυτοί οι καραγκιόζηδες δεν υστέρησαν εις τούτο. Εις το Θησείον χθες οι “αρματωλοί και κλέφτες” με τον Τζαβέλλαν απόψε οι “λήσταρχοι”»[204].

Δεν μπορούμε να μην εντοπίσουμε τη συμπάθεια με την οποία αντιμετωπίζουν οι κατώτερες τάξεις τον Πανόπουλο, ούτε το ότι οι καραγκιοζοπαίχτες τοποθετούν στο ίδιο επίπεδο τους αρματολούς, τους κλέφτες, το Τζαβέλα και τους λήσταρχους.

---

[199] «Θέατρα», *Εμπρός*, 26, 27-4-1902 και 30-5-1902, επίσης, «Εδώ κ’ εκεί», *Σκριπ*, 20-6-1902.
[200] «Θέατρα», *Εμπρός*, 4-5-1902.
[201] «Θέατρα», *Εμπρός*, 22, 29-7-1902, επίσης, «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 4-9-1902.
[202] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 64, επίσης, Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 165- 166.
[203] Ο Άλλος (Παπαντωνίου Ζ.), «Ο καυγάς».
[204] Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 23-6-1902.

Η σύλληψη των τεσσάρων βουλγάρων και η μεγάλη δημοσιότητα που πήραν οι ενέργειες των βουλγαρικών κομιτάτων, που ασκούσαν λαθρεμπόριο όπλων από την Ελλάδα, ήταν αδύνατο να μην περάσουν στο πανί του Καραγκιόζη. Η εφημερίδα «Σκριπ» γράφει:

«Προχτές εις τον Καραγκιόζην εκάθηντο πέντε οικογένειες ντιστεγκέδων. Εστενοχωρήθηκαν λιγάκι γιατί δεν είχε γρανίτα. Αλλ' απεζημιώθηκαν από τα παθήματα ενός Βουλγάρου, τον οποίον βγάζει τώρα ο Καραγκιόζης. Τον έχουν κάμει δε με τεραστίαν μύτην και ο Καραγκιόζης τέρπει τους θεατάς αποκαλών αυτόν Κομύτον»[205].

Ο «μυημένος» στο θέαμα αρθρογράφος αστειεύεται με την παρουσία των εύπορων αστών στον Καραγκιόζη. Ο καραγκιοζοπαίχτης χρησιμοποιεί για την περίσταση έναν νέο τύπο, που θα εισπράξει επί σκηνής όλες αυτές τις σφαλιάρες που το κοινό θα ήθελε να δώσει στον αληθινό. Η παράδοση αυτή θα συνεχιστεί απρόσκοπτα στον 20ο αιώνα και από το μπερντέ θα περάσουν Τούρκοι, Γερμανοί, Ιταλοί και δεν θα λείψουν ούτε οι Έλληνες πολιτικοί.

Η είσοδος των γεγονότων της επικαιρότητας στο μπερντέ δεν είναι άσχετη με την άνθιση της επιθεώρησης. Στο γύρισμα του αιώνα η επιθεώρηση, που δεν είναι παρά η διασταύρωση του κωμειδυλλίου με την ελαφρά ευρωπαϊκή μουσική, εισάγει την επικαιρότητα στη θεατρική σκηνή[206]. Το θέατρο σκιών αντιμετωπίζοντας έναν νέο ανταγωνιστή και έχοντας δεχτεί ένα πολύ μεγάλο μέρος του κοινού μετά την παρακμή του κωμειδυλλίου προσάρμοσε τα θεάματά του στις νέες απαιτήσεις.

Το σημαντικότερο γεγονός της χρονιάς είναι η τελευταία επίσκεψη του Μίμαρου στην Αθήνα. Ο Μίμαρος άρχισε τις παραστάσεις του στο θέατρο «Αθήναιον» τουλάχιστον από τις 15 Ιουλίου. Δυστυχώς γρήγορα ήρθε σε ρήξη με τον ενοικιαστή του φόρου θεαμάτων και στις 13 Αυγούστου είχε ήδη φύγει από το θέατρο[207]. Η «Εστία» για όλα αυτά γράφει:

«Ο Καραγκιόζης δεν είναι πλέον ο πάλαι πότε εκείνος. Ο βαναυσολόγος αλλ' ευφυολόγος, ο χονδρολόγος αλλ' αστειολόγος, ο και αισχρολόγος αλλά προκαλών ηχηρότατον γέλωτα. Εσεμνοποιήθη και αυτός. Εσοβαροποιήθη, ελεπτύνθη, εμορφώθη, και η γλώσσα του η τρέπουσα

[205] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 13-6-1902.
[206] Ταμπάκη Α., *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι)*, σσ. 352-353.
[207] «Θέατρα», *Εμπρός*, 15, 16, 18, 20, 21, 22-7-1902, επίσης, «Η καταστροφή», *Σκριπ*, 20-7-1902.

άλλοτε εις φυγήν το γυναικείον φύλον, το προσελκύει τώρα, φθεγγομένη σεμνοτέρα και των μικρών θεατριδίων και της Γαλλικής οπερέτας! Ήρχισε να εισέρχεται εις τους κανόνας της δραματικής τέχνης! Αι κωμωδίαι του και τα δράματά του —διότι παριστάνει και δράματα!— έχουν και ηθικήν κάθαρσιν! Και τρέχει ο κοσμάκης και με το τριακοντάλεπτον εισιτήριον και σκοτώνει τον καιρό του.

Εξωρίσθη δε τελευταίον και αυτός από το Αθήναιον. Ο μάλλον καλλιτέχνης Καραγκιόζης είνε ο γνωστός Μίμαρος. Εθύμωσε όμως τελευταίον με τον ενοικιαστήν του φόρου και εγκατέλειψε τας Αθήνας και το Αθήναιον όπου έστησε τώρα τη σκηνήν του ο Κονιτσιώτης με τα Ανδρείκελα»[208].

Η αρπακτική διάθεση των ενοικιαστών του φόρου έχει μείνει στην ιστορία. Η εφημερίδες της εποχής είναι γεμάτες από διαμαρτυρίες πολιτών. Η «Εστία» διαμαρτύρεται, και ζητάει να είναι οι εισπράκτορες περισσότερο ευγενικοί και… χωρίς μπαστούνι[209]. Ο ανταποκριτής της εφημερίδας «Σκριπ» στην Άμφισσα διαμαρτύρεται για την ασυδοσία του ενοικιαστή του φόρου θεαμάτων και του απευθύνει ανοιχτή επιστολή. Το δημοσίευμα αξίζει την μερική αναδημοσίευση:

«Άκουσον κ. ενοικιαστά του φόρου θεαμάτων. Ενοικιάσατε τον φόρον τούτον πάντοτε βεβαίως επί τάξεως βιοπαλαιστών ανθρώπων, οίτινες με πολύ κόπον μόλις αποζώσι… Εδέησε κακή μοίρα, ως φαίνεται, ο εκ Τοπόλιας Αθανάσιος Δημητράς να ενοικιάση τον εν λόγω φόρον. Πολύ καλά! Δικαιούται λοιπόν να πληρώνηται· αλλ' όμως ούτω κερδοσκοπικώς επιβάλλει καθ' εσπέραν τον φόρον τούτον και ούτως εναντίον των εισπραττομένων υπό των διευθυντών χρημάτων, ώστε πολλοί από αυτούς μοιράζονται έκαστος ανά 70 λεπτά πληρώνουσι φόρον 1-2 δραχμάς. Τελευταίον δε ηξίωσε να πληρωθή από το καφενείον Στράγγα ή από τον Καραγκιόζην του τρεις δραχμάς καθ' εσπέραν και δια τούτο ο Καραγκιόζης απήλθεν… Συνέρχεται ο λαός να ξεχάση. Βλέπεις αμέσως και τον τύραννον κάθε βράδυ να φιλονεική την εργασίαν των θεαμάτων. Εκίνησε την αηδίαν και την αγανάκτησιν ο πρωτότυπος αυτός ενοικιαστής…

Άλλη δουλειά να πιάσης κ. Δημητρά δια να πλουτήσης, η δε πολιτεία τάξασα τον φόρον ενόησε φορολογίαν πενιχράν, ως είνε οι εργάται των

[208] «Εις το Αθήναιον», *Εστία*, 13-8-1902.
[209] «Ο θεατρικός φόρος», *Εστία*, 24-6-1902.

θεαμάτων… και θα ώσι δικαιότεροι του εμπόρου Δημητρά πολεμούντος δια της φιλαργυρίας του ολόκληρον πόλιν…»[210].

Ανάλογο περιστατικό είχαμε και στη Σαλαμίνα όπου ο ανταποκριτής της εφημερίδας «Σκριπ» διαμαρτύρεται γιατί ο αστυνόμος, ως άλλος Ιαβέρης, μόλις εμφανίστηκε ο καραγκιοζοπαίχτης, προκάλεσε τεράστια κινητοποίηση των δημόσιων υπηρεσιών απαιτώντας την καταβολή φόρων, από τα ελάχιστα που κέρδιζε. Οι κάτοικοι έμειναν χωρίς διασκέδαση γιατί, όπως αναφέρει, «ο καραγκιόζης μας έδωσε πέντε φάσκελα και αναχώρησε»[211].

Οι ενοικιαστές του φόρου θεαμάτων που νοίκιαζαν το δικαίωμα είσπραξης μετά από πλειοδοτικό διαγωνισμό, προσπαθούσαν να βγάλουν πολύ περισσότερα από όσα είχαν δώσει πιέζοντας με κάθε τρόπο τους καλλιτέχνες. Δεν είναι λοιπόν περίεργο που ο Μίμαρος προτίμησε να φύγει παρά να ανεχτεί τον φοροεισπράκτορα.

Το 1902 το ελληνικό θέατρο σκιών συνέχισε τη θριαμβευτική πορεία του. Είναι ξεκάθαρο πλέον σε όλους πως είναι απολύτως ταυτισμένο με τη λαϊκή διασκέδαση. Είμαστε μπροστά σε ένα άνευ προηγουμένου φαινόμενο για τα ελληνικά δεδομένα. Σε ένα άρθρο της εφημερίδας «Εμπρός» διαβάζουμε:

«Εις τας επαρχίας ή και εντός των Αθηνών, εις συνοικίας κεντρικάς ή εις τα περίχωρα μου έτυχε πολλάκις δι' ολίγην ώραν να παρακολουθήσω την παράστασιν του Καραγκιόζη, ο οποίος ατυχώς μέχρι τούδε είνε το κατ' εξοχήν θέατρον του Λαού. Η συρροή πάντοτε ήτο μεγάλη προ του φωτισμένου διαφανούς πίνακος, επί του οποίου διεγράφοντο κατά το μάλλον και ήτο εναργείς αι σιλουέται των αψύχων ηθοποιών και την συρροήν ταύτην αποτελούν άνδρες και γυναίκες, κοράσια και παίδες, νέοι και γέροντες, παρακολουθούντες πάντες την παράστασιν, μεθ' όσου ενδιαφέροντος ολίγοι θεαταί παρακολουθούσι τας παραστάσεις των μεγάλων θεάτρων... Οποίον το θέατρον θα είπουν τινές ίσως —οποίον το θέατρον το μικροσκοπικόν και ευτελές και οι ηθοποιοί του εκ ναστοχάρτου, τοιούτο και το ποιον των παραστάσεών του. Και εδώ ακριβώς έγκειται η πλάνη η μεγάλη. Εν πρώτοις ουδέποτε θέατρον μέγα "ωμίλησε" τόσω πολύ εις την ψυχήν του Λαού, ο οποίος δεν είνε ή μέγας παις, όσω το θεατρίδιον του Καραγκιόζη, το οποίον

[210] Σιμιτσόπουλος Γ., «Άμφισσα».
[211] Κουλουριώτη, «Σαλαμίς».

παρίσταται εις αυτόν εντελώς ως άθυρμα. Έπειτα οι εκ ναστοχάρτου ηθοποιοί, οι ηθοποιοί οι αμαυροί και σκιεροί, αι σκιαί αύται ηθοποιών, τις δύναται να είπη ακριβώς οποίοι πράγματι παρίστανται εν τη φαντασία εκείνων εις τους οποίους οφείλομεν ένα όλον μαγικόν κόσμον, τον κόσμον των παραμυθιών. Οι αντιλέγοντες ημπορεί να λέγουν ό,τι θέλουν, αλλά ουδέποτε εν τη ψυχή του Λαού ο ηθοποιός των μεγάλων θεάτρων, όσω δήποτε βασιλικήν και αν έχη την παραβολήν, θα περιβληθή τ' απαστράπτοντα ιμάτια και τα μαγικά πετράδια διά των οποίων εξωραΐζει η λαϊκή φαντασία τας ευτελείς και μικροσκοπικάς επί του φαεινού πίνακος σκιάς… »[212].

Το κείμενο είναι απόλυτα ξεκάθαρο και δεν χρειάζεται ιδιαίτερο σχολιασμό. Ο αρθρογράφος αν και είναι αντίθετος με το θέαμα που προσφέρει ο Καραγκιόζης, είναι ολοφάνερα μυημένος στον κόσμο του θεάτρου σκιών και όχι μόνο αντιλαμβάνεται τις μεγάλες θεατρικές δυνατότητες της σκιάς αλλά και την εσωτερική της σχέση με τον φανταστικό κόσμο του παραμυθιού.

XIV

Το 1903 οι εφημερίδες της Πάτρας δημοσιεύουν αγγελίες του Μίμαρου του Μπέκου του Θοδωρέλου και του Λεβαντίνου. Στις 11 Μαΐου του 1903 η εφημερίδα «Νεολόγος» δημοσιεύει την τελευταία αγγελία, που έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα, του Δημήτρη Μίμαρου. Την αναδημοσιεύουμε γιατί είναι η τελευταία:

«Εις την πλατείαν της Όλγας από της χθες ήρχισε τας παραστάσεις του ο γνωστός και πεφημισμένος Μίμαρος, με τας αμιμήτους απομιμήσεις του, με τα ευφυολογήματά του, με τα επεισόδιά του, τα αστεία του και εν γένει με ό,τι δύναται να τέρψη και να προκαλέση ακράτητον τον γέλωτα»[213].

Από εδώ και πέρα δεν ξαναβρίσκουμε καμιά πληροφορία για το σπουδαιότερο Έλληνα καραγκιοζοπαίχτη. Πιθανώς πέθανε μέσα στα επόμενα χρόνια. Το θέμα αναλύεται καλύτερα στο κεφάλαιο «Ο Δημήτρης Σαρδούνης ή Μίμαρος».

[212] Petronius (ψευδώνυμο), «Το θέατρον του λαού».
[213] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σσ. 103, 126, 127.

Ο Μέμος Χριστοδούλου, το 1903, εξακολουθεί να παίζει απρόσκοπτα στο Βόλο με βοηθό κάποιον Μαμάκο. Μπαίνοντας το φθινόπωρο αλλάζει στέκι και συνεχίζει τις παραστάσεις του και το χειμώνα[214].

Το 1903 ο Ιωάννης Κονδυλάκης περιγράφει την επιτυχία του Καραγκιόζη της Δεξαμενής, κατά πάσα πιθανότητα το διάστημα αυτό έπαιζε εκεί ο Θοδωρέλος, και μαζί με τα άλλα γράφει:

«Έχω δε πληροφορίας ότι και εις άλλας συνοικίας εισήχθησαν ήδη πολλαί σκηναί Καραγκιοζίνης και φαίνεται ότι φέτος θα έχωμεν διπλάσια από τα περισυνά θεατρίδια»[215].

Είναι γεγονός πως το θέατρο σκιών εμφανίζει ιδιαίτερη κινητικότητα.

Το 1903 ο Γιάννης Ρούλιας έπαιξε στο Λουτράκι[216] και επιστρέφοντας στην Αθήνα εμφανίστηκε στο καφενείο ο «Παράδεισος»[217]. Την ίδια χρονιά ο Θοδωρέλος έπαιξε στη Δεξαμενή[218], ο Λεβαντίνος στην πλατεία Κυριακού[219], ο Δεδούσαρος, που πάνω στη σκηνή του έχει ζωγραφισμένο έναν αμούστακο ιππότη που σκοτώνει το θηρίο και επιμένει να ονομάζει το θέατρό του «Οθωμανικόν θέατρον», στο Μαρούσι[220] και κάποιος άγνωστος καραγκιοζοπαίχτης έπαιξε στην οδό Πειραιώς κοντά στην Αγία Τριάδα[221].

Για το Θανάση Δεδούσαρο, πέρα από τη φήμη του, δεν διαθέτουμε και πολλά στοιχεία. Ο Μπίρης αναφέρει πως ήταν από τον Πειραιά και ήταν καλός καραγκιοζοπαίχτης, τραγουδιστής και σχεδιαστής[222]. Ο Καϊμη επιβεβαιώνει το ότι ήταν από τον Πειραιά, αναφέρει τις ικανότητές του στη ζωγραφική και τον κατατάσσει στους τεχνίτες που έπαιζαν από το 1910 ως το 1911[223]. Ο Σπαθάρης αναφέρει πως ήταν καλός τεχνίτης και τραγουδιστής αλλά έπινε πολύ κρασί. Μεθυσμένος, στο σπίτι του Μώρου, παρενοχλούσε την κόρη του με αποτέλεσμα να τον σκοτώσει ο αδελφός της Μήτσος Μώρος[224].

---

[214] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σσ. 45-46.
[215] Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Θεατρόπολις».
[216] «Αναχώρησις Ιωαν. Ρούλια δια Λουτράκι», *Εμπρός*, 3-7-1903, επίσης, «Του κόσμου», *Σκριπ*, 3-7-1903.
[217] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 30-8-1903.
[218] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 7, 21, 25-6-1903.
[219] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 20, 22, 26-7-1903 και 6, 7, 15-8-1903.
[220] «Πεννιές», *Εμπρός*, 19-8-1903.
[221] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 7-6-1903.
[222] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 65.
[223] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 40, 48, 170.
[224] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 169.

Στην εφημερίδα «Εμπρός» διαβάζουμε πως τη χρονιά αυτή ο Καραγκιόζης της Δεξαμενής έχει την τιμητική του και κάθε βράδυ συγκεντρώνει πλήθος κόσμου. Στο ίδιο άρθρο αναφέρει πως τα θεατράκια του Καραγκιόζη είναι τα μόνα που όχι μόνο άντεξαν τον ανταγωνισμό της ταραντέλας αλλά και αύξησαν το κοινό τους[225].

Στις 31 Μαΐου του 1903 έγιναν τα εγκαίνια της πρώτης Διεθνής Έκθεσης Αθηνών στο Ζάππειο. Στην έκθεση εμφανιστήκαν διάφοροι ξένοι καλλιτέχνες, αλλά αυτοί που έκλεψαν την παράσταση ήταν το συγκρότημα της ναπολιτάνικης ταραντέλας[226]. Αυτό βέβαια που έπαιξε τον μεγαλύτερο ρόλο στην επιτυχία τους ήταν η πληθωρική παρουσία των καλλιτεχνιδών, «τα κομψά εύστροφα σώματα των Ιταλίδων χορευτριών»[227]. Η ωραία Αουρόρα με «τα φλογερά της μάτια» γοήτευσε τους άρρενες Αθηναίους όλων των ηλικιών[228]. Οι πιο πουριτανοί έφτασαν στο σημείο να χαρακτηρίσουν το θέαμα ως άσεμνο[229]. Η πρώτη επιτυχία των Ιταλών στην έκθεση είχε ως αποτέλεσμα, τα επόμενα χρόνια, την αθρόα προσέλευση αμφιβόλου ποιότητας αλλοδαπών καλλιτεχνιδών της ταραντέλας. Το 1903 τα αθηναϊκά θέατρα ανταγωνίστηκαν σκληρά με το ιταλικό συγκρότημα, που έδινε δυο παραστάσεις την ημέρα και κατά γενική ομολογία συγκέντρωνε πλήθος κόσμου. Από ότι φαίνεται όμως το παραδοσιακό κοινό του Καραγκιόζη δεν γοητεύτηκε ιδιαίτερα από τις χάρες της ταραντέλας.

XV

Το 1904 η Αθήνα είναι γεμάτη από Καραγκιόζηδες. Μόνο στην οδό Πατησίων παίζουν τρεις[230]. Ο κινηματογράφος αποτελεί έναν ανταγωνιστή και στις εφημερίδες της εποχής συναντάμε πολλές αγγελίες για τους δυο κινηματογράφους που παίζουν στο Ζάππειο και στο Σύνταγμα. Πολλοί από τους αρθρογράφους πιστεύουν πως ο Καραγκιόζης είναι πλέον καταδικασμένος[231]. Δεν έχουν όμως όλοι την ίδια γνώμη. Σε μια περιγραφή του κινηματογράφου της πλατείας Συντάγματος ο αρθρογράφος αναφέρει

[225] «Πώς διασκεδάζουν αι Αθήναι», *Εμπρός*, 10-6-1903.
[226] «Τα εγκαίνια της Διεθνούς Εκθέσεως», *Σκριπ*, 1-6-1903.
[227] «Πώς διασκεδάζουν αι Αθήναι», *Εμπρός*, 5-7-1903.
[228] «14 Σεπτεμβρίου», *Εμπρός*, 14-9-1903.
[229] «Πώς διασκεδάζουν αι Αθήναι», *Εμπρός*, 13-6-1903.
[230] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 1-6-1904.
[231] «Ο κινηματογράφος», *Σκριπ*, 21-7-1904.

πως «το θέατρον της φτώχειας εξακολουθεί να είνε ο Καραγκιόζης»[232]. Την ίδια χρονιά στην Πάτρα παίζει ο Θοδωρέλος[233] και στο «Αλκαζάρ» της Λάρισας άγνωστος καραγκιοζοπαίχτης συγκεντρώνει «πλείστον κόσμον όλων ανεξαιρέτως των τάξεων»[234].

Στην Αθήνα, ο Γ. Ρούλιας έπαιξε για ένα μεγάλο διάστημα στο καφενείο «Απόλλων»[235]. Ο Δ. Λεβαντίνος έπαιξε για επίσης μεγάλο διάστημα στην πλατεία Κουμουνδούρου[236]. Στην ίδια πλατεία ταυτόχρονα με τον Λεβαντίνο έπαιξε και ο Π. Μπέκος[237]. Ο Νάσος Φωτεινός έπαιξε στο καφενείο «Παράδεισος»[238]. Ο Θοδωρέλος ξαναέπαιξε στη Δεξαμενή[239].

Ο Νάσος Φωτεινός ήταν ένας καλός αθηναίος τεχνίτης που μετά το 1913 εγκαταστάθηκε στη Δράμα. Σύμφωνα με τον Δ. Μόλλα ήταν οπαδός του Μίμαρου[240]. Στη Δράμα τον συνάντησε ως ανταγωνιστή κι ο Σωτήρης Σπαθάρης[241].

Ο Γιάννης Ρούλιας τη χρονιά αυτή έπαιζε στο καφενείο «Απόλλων». Όπως αναφέρει σε μία από τις αγγελίες του βρίσκεται απέναντι από το καφενείο «Παράδεισος», όπου έδινε παραστάσεις την προηγούμενη χρονιά. Ολοφάνερα κάποια διένεξη τον έκανε να προτιμήσει το ακριβώς απέναντι καφενείο. Αυτές είναι οι τελευταίες αγγελίες του Γιάννη Ρούλια, γιατί την επόμενη άνοιξη θα πεθάνει μόλις τριάντα τριών χρονών.

Μία από τις αγγελίες του Θοδωρέλου πληροφορεί το κοινό πως θα παιχτεί η παράσταση «Ο γάμος του Καραγκιόζη» και όλη η προίκα θα παρελάσει επί της σκηνής. Γνωρίζουμε πως «Ο γάμος του Καραγκιόζη» είναι από τις παλιότερες και σημαντικότερες παραστάσεις του οθωμανικού θεάτρου σκιών. Το 1856 ο Τ. Gautier περιέγραψε την παράσταση του γάμου, που παρακολούθησε στην Κωνσταντινούπολή. Αυτό που του έκανε ιδιαίτερη

---

[232] «Σημειώσεις Αθηναίου», *Σκριπ*, 1-7-1904.
[233] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σ. 128.
[234] «Νυχτεριναί τέρψεις», *Σκριπ*, 8-8-1901.
[235] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 23, 26-61904 και 24, 25, 26-7-1904 και 16, 23-8-1904.
[236] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 9, 21-5-1904 και 21-6-1904.
[237] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 6, 19, 20, 21, 22, 23-6-1904.
[238] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 4-7-1904, επίσης, «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 25-8-1904.
[239] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 8, 18, 31-7-1904 και 5-8-1904, επίσης, «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 5, 17, 29-7-1904
[240] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 65, επίσης, Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 194.
[241] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 81.

εντύπωση ήταν η παρέλαση της προίκας[242]. Το 1904 ο Θοδωρέλος, αν και δεν ανήκε στην ομάδα των τεχνιτών του οθωμανικού Καραγκιόζη, παρουσιάζει το γάμο δίνοντας έμφαση στην παρέλαση της προίκας. Η σύνδεση με τον οθωμανικό Καραγκιόζη δεν θα διακοπεί και αρκετά αργά το 1924 ο Μανωλόπουλος θα παίξει το «Γάμο του Καραγκιόζη» εστιάζοντας στην προίκα. Αιγοπρόβατα, καρότσες, γκαμήλες, βόδια, άλογα, ελέφαντες και όλα όσα συμβολίζουν την ανατολίτικη αφθονία, σε συνδυασμό με τα νεώτερα αποκτήματα του πολιτισμού, όπως αυτοκίνητα, τραμ και μοτοσυκλέτες θα περάσουν μπροστά από τα μάτια των θεατών[243]. Η συσσώρευση νέων αντικειμένων είναι απόλυτα φυσιολογική και σε άμεση σχέση με τον κόσμο που μεταβάλλεται γοργά, αλλά το πνεύμα της παρέλασης της προίκας παραμένει απαράλλακτο. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια όψιμη αναπαραγωγή του οθωμανικού προτύπου που μας πείθει πως το ελληνικό θέατρο σκιών κράτησε ως το τέλος πολλά από τα στοιχεία που του είχε κληροδοτήσει το οθωμανικό.

XVI

Στις 20 Μάρτη του 1905 ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου δημοσίευσε στην εφημερίδα «Σκριπ» τη νεκρολογία του Γιάννη Ρούλια[244]. Ο Παπαντωνίου τον θεωρούσε δημιουργό του Μπαρμπαγιώργου. Στη δημιουργία αυτής της άποψης συντέλεσε σημαντικά ο ίδιος ο Ρούλιας γιατί, από την αρχή μέχρι το τέλος της δραστηριοποίησής του στην Αθήνα, ονόμαζε το θεατράκι του «Θέατρο ο Μπαρμπαγιώργος». Το κείμενο είναι ιδιαίτερα εγκωμιαστικό για το Ρούλια και ξεπερνάει κατά πολύ τα όρια μιας συνηθισμένης νεκρολογίας. Είναι φανερό πως ο Παπαντωνίου είναι τακτικός θεατής του Ρούλια και εκτιμάει αληθινά την τέχνη του. Ο θάνατος του Ρούλια έκανε αίσθηση γιατί κι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναφέρει πως «ο περίφημος θιασάρχης του Καραγκιόζη» πέθανε. Ο Ξενόπουλος επισκέφτηκε τον καραγκιοζοπαίχτη που έπαιζε πλέον στο Στάδιο αλλά τον βρήκε κατώτερο από το Ρούλια[245].

[242] Gautier T., *Constantinople*, σσ. 176-178.
[243] «Αληθινός Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 14-8-1924.
[244] Παπαντωνίου Ζ., «Μπαρμπα-Γιώργος».
[245] Φαίδων (Ξενόπουλος Γ.), «Ο Καραγκιόζης».

Ο θάνατος του Ρούλια ολοκλήρωσε το κλείσιμο ενός κύκλου. Ήδη ο Δημήτρης Μίμαρος δεν έχει δώσει κανένα σημείο ζωής από το 1903. Ή πέθανε χωρίς ο θάνατός του να περάσει στις γραπτές μαρτυρίες ή όντας αλκοολικός βρίσκεται παροπλισμένος και μακριά από την τέχνη του. Ο Δημήτρης Μίμαρος και ο Γιάννης Ρούλιας ήταν οι σημαντικότεροι καραγκιοζοπαίχτες από το 1891, τη χρονιά που επανεμφανίστηκε το θέατρο σκιών στην Αθήνα, ως το θάνατο του Ρούλια το 1905. Ήταν οι εκπρόσωποι μιας ολόκληρης γενιάς τεχνιτών που μέσα από τη δουλειά της έδωσε την τελική μορφή στο ελληνικό θέατρο σκιών.

Αν και η προσπάθεια τοποθέτησης της πορείας του θεάτρου σκιών μέσα σε αυστηρά καθορισμένες χρονικές περιόδους αποτελεί αυθαιρεσία γιατί προσπαθεί να δώσει παγιωμένη μορφή σε ένα ιδιαίτερα ρευστό θέαμα το 1905 είναι μια χρονιά κλειδί. Είναι η χρονιά που οι δυο σημαντικότεροι εκπρόσωποι της γενιάς που αναφέραμε περνούν αμετάκλητα στο παρελθόν, ενώ ταυτόχρονα εμφανίζονται δυναμικά δυο άλλοι τεχνίτες που θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στις κατοπινές εξελίξεις. Πρόκειται για τους Αντώνη Μόλλα και Χαρίλαο Πετρόπουλο που πρωταγωνίστησαν στα χρόνια της ακμής του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Από την επανεμφάνιση του Καραγκιόζη το 1891 στον τεκέ στα Αναφιώτικα, ως το θάνατο του Ρούλια το Μάρτη του 1905, πέρασαν δεκατέσσερα χρόνια. Το διάστημα αυτό το θέατρο σκιών διεκδίκησε και κατοχύρωσε μια νέα θέση μέσα στην ελληνική κοινωνία. Δεν είναι πια το κυνηγημένο θέαμα που επιβίωνε στους θύλακες του υποκόσμου αλλά το σημαντικότερο μέσο της λαϊκής ψυχαγωγίας που κάθε βράδυ κόβει εκατοντάδες εισιτήρια σε κάθε θεατράκι. Οι καραγκιοζοπαίχτες της γενιάς του Μίμαρου και του Ρούλια, παραλαμβάνοντας τις επεμβάσεις των Ηπειρωτών μαστόρων και τις όποιες αλλαγές που δέχονταν το θέαμα προς ικανοποίηση του ελληνικού κοινού, προχώρησαν πολύ μακριά και οργάνωσαν τους τύπους και τα σύμβολα του ελληνικού θεάτρου σκιών. Χρησιμοποίησαν ορισμένα από τα στοιχεία του οθωμανικού είδους —κάποια τα κράτησαν ατόφια και κάποια τα παράλλαξαν έτσι ώστε να μην αναγνωρίζεται η αρχική τους προέλευση— και δανείστηκαν από το αστικό θέατρο, την παντομίμα και το κουκλοθέατρο όσα στοιχεία μπορούσαν να αφομοιώσουν. Μετά από τη συστηματική τους επεξεργασία το θέαμα δεν αποτελεί απλά ένα προσαρμοσμένο με επιτυχία

στις απαιτήσεις του ελληνικού κοινού παρακλάδι του οθωμανικού θεάτρου σκιών, αλλά ένα απόλυτα νέο είδος με νέα δομή και κανόνες. Ταυτόχρονα όμως έκαναν μια πολύ μεγάλη παραχώρηση. Έκρυψαν πίσω από συμβολισμούς τα ανατρεπτικά του χαρακτηριστικά προσδοκώντας σε μια συνθήκη ειρήνης με την αστική τάξη. Η εισροή των «νοικοκυραίων» στον Καραγκιόζη έδειξε πως η κίνησή τους έγινε δεκτή.

Οι καραγκιοζοπαίχτες της επόμενης γενιάς προσέδωσαν στο θέαμα την δόξα που ο απόηχός της το συνοδεύει ως σήμερα, αλλά ο Μίμαρος και οι υπόλοιποι μαστόροι της γενιάς του τού έδωσαν αυτούσιο το δικαίωμα της ύπαρξης. Χωρίς τον ιστορικό τους ρόλο το θέαμα θα είχε επιβιώσει για κάποιο διάστημα, με ή χωρίς αστυνομικές απαγορεύσεις, ως περιφερειακό είδος του οθωμανικού Καραγκιόζη και μετά θα χάνονταν στη λησμονιά. Οι άνθρωποι αυτοί ξεπέρασαν τα όρια του λαϊκού τεχνίτη του θεάτρου σκιών, που ουσιαστικά αναπαρήγαγε με το βλέμμα στραμμένο στην παράδοση, δηλαδή στο παρελθόν. Μετατράπηκαν στους πρώτους λαϊκούς καλλιτέχνες, ξεκόβοντας μέσα από τη μεγάλη λαϊκή μάζα που συμμετείχε με τον τρόπο της στη δημιουργία, και ατενίζοντας το μέλλον ποδηγέτησαν τις εξελίξεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄
ΑΚΜΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

Το 1905 το θέατρο σκιών έχει πλημυρίσει την Αθήνα. Κάθε συνοικία έχει κι από έναν Καραγκιόζη[1]. Οι δυο Καραγκιόζηδες του Σταδίου κάθε βράδυ κατακλύζονται από αληθινή κοσμοπλημύρα.[2] Η κινητικότητα του θεάματος καθρεφτίζεται στις αγγελίες των εφημερίδων. Στην πλατεία Κουμουνδούρου εμφανίζεται ο Νάσος Φωτεινός[3]. Ο Πατρινός Δημήτρης Πάγκαλος έρχεται στην Αθήνα και παίζει στην οδό Μεγάλου Αλεξάνδρου[4]. Ο Ιωάννης Παπούλιας και ο «Μέγας Μανώλαρος» εμφανίζονται μαζί στο Θησείο[5].

Για τον Ι. Παπούλια διαθέτουμε κάποια στοιχεία. Ο Μπίρης αναφέρει πως ήταν από το Άργος, μαθητής του Μπέκου και ήταν καλός καραγκιοζοπαίχτης και τραγουδιστής. Ο Καΐμη τον περιλαμβάνει στον κατάλογο των καραγκιοζοπαιχτών που έπαιζαν το διάστημα από το 1900 ως το 1910 και αναφέρει κι αυτός πως ήταν από το Άργος. Ο Σπαθάρης θυμάται πως έπαιζε σε όλη την Ελλάδα και την εποχή που ο ίδιος έγραφε το βιβλίο του ήταν συνταξιούχος[6]. Ο καραγκιοζοπαίχτης Λευτέρης Σπηλιωτόπουλος που δούλεψε κάποιο διάστημα ως συνεταίρος του αναφέρει πως ήταν από τη Νεμέα και έπαιζε αλλόκοτο Καραγκιόζη[7]. Οι αγγελίες αναφέρουν τον Παπούλια ως «περίφημο τραγουδιστή» επιβεβαιώνοντας την πληροφορία του Μπίρη.

Για τον «Μέγα Μανώλαρο» οι πληροφορίες είναι συγκεχυμένες. Ο Δ. Μόλλας αναφέρει κάποιον Μανώλη Καρυστινό που πέθανε πολύ νέος στην κατοχή και ο Σπαθάρης κάποιον Μανώλαρο ή Κουτσάφτη που επίσης πέθανε στην κατοχή[8]. Ίσως πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, αλλά αν πέθανε όντως στην κατοχή δεν ήταν πια πολύ νέος, γιατί έπαιζε ήδη από το 1905.

---

[1] Περίεργος (ψευδώνυμο), «Από ημέρας εις ημέραν».
[2] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 9-5-1905.
[3] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 26-4-1905 και 12, 15, 16, 17, 18-6-1905.
[4] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 26-6-1905 και 15-7-1905.
[5] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 12, 15, 18-8-1905.
[6] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 65, επίσης, Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 178, επίσης, Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 175.
[7] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σσ. 287-288.
[8] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 174 και Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 171.

Στις 28 Ιουνίου του 1905 στη στήλη «Θέατρα και συναυλίαι» της εφημερίδας «Σκριπ» εμφανίζεται μια περίεργη αγγελία:

«ΜΠΑΡΜΠΑ-ΓΙΩΡΓΟΣ—Το στοιχειωμένο σπίτι»[9].

Η αγγελία μας παραπέμπει στο Γιάννη Ρούλια, που για χρόνια χρησιμοποιούσε το όνομα αυτό για το θέατρό του, αν και είναι πεθαμένος από τον προηγούμενο Μάρτιο. Η προφορική παράδοση —ο Ιωάννου πήρε την πληροφορία από τον Παναγιώτη Μιχόπουλο— αναφέρει πως μετά το θάνατο του Ρούλια έπαιζε στη θέση του η γυναίκα του, χωρίς το κοινό να αντιληφθεί την αλλαγή[10]. Η πληροφορία μπορεί να περιέχει μια δόση αλήθειας. Ίσως κάποιος από τους συνεργάτες του, με τη συγκατάθεση της γυναίκας του, συνέχισε να χρησιμοποιεί το όνομα «Μπαρμπαγιώργος» προσπαθώντας έτσι να προσελκύσει το κοινό του Ρούλια.

Την ίδια χρονιά εμφανίστηκαν στο ελληνικό θέατρο σκιών δυο πολύ σημαντικές φυσιογνωμίες. Ολοφάνερα και οι δυο είχαν ήδη κάποιο παρελθόν στην τέχνη —η πρώτη αγγελία του Μόλλα εντοπίστηκε το 1902[11]— αλλά από το 1905 και μετά είναι πλέον δυο καταξιωμένοι τεχνίτες. Πρόκειται για τους Αντώνη Μόλλα και Χαρίλαο Πετρόπουλο.

Ο Αντώνης Μόλλας έπαιξε αρχικά στο Στάδιο και μετά στη Δεξαμενή. Στη Δεξαμενή για κάποιο διάστημα εμφανίστηκε μαζί με τον κινηματογράφο των αδερφών Ψυχούλη, που ήταν πρωτοπόροι πλανόδιοι κινηματογραφιστές. Ο Μόλλας χρησιμοποίησε τα ψευδώνυμα Πιπίνος ή Μόλλας. Κάποιες αγγελίες αναφέρουν και τα δύο και κάποιες μόνο το ένα από αυτά[12]. Ξέρουμε πως το Μόλλας ήταν ψευδώνυμο και το αληθινό του όνομα ήταν Παπούλιας. Την ίδια χρονιά όμως έπαιζε στην Αθήνα και ο καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Παπούλιας. Ο Μόλλας για να αποφύγει τη σύγχυση που δημιουργούσε το ίδιο επίθετο αναζήτησε ένα ψευδώνυμο. Ήδη από το 1902 θα πρέπει να χρησιμοποιούσε το Μόλλας. Για κάποιο διάστημα ταλαντεύτηκε ανάμεσα στα Μολλας και Πιπίνος, αλλά τελικά επικράτησε το Μόλλας με το οποίο έμελε να μείνει στην ιστορία.

---

[9] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 28-6-1905.
[10] Λάππας Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 42, επίσης, Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης,* Τόμος 1, σ. λζ΄.
[11] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 22-7-1902.
[12] «Θέατρα», *Εμπρός*, 27-6-1905, επίσης, «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 2, 5, 7, 10-7-1905 και 13, 18-8-1905.

Μία από τις αγγελίες αναφέρει πως ο Μόλλας θα παίξει στη Δεξαμενή για πρώτη φορά την κωμωδία «Η νεκροφόρος άμαξα και η νεκρά ζώσα». Το έργο εμπνέεται από το μυθιστόρημα «Η νεκρά ζώσα» του Wilkie Collins που το 1889, σε μετάφραση του Ν. Σπανδώνη, κυκλοφόρησε σε συνέχειες στο περιοδικό «Εκλεκτά Μυθιστορήματα»[13]. «Η νεκρά ζώσα» υπήρξε έργο της παντομίμας και ήταν δημοφιλής ως αρκετά αργά. Σε ένα άρθρο του Σ. Μελά το 1918 διαβάζουμε πως παίζεται ακόμη και είναι «παντομίμα αρχαία όσον ο κόσμος»[14]. Ο Χρήστος Κονιτσιώτης την πέρασε στη σκηνή του κουκλοθέατρου τη δεκαετία του 1890[15] και ο Μόλλας στο μπερντέ του Καραγκιόζη το 1905.

Στις αγγελίες δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον Μπαρμπαγιώργο του Αντώνη Μόλλα. Ο Μόλλας ολοφάνερα αντιλαμβάνεται το κενό που δημιούργησε ο θάνατος του Ρούλια, που έδινε μεγάλη βαρύτητα στον Μπαρμπαγιώργο, και προσπαθεί να τον αντικαταστήσει. Άλλωστε ο Μόλλας θεωρείται ένας από τους καραγκιοζοπαίχτες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην τελική διαμόρφωση του τύπου.

Ο Αντώνης Μόλλας ήταν ένας πολύ σημαντικός καραγκιοζοπαίχτης και για δεκαετίες θεωρούνταν ο καλύτερος στην Αθήνα. Κατά κοινή ομολογία ήταν μαθητής του Ρούλια αν και ό ίδιος, σε μια συνέντευξη στην εφημερίδα «Ακρόπολις» το 1915, αναφέρει πως ήταν αυτοδίδακτος[16]. Ήταν ένας από αυτούς που όριζαν το στίγμα και πίσω τους ακολουθούσαν οι άλλοι καραγκιοζοπαίχτες. Ο Luis Roussel αναφέρει πως ο Μόλλας είναι ασύγκριτα ανώτερος από όλους τους άλλους καραγκιοζοπαίχτες, που είναι κατώτεροί του στα πάντα[17]. Για πενήντα χρόνια άσκησε την τέχνη του και άφησε τεράστιο έργο. Δημιούργησε νέες παραστάσεις και εισήγαγε νέους τύπους στον στερεότυπο θίασο του θεάτρου σκιών. Οι τύποι του Πεπόνια, του Μορφονιού και του Σαναλιέμε θεωρούνται δικές του αρχικές ιδέες.

Ο Αντώνης Μόλλας είναι ο πρώτος καραγκιοζοπαίχτης που μετέβαλλε τον Καραγκιόζη σε μόνιμο λαϊκό θέατρο και σε μόνιμη αθηναϊκή κωμωδία. Στα χρόνια της ακμής του η σκηνή του έγινε καθρέφτης της ζωής της πόλης και

[13] Κόλλινς Ου., «Η νεκρά ζώσα».
[14] Φορτούνιο (Σπύρος Μελάς), «Νυκτερινά θεάματα».
[15] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 50.
[16] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 135-136.
[17] Roussel L., *Karagheuz ou un theatre d' ombres a Athenes*, Τόμος 1, σ. 5.

όλα τα συμβάντα περνούσαν από το μπερντέ του[18]. Η γενιά του Μίμαρου, με πρωτεργάτη το Μίμαρο, δημιούργησε, αρχικά μια σχέση ανοχής και αργότερα αποδοχής, ανάμεσα στην αστική τάξη και το θέατρο σκιών. Η γενιά του Μόλλα, με πρωτεργάτη το Μόλλα, το κατέστησε αστική διασκέδαση με όλα όσα αυτό συνεπάγεται. Δεν είναι τυχαίο πως ήδη από τη δεκαετία του 1910 οι εφημερίδες αναφέρουν την παρουσία της βασιλικής οικογένειας στον Καραγκιόζη[19].

Για τις φιγούρες του Μορφονιού και του Σαναλιέμε υπάρχουν μαρτυρίες στις εφημερίδες για την πρώτη τους εμφάνιση στο μπερντέ του Μολλά το 1911. Τα δημοσιεύματα αναφέρουν δεν έχουν ακόμη διαμορφωθεί σε τύπους και ο Μόλλας βολιδοσκοπεί το κοινό για να αποκρυσταλλώσει το χαρακτήρα τους[20]. Ο τύπος του Μορφονιού πιθανώς εμπνέεται από τον δύσμορφο Beberuhi του οθωμανικού θεάτρου σκιών[21]. Ο κοντοστούπης και καμπούρης Beberuhi είναι ο τύπος του χαζού της συνοικίας[22]. Κάποια από τα χαρακτηριστικά του πέρασαν στον Μορφονιό, που επιπλέον εμφανίζεται ερωτομανής και γελοία νάρκισσος. Ο Πεπόνιας κατά πάσα πιθανότητα ήταν αρχικά μια καρικατούρα του ίδιου του Μόλλα, κατασκευασμένη από το βοηθό του Κώστα Καράμπαλη. Οι τύποι του θεάτρου σκιών δεν βγήκαν έτοιμοι στο πανί, διαμορφώθηκαν βαθμιαία, αφού πρώτα ιχνογραφήθηκαν από κάποιον ή κάποιους καραγκιοζοπαίχτες που, βαδίζοντας πάνω σε γνωστά χνάρια και παραλλάζοντας δοσμένα πρότυπα, συνέλαβαν αυτοσχεδιάζοντας την αρχική ιδέα τους[23]. Στην τελική διαμόρφωση των τύπων συνέβαλλαν πολλοί καραγκιοζοπαίχτες. Σε αυτούς τους τρεις τύπους ο Μόλλας ολοκλήρωσε το μεγαλύτερο μέρος της επεξεργασίας τους, αφ' ενός μεν γιατί ήταν δευτερεύοντες τύποι που δεν απασχόλησαν ιδιαίτερα τους άλλους καραγκιοζοπαίχτες, κάποιοι δεν χρησιμοποίησαν ποτέ τον Πεπόνια και τον Σαναλιέμε, και αφ' ετέρου δε γιατί ο ίδιος τους πρωτοεμφάνισε στο μπερντέ του και διέθετε όλες τις καλλιτεχνικές ικανότητες για να τους τυποποιήσει και να τους εντάξει στο θίασο. Ο Μόλλας βολιδοσκοπεί το κοινό και ανάλογα με

[18] Καΐμη Τ. «Ο Μόλλας».
[19] «Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 28-6-1915, επίσης, Θωμόπουλος Ε., «Ένας αθάνατος ήρως της ανατολής».
[20] «Πεννιές», *Εμπρός*, 7-8-1911, επίσης, Πλατής Γ., «Εις τόπον ευθυμίας».
[21] Μυστακίδου Α., *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, σ. 139.
[22] Siyavusgil S. E., «Ο Τούρκος Καραγκιόζ και τα πρόσωπα του θιάσου του», σ. 22.
[23] Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, Κέδρος, σ. 147.

την αποδοχή ή την απόρριψη που θα δεχτεί θα προσαρμόσει ανάλογα τα χαρακτηριστικά των νέων τύπων. Το ελληνικό θέατρο σκιών βασίστηκε στον αυτοσχεδιασμό και χρησιμοποίησε τις αντιδράσεις του κοινού με τέτοιο τρόπο, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες και τις επιθυμίες των θεατών[24].

Όπως έχουμε εντοπίσει και παλιότερα κάποιοι από τους τεχνίτες της γενιάς του Μίμαρου ξεχωρίζουν μέσα από την ομάδα και παράγουν τέχνη όχι πλέον με γνώμονα την ασφάλεια που δίνει η επανάληψη, αλλά εισάγοντας νέα δεδομένα και ρισκάροντας το ενδεχόμενο της απόρριψης εκ μέρους του κοινού. Το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν προκύπτει πάλι μέσα από διαδικασίες ομαδικής δημιουργίας, αλλά οι επιλογές του κοινού περιορίζονται σε όσα έχουν να του προσφέρουν οι δημιουργοί. Οι άνθρωποι αυτοί δεν είναι πλέον λαϊκοί τεχνίτες που αναπαράγουν δεμένοι σφιχτά με το παρελθόν αλλά λαϊκοί καλλιτέχνες. Ο Αντώνης Μόλλας ήταν ένας ακόμη λαϊκός καλλιτέχνης.

Το 1905 ο Χαρίλαος Πετρόπουλος εμφανίστηκε στις γραπτές μαρτυρίες. Έπαιζε στη Λαχαναγορά του Πειραιά και στο Παγοποιείο στα Πατήσια[25].

Ο Πετρόπουλος ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του στην Αθήνα, αλλά για δεκαετίες έζησε στη Θεσσαλονίκη όπου ήταν πολύ δημοφιλής και θεωρούνταν αντάξιος του Μόλλα. Τα ωραία και εναλλασσόμενα σκηνικά του, ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε εναλλασσόμενα σκηνικά, έχουν μείνει στην ιστορία[26]. Θεωρούνταν μαθητής του Μέμου Χριστοδούλου. Δημιούργησε παραστάσεις με θέματα από την ελληνική μυθολογία, χρησιμοποιούσε μεγάλο πανί με μεγάλες φιγούρες και διέθετε εξαιρετικής ποιότητας εργαλεία[27]. Το 1928 ο Στρατής Δούκας δημοσίευσε στην εφημερίδα «Μακεδονία» ένα ιδιαίτερα επαινετικό άρθρο για την τέχνη του Πετρόπουλου[28]. Το άρθρο αναδημοσιεύτηκε στα «Αιολικά γράμματα» το 1980. Αυτή τη φορά όμως περιείχε και ένα επιπλέον κομμάτι που φαίνεται πως αρχικά είχε αφαιρεθεί για οικονομία χώρου. Στο επιπρόσθετο μέρος ο Πετρόπουλος αναφέρει αρκετά στοιχεία για τη ζωή του. Κατάγονταν από το Αίγιο, εμφανίστηκε για πρώτη

[24] Puchner V., «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου».
[25] «Θέατρα», *Εμπρός*, 30-6-1905 και 2-7-1905, επίσης, Κοινωνικά, *Εμπρός*, 18-9-1905.
[26] Δούκας Σ., «Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του», *Μακεδονία*, 12-8-1928.
[27] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 65 και Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 167.
[28] Δούκας Σ., «Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του», *Μακεδονία*, 12-8-1928.

φορά στο Μαρούσι το 1900 και στη Θεσσαλονίκη πήγε το 1914. Έμαθε την τέχνη του από τους Μίμαρο και Μπέκο καθώς και από το Μέμο με τον οποίο έπαιζε στο Βόλο[29]. Ο Βάσος Καλογιάννης αναφέρει πως «η σπεσιαλιτέ του» ήταν οι Εβραίοι της Σαλονίκης που τους μιμούνταν τόσο επιτυχημένα ώστε οι ίδιοι κατέκλυζαν το θέατρό του[30]. Ο Χ. Πετρόπουλος ήταν ένας πολύ σημαντικός καραγκιοζοπαίχτης που ξεχώρισε μέσα από τους υπόλοιπους τεχνίτες.

Στις 11 Σεπτεμβρίου του 1905 στον Πειραιά δολοφονήθηκαν, με κίνητρο τη ληστεία, τρεις Ηπειρώτες αρτοποιοί. Η αστυνομία θεώρησε ένοχο, επειδή παλιότερα εργάζονταν στο φούρνο, τον καραγκιοζοπαίχτη Μπουλντόκ. Μετά από κινητοποίηση της αστυνομίας, εκατοντάδες αναφορές στις εφημερίδες και διάφορα άλλα κωμικοτραγικά ο Μπουλντόκ επέστρεψε δεμένος και δαρμένος στην Αθήνα. Στη φυλακή τον ακολούθησε κι ο δεκαεφτάχρονος βοηθός του. Σχεδόν αμέσως όμως αποδείχτηκε πως ήταν αθώος, γιατί το βράδυ του φόνου έπαιζε Καραγκιόζη κοντά στη Λειβαδιά. Μετά από μερικές ημέρες αφέθηκε ελεύθερος. Η όλη ιστορία έχει κάποια αξία για την έρευνα γιατί στις αναφορές των εφημερίδων υπάρχουν αρκετά στοιχεία για τον Μπουλντόκ και κάποια σκίτσα του. Ο Μήτσος Μπουλντόκ, έτσι τον αναφέρει η προφορική παράδοση, ονομάζονταν Γεώργιος Ανδρέου Μαρούπης ή Κοτρούπης. Οι εφημερίδες δεν κάνουν καμιά αναφορά στο «Μήτσος». Τον ονομάζουν απλά «ο Μπουλντόκ». Οι περιγραφές αναφέρουν πως το 1905 ήταν περίπου 27-28 χρονών και το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς έπαιζε στο Χαλάνδρι πριν φύγει για την επαρχία[31]. Είναι γεγονός πως το όνομα με το οποίο τον αναφέρει η παράδοση δεν έχει καμιά σχέση με το αληθινό του. Βρισκόμαστε μπροστά σε δυο ενδεχόμενα. Το ένα είναι πως ο ίδιος επίλεξε ένα εντελώς άσχετο ψευδώνυμο και το άλλο είναι πως η παράδοση σφάλει σε σχέση με το μικρό του όνομα. Ό,τι κι αν συμβαίνει το συμπέρασμα που προκύπτει είναι πως γενικά θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί με τα ονόματα που διασώζει η προφορική παράδοση.

[29] Δούκας Σ., «Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του», *Αιολικά γράμματα* 58, (Ιούλης-Αύγουστος 1980), σσ. 195-198.
[30] Καλογιάννης Β., Ο Καραγκιόζης στη Λάρισα, σ. 14.
[31] «Η σύλληψις του Μπουλντώκ», *Εμπρός*, 26-9-1905, επίσης, Η μεταφορά του Μπουλντώκ εις τας Αθήνας», *Εμπρός*, 27-9-1905, επίσης, «Ο Μπουλντών εις τας Αθήνας», *Σκριπ*, 27-9-1905.

Το 1905 τα θεατράκια του Καραγκιόζη βρίσκονται σε κάθε συνοικία, αλλά ταυτόχρονα έχει αυξηθεί κι ο αριθμός των κινηματογράφων. Στο Σύνταγμα εγκαταστάθηκε και δεύτερος κινηματογράφος και κάποιοι έχουν απλωθεί και στις συνοικίες[32]. Δείγμα της νέας πραγματικότητας είναι η συνύπαρξη Καραγκιόζη και κινηματογράφου στη Δεξαμενή και στην οδό Μεγάλου Αλεξάνδρου[33].

Παρ' όλο το ότι η φιγούρα του Διονύσιου είναι πλέον αρκετά παλιά στην Κυλλήνη Ζακυνθινοί και Ηλείοι αρπάχτηκαν εξ αιτίας της. Η εφημερίδα «Σκριπ» γράφει:

«Είναι η πρώτη φορά κατά την οποίαν ο σιορ Διονύσιος ο Φρίγος, με τον αδερφόν του τον Άτζουλο, εξεγείρει την φυλετικήν οργήν των Ζακυνθινών. Το γεγονός εσημειώθη εις την Κυλλήνην, όπου Ζακύνθιοι και Ηλείοι συνεπλάκησαν εξ αιτίας του Φρίγου. Οι Ζακύνθιοι όμως είνε τόσον πολιτισμένοι άνθρωποι, ώστε θα γελάσουν με το γεγονός. Διότι κανείς λαός και κανείς τόπος δεν προσβάλλεται από μίαν αθώαν ηθογραφίαν. Ο Καραγκιόζης άλλως τε έγεινε δια να γελά ο κόσμος. Αν είχε προορισμόν να κάνη τον κόσμον να κλαίη, τότε δεν εχρειάζετο! Ήρκει η Κυβέρνησις Δηλιγιάννη δια να την βλέπη ο κόσμος και να οδύρεται»[34].

Ανάλογο περιστατικό με ξυλοδαρμό ανάμεσα σε έναν Πελοποννήσιο και ένα Ζακυνθινό είχε περιγράψει το 1895 η εφημερίδα «Το Άστυ»[35]. Δέκα χρόνια μετά η εμφάνιση του Διονύσιου έχει ακόμη τη δύναμη να προκαλεί ανάλογα επεισόδια.

Τα πρώτα χρόνια του 20ου αιώνα το θέατρο σκιών απασχολεί καραγκιοζοπαίχτες όλων των τάσεων. Υπάρχουν ακόμη κάποιοι από τους παλιούς τεχνίτες που εμπνέονται από το οθωμανικό είδος και κινούνται ταυτόχρονα με τη γενιά του Μίμαρου και τους μαθητές της. Ας μην ξεχνάμε τον Θανάση Δεδούσαρο που το 1903 ονόμαζε το θέατρό του «Οθωμανικόν θέατρον»[36]. Ο Καΐμη αναφέρει πως τη δεκαετία του 1930 ο Γιάννης Μώρος όχι μόνο αντιτίθεται στους νεωτερισμούς, αλλά θα προτιμούσε να δώσει στο

[32] «Ο κινηματογράφος», *Σκριπ*, 23-7-1905.
[33] «Θέατρα», *Εμπρός*, 7, 15, 17-7-1905.
[34] «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 7-5-1905.
[35] «Εκ Πύργου», «*Το Άστυ*», 2-8-1895.
[36] «Πεννιές», *Εμπρός*, 19-8-1903.

θέατρό του την ονομασία «τούρκικο θέατρο»[37]. Στη Λάρισα, ως το 1912, ο Χρίστος Κόντος παίζει ακόμη με τον παλιό τρόπο, αντίθετα με το Μέμο Χριστοδούλου που καλλιεργεί το ελληνικό είδος. Το κοινό προτιμάει ολοφάνερα το Μέμο[38]. Η ταυτόχρονη συνύπαρξη αυτών των τάσεων σύνθεσε εκ νέου το πολύχρωμο τοπίο δράσης του ελληνικού θεάτρου σκιών. Άλλωστε η ποικιλία ήταν το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του οθωμανικού είδους. Όμως οι περισσότεροι από τους τεχνίτες έχουν προσαρμοστεί στις νέες απαιτήσεις. Χρησιμοποιούν τον τυποποιημένο θίασο της ελληνικής σκηνής, το στερεότυπο σκηνικό παράγκα—σαράι και το ελληνικό ρεπερτόριο με όλα τα δάνεια και τις επιρροές του. Οι παραστάσεις του οθωμανικού Καραγκιόζη που επιβίωσαν μέσα στο ρεπερτόριο του ελληνικού, προσαρμόστηκαν στα νέα δεδομένα. Σχεδόν όλες οι κλασσικές παραστάσεις έχουν ήδη αποκτήσει την τελική τους μορφή. Ένα άρθρο του Κονδυλάκη στην εφημερίδα «Εμπρός», το 1905, μας δίνει μια πολύ καλή περιγραφή της παράστασης «Τα αινίγματα της Βεζιροπούλας». Η παράσταση έχει ακριβώς τη μορφή με την οποία έφτασε ως τις μέρες μας[39]. Οι τεχνίτες που δεν μπόρεσαν να προσαρμοστούν, συνέχισαν να παίζουν ένα είδος Καραγκιόζη που βρίσκονταν ανάμεσα στον ελληνικό και τον οθωμανικό. Σταδιακά αντιμετώπισαν την άρνηση του κοινού και οι περισσότεροι από αυτούς πέθαναν ξεχασμένοι. Θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως όταν λέμε οθωμανικό Καραγκιόζη δεν εννοούμε τον παλιό ιθυφαλλικό Καραγκιόζη, που παίζονταν στην αυτοκρατορία περίπου ως και τη δεκαετία του 1850, αλλά την πιο νεώτερη εκδοχή του, που προέκυψε μετά από την επιχείρηση ηθικοποίησής του και την αφαίρεση των ιθυφαλλικών χαρακτηριστικών.

II

Την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα θα πρέπει να βγήκε στο πανί ο τύπος του Σταύρακα. Αν και ο Γιάννης Μώρος θεωρείται από πολλούς ο δημιουργός του, δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με σιγουριά πως ο Σταύρακας ξεκίνησε από μια αρχική ιδέα του Μώρου. Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος σε συνέντευξη που έδωσε το 1972 στον Ηλία Πετρόπουλο

[37] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 37.
[38] Καλογιάννης Β., Ο Καραγκιόζης στη Λάρισα, σ. 13.
[39] Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Πώς γελούν».

υποστηρίζει πως ο Σταύρακας ξεκίνησε από μια ιδέα του Αντρέα Αγιομαυρίτη. Ο Πετρόπουλος πιστεύει πως ο Σταύρακας είναι το ανάλογο του Tiryaki και του Tuzsuz Deli Bekir του οθωμανικού θεάτρου σκιών[40]. Πιθανώς η έμπνευση του τύπου είχε ως πρότυπο τις παραπάνω φιγούρες αν και τα αρχικά χαρακτηριστικά του τύπου μας είναι απολύτως άγνωστα. Τυποποιήθηκε ως τύπος ψευτοπαλληκαρά που διηγείται φανταστικές ιστορίες και κάνει το νταή, ενώ είναι δειλός και συνέχεια τρώει ξύλο. Ο Σταύρακας ταιριάζει απαράλλαχτα με την κίβδηλη εικόνα του κουτσαβάκη, έτσι όπως προσπάθησε να την προωθήσει, και σχεδόν το κατάφερε, η επίσημη ιστορία. Στο εγχείρημα αυτό είχε συνδρομητές την πλειονότητα των ελλήνων αρθρογράφων της εποχής. Τα κείμενα που αναφέρονται στους κουτσαβάκηδες προωθούν με πάθος αυτή την εικόνα. Ο Μ. Μητσάκης σε ένα άρθρο του περιγράφει μια ιδιαίτερα άγρια σκηνή καυγά ανάμεσα σε δυο κουτσαβάκηδες, που τελειώνει όταν ό ένας από τους δύο τραυματίζεται πολύ σοβαρά. Τη σκηνή παρακολουθεί πίσω από τη χαραμάδα μιας πόρτας ένας ένστολος χωροφύλακας της εποχής. Παρ' όλη την ξεκάθαρη αγριότητα του περιστατικού, την ιδιαίτερα σκληρή γλώσσα που χρησιμοποιούν οι δυο αντίδικοι και το βαρύ τραυματισμό του ενός, ο Μητσάκης κάνει τα πάντα για να μας πείσει πως βρισκόμαστε μπροστά στη συμπλοκή δυο δειλών ανθρώπων που τρέμουν τη σκιά τους και ότι ο τραυματισμός προέκυψε… κατά λάθος[41].

Αυτή ακριβώς την εικόνα προωθεί, στην τελική του μορφή, ο τύπος του Σταύρακα. Η άρχουσα τάξη, μέσα από την επίσημη ιστορία, που μαγείρεψε στα μέτρα της, ξορκίζει τους παλιούς της εχθρούς και προσπαθεί να τους βυθίσει στη λήθη μετατρέποντάς τους σε αντικείμενο χλευασμού. Στην προσπάθειά της είχε αρωγούς τους καραγκιοζοπαίχτες που χρησιμοποιούσαν κατ' αυτό τον τρόπο το Σταύρακα.

Πώς όμως έφτασαν στο σημείο οι καραγκιοζοπαίχτες, που στην πλειονότητά τους ήταν άνθρωποι του σκοινιού και του παλουκιού, να παίξουν το παιχνίδι της εξουσίας; Οι καιροί έχουν αλλάξει. Μετά από δεκαετίες διωγμών οι καραγκιοζοπαίχτες εγκαταλείπουν σταδιακά την πλανόδια και

[40] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σσ. 114, 124.
[41] Μητσάκης Μ., «Εικόνες και σκηναί. Καυγάς», σσ. 83-84.

αλήτικη ζωή τους, νοικοκυρεύονται και δίνουν αποδείξεις καλής διαγωγής[42]. Μία από αυτές είναι η εμφάνιση του κουτσαβάκη με αυτή την κίβδηλη μορφή.

Όμως πίσω από αυτή την πλαστή εικόνα βρίσκονται κρυμμένα πολλά από τα αληθινά χαρακτηριστικά των ανθρώπων του υποκόσμου. Δεν είναι τυχαίο πως όταν ο Σταύρακας προτείνει στη Φατμέ να γίνει ερωμένη του αυτή τον αποπέμπει αποκαλώντας τον «παλιοτραμπούκο»[43]. Ο Σταύρακας είναι βαριά οπλισμένος με μαχαίρι και πιστόλι και φέρει τα συνηθισμένα τατουάζ των ανθρώπων που πέρασαν από τη φυλακή[44]. Ακόμη κι ως καρικατούρα η εικόνα ενός πρώην κατάδικου, που περιφέρεται φανερά οπλισμένος, δεν μπορεί να πείσει κανέναν για το ακίνδυνο της κατάστασης. Η ενδυματολογία του είναι απόλυτα σύμφωνη με τους ενδυματολογικούς κανόνες του υποκόσμου και η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι κατά βάση η αργκό του υποκόσμου. Παρ' όλο το μασκάρεμα και την προσπάθεια να εμφανιστεί ο Σταύρακας ως ένας άνθρωπος που αδυνατεί στ' αλήθεια να υπερασπιστεί την τιμή του —γεγονός που αποτελούσε τη μεγαλύτερη ντροπή για όλους τους εκτός νόμου, είτε βρίσκονταν στα βουνά είτε στο αστικό περιβάλλον— είναι αδύνατο να εξαφανιστούν τα χαρακτηριστικά του ελληνικού υποκόσμου του 19ου αιώνα, που κρύβονται πίσω από τη φιγούρα.

III

Τα επόμενα χρόνια στις εφημερίδες εντοπίζονται πολλά ονόματα καραγκιοζοπαιχτών. Θα αναφέρουμε ενδεικτικά κάποιους από αυτούς συμπεριλαμβάνοντας ονόματα που έμειναν στην ιστορία του θεάτρου σκιών και άλλα που χάθηκαν στη λησμονιά:

Γιώργος Κρανιώτης ή Γιώργαρος. Καραγκιοζοπαίχτης της Θεσσαλίας που τον συναντάμε πρώτη φορά να παίζει στην Καρδίτσα το 1908[45]. Ο Φώτης Βογιατζής στο βιβλίο του «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία» καταγράφει λεπτομερώς τη δράση του Κρανιώτη σε όλη τη Θεσσαλία και την Κοζάνη και παρουσιάζει ολόκληρο το δραματολόγιό του από το 1909 ως το 1920[46].

[42] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σ. 139.
[43] Ξάνθος Μ., «Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου και ο Καραγκιόζης νύφη», σ. 31.
[44] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σ. 157.
[45] «Καρδίτσα», *Σκρίπ*, 1-6-1908, επίσης, «Καρδίτσα», *Σκρίπ*, 31-7-1908.
[46] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σσ. 142-144.

Σύμφωνα με τον Δ. Μόλλα ήταν μαθητής του ηπειρώτη Τσίλια[47]. Η άποψη αυτή έχει βάση γιατί ο Κρανιώτης ήταν ηπειρώτης στην καταγωγή. Σύμφωνα με αδιάσειστα στοιχεία που συνέλεξε ο Βογιατζής, ο Κρανιώτης γεννήθηκε στο Βουλγαρέλι της Άρτας[48].

Δημήτρης Μανωλόπουλους ή Νταλιάνης[49]. Μαθητής του Μίμαρου από την Αμαλιάδα. Μεγάλος καραγκιοζοπαίχτης και με τεράστια διάρκεια στην τέχνη. Του αποδίδεται η πατρότητα των δυο αδερφών του Κολυτηριού. Επίσης υπάρχει η παγιωμένη αντίληψη πως πρώτος αυτός έφερε από την Αίγυπτο δερμάτινες χρωματιστές φιγούρες και μετά τις αντέγραψαν όλοι οι άλλοι. Πέθανε το 1957[50].

Γιώργος Νταμαδάκης ή Γιώργαρος[51]. Ο ένας από τους αδερφούς Νταμαδάκη, οι άλλοι ήταν ο Κώστας και ο Παναγιώτης. Σύμφωνα με τον αδερφό του Κώστα ήταν μαθητής του Θοδωρέλου και πέθανε στην κατοχή[52].

Δημήτρης Σταθόπουλος. Τον βρίσκουμε να παίζει στους Γαργαλιάνους το 1908[53].

Γιάννης ο Πρεβεζάνος. Τον Αύγουστο του 1910 παίζει στην Ιτέα[54]. Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τον Πρεβεζάνο καραγκιοζοπαίχτη Ιωάννη Τσακαλώτο. Περισσότερες πληροφορίες γι' αυτόν υπάρχουν στο κεφάλαιο «Η ηπειρωτική παράδοση».

Ζιψινιώτης. Παίζει το 1908 στην Αίγινα[55].

Δημήτρης Βογιατζής. Το 1908 παίζει στα μεταλλεία της Ερμιόνης και ψυχαγωγεί τους εργάτες.

Σπύρος Πανόπουλος. Το 1910 παίζει στην Άμφισσα[56]. Ο Καΐμη αναφέρει κάποιον Χρίστο Παντόπουλο από τη Στυλίδα και ο Δ. Μόλλας κάποιον Χρίστο Πανόπουλο, μαθητή του Μέμου Χριστοδούλου, που έπαιζε στη Λαμία ως

[47] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 162.
[48] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 2, σσ. 177, 182.
[49] «Θέατρα», *Εμπρός*, 23-6-1906 και 7, 10, 11, 12, 13-6-1924, επίσης, «Θέατρα», *Σκριπ*, 15, 29-5-1912, επίσης, «Αληθινός Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 14-8-1924.
[50] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 75, 184, 185, επίσης, Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 278.
[51] «Θέατρα», Σκριπ, 20, 21, 24-8-1926 και 2, 12-9-1926.
[52] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σσ. 242, 323.
[53] «Γαργαλιάνοι», *Σκριπ*, 15-5-1908.
[54] «Ιτέα», *Σκριπ*, 24-8-1910.
[55] «Αίγινα», *Σκριπ*, 24-7-1908.
[56] «Άμφισσα», *Σκριπ*, 1-7-1910.

ανταγωνιστής του Αγιομαυρίτη[57]. Η διαφορά στο μικρό όνομα μπορεί να οφείλεται σε λάθος της παράδοσης ή της εφημερίδας και ίσως πρόκειται για τον ίδιο τεχνίτη.

Αντρέας Αγιομαυρίτης[58]. Ένας από τους σημαντικότερους έλληνες καραγκιοζοπαίχτες. Ήταν εξαίρετος λαϊκός ζωγράφος και εμφάνιζε στο μπερντέ του τις φιγούρες γύφτων. Έπαιζε για χρόνια στη Λαμία[59]. Σύμφωνα με το Μπίρη πήρε την τέχνη από το Γορανίτη και από άλλους καραγκιοζοπαίχτες χωρίς να γίνει βοηθός κανενός[60]. Αντίθετα ο Δ. Μόλλας υποστηρίζει πως ήταν βοηθός του Ρούλια[61].

Βελής. Το 1913 ως έφεδρος στις Σέρρες παίζει με μεγάλη επιτυχία Καραγκιόζη και ψυχαγωγεί τους συναδέλφους του[62]. Ο Δ. Μόλλας αναφέρει κάποιον Βασίλη Βελή, μαθητή του Μέμου Χριστοδούλου, που έπαιζε στη Θεσσαλονίκη και διέθετε καταπληκτικές σκαλιστές φιγούρες[63]. Ο Καΐμη αναφέρει απλά πως ήταν από τη Θεσσαλονίκη[64]. Πιθανώς είναι ο ίδιος που παίζει στο στρατό.

Ανδρόνικος. Παίζει στα Μέθανα το 1912[65].

Δημήτρης Σμπόρος. Το 1915 παίζει στο τέρμα της οδού Ιπποκράτους στην Αθήνα. Ο Χρίστος Χαρίδημος τον θυμάται να παίζει στο Γκαζοχώρι.[66]

Μάρκος Ξάνθος[67]. Ο Μάρκος Ξάνθος ή Ξανθάκης κατάγονταν από την Κρήτη και ήταν μαθητής του Μόλλα. Δημιούργησε τη φιγούρα του Κρητικού που την έπαιζε περίφημα. Έγραψε αρκετά φυλλάδια παραστάσεων του Καραγκιόζη[68].

Χρίστος Χαρίδημος[69]. Ο Χρίστος Χαρίδημος ήταν μαθητής του Ντίνου Θεοδωρόπουλου. Ήταν πολύ καλός καραγκιοζοπαίχτης και εξαίρετος λαϊκός ζωγράφος. Υπηρέτησε την τέχνη για δεκαετίες και δούλεψε σε όλες τις

[57] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 178, επίσης, Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης* μας, σσ. 166-167.
[58] «Άμφισσα», Σκριπ, 4-3-1910.
[59] Χατζάκης Μ., «Ένας Λαμιώτης καραγκιοζοπαίχτης».
[60] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 65.
[61] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 155.
[62] «Κιουπρί», *Σκριπ*, 29-10-1913.
[63] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης* μας, σσ. 155-156.
[64] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 178.
[65] «Μέθανα», *Σκριπ*, 5-7-1912.
[66] Χαρίδημος Χ., «Έζησα με τον Καραγκιόζη», σ. 57.
[67] «Θέατρα», *Σκριπ*, 31-5-1924 και 16-6-1924 και 2-10-1924 και 18-6-1926 και 24, 25, 26, 27, 28, 29-7-1926, επίσης, «Θέατρα», *Εμπρός*, 1, 2, 3, 7, 10, 11, 12, 13-6-1924.
[68] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 167.
[69] «Θέατρα», *Σκριπ*, 1, 18-6-1926 και 24, 25, 26, 27, 28, 29-7-1926.

συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά. Για πολλά χρόνια έπαιξε στο Πασαλιμάνι[70].

Μούτσος. Το 1907 παίζει στο Μετς στην Αθήνα[71].

Θεοδωρόπουλος. Το 1911 παίζει στο θέατρο «Αλάμπρα»[72]. Με το όνομα Θεοδωρόπουλος δραστηριοποιήθηκαν το ίδιο περίπου διάστημα τρεις καραγκιοζοπαίχτες. Ο Θόδωρος Θεοδωρόπουλος (Μπότζος), ο Κώστας Θεοδωρόπουλος και ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος (Καλογεράς). Ο Ντίνος Καλογερόπουλος (Καλογεράς) ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς έλληνες τεχνίτες. Μαθητής του Μίμαρου, έπαιζε στην Πάτρα και την Αθήνα. Μετανάστευσε στην Αμερική κι όταν γύρισε έφερε για πρώτη φορά έγχρωμες φιγούρες από ζελατίνα[73].

Νίκος Λάτσας. Το 1910 παίζει στο καφενείο του Κοββατζή κοντά στην Αμερικανική Σχολή[74]. Σύμφωνα με τον Καΐμη, που τον συμπεριλαμβάνει στον κατάλογο των καραγκιοζοπαιχτών, κατάγονταν από τον Πύργο Ηλείας[75]. Ο Χαρίδημος τον θυμάται να παίζει στην πλατεία Κουμουνδούρου[76]. Ο Λευτέρης Σπηλιωτόπουλος ήταν βοηθός του και δούλεψε μαζί του στην Κόρινθο. Αναφέρει πως σκοτώθηκε το 1920 όταν ανατινάχτηκε μια αποθήκη με βαρελότα[77]. Ο Σπαθάρης τον αναφέρει ως Γιάννη Λιάτσα που έπαιζε καλά τις ηρωικές παραστάσεις και πέθανε πριν το 1920[78]. Τα ίδια ακριβώς στοιχεία αναφέρει κι ο Δ. Μόλλας[79]. Ολοφάνερα κάνουν λάθος, σε σχέση με το μικρό του όνομα, γιατί οι αγγελίες παραστάσεών του επιβεβαιώνουν το όνομα Νίκος που του δίνει ο Καΐμη.

IV

Εκτός από τις αγγελίες των παραστάσεων, στις εφημερίδες συναντάμε σημαντικά αφιερώματα, επώνυμων και μη αρθρογράφων, στο θέατρο σκιών.

---

[70] Χαρίδημος Χ., «Έζησα με τον Καραγκιόζη».
[71] «Θέατρα», *Εμπρός*, 23, 25, 27-5-1907.
[72] «Θέατρα», *Σκριπ*, 28-7-1911 και 4, 12, 13-8-1911.
[73] Χριστόπουλος Β., *Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου,* σ. 36, επίσης, Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 186-187.
[74] «Θέατρα», *Εμπρός*, 28, 29-5-1910, επίσης, Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* σ. 128.
[75] Caimi G., *Karaghiozi*, σ. 177.
[76] Χαρίδημος Χ., «Έζησα με τον Καραγκιόζη», σ. 57.
[77] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 287, 291.
[78] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 170.
[79] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 188.

Το 1907 κάποιος άγνωστος αρθρογράφος αναφέρει εντυπωσιασμένος, πως το λαϊκό κοινό, που παρακολουθεί τις παραστάσεις του Καραγκιόζη, εμφανίζει μια εξαιρετικά αναπτυγμένη ικανότητα κριτικής αξιολόγησης του θεάματος. Θεωρεί πως το κοινό, που είναι ένας σοφότατος και υπερτέλειος κριτής, αντλεί αυτή του την ικανότητα από τη γνώση της νομοτέλειας του μπερντέ και ως κριτικός είναι κατά πολύ ανώτερο από τους επαγγελματίες κριτικούς του θεάτρου[80]. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο παραδοσιακό κοινό και τους τεχνίτες υπήρξε μία από τις στοιχειώδεις δομές που καθόρησαν την εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου σκιών. Η σημασία της έγινε ακόμη πιο φανερή όταν εξ αιτίας της αλλοίωσης της σύστασης του κοινού η αμφίδρομη αυτή σχέση διακόπηκε.

Το 1910, ο Σπύρος Μελάς, επιχείρησε μία από τις πρώτες προσπάθειες προσέγγισης του φαινομένου Καραγκιόζης και της καταγωγής του. Εντάσσει τον ελληνικό Καραγκιόζη, με όλα τα ρωμαίικα χαρακτηριστικά του, στα πλαίσια του θεάτρου σκιών της ανατολικής μεσογείου και αντιλαμβάνεται, αν και με κάπως αφελή τρόπο, την επιρροή που άσκησε η εθιμοτυπία του ελληνικού υποκόσμου στη διαμόρφωση του πνεύματος του ελληνικού θεάτρου σκιών[81].

Το 1911 άγνωστος αρθρογράφος έγραψε ένα εκτενέστατο άρθρο για τον Καραγκιόζη της Δεξαμενής, όπου έπαιζε ο Αντώνης Μόλλας. Ο αρθρογράφος μας δίνει μια εικόνα από την τεράστια επιτυχία του Καραγκιόζη, που τον αποκαλεί «το πραγματικόν χάρμα της Δεξαμενής», περιγράφει τα μέλη του καραγκιοζοθιάσου και μετά καταπιάνεται με τον καραγκιοζοπαίχτη. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του ο Μόλλας το 1906 είχε κάνει μια επιτυχημένη τουρνέ στο Σουδάν και έχει επίσης επισκεφτεί την Αίγυπτο για να παίξει[82].

Το 1912 ο Ζ. Παπαντωνίου, που υπήρξε μέγας λάτρης του Καραγκιόζη, έκανε ένα σημαντικό αφιέρωμα στον Καραγκιόζη του Σταδίου, όπου έπαιζαν ο Θοδωρέλος κι ο αδερφός του ο Κουτσαντρέας. Ο Παπαντωνίου αντιμετωπίζει με δέος το γεγονός πως ένας μόνο ερμηνευτής, ο Θοδωρέλος, καλύπτει με επιτυχία τις απαιτήσεις όλων των τύπων του θιάσου. Εντυπωσιάζεται από την καλλιτεχνική δουλειά που απαιτεί η κατασκευή της φιγούρας και θεωρεί το

[80] «Ο κριτικός», *Εμπρός*, 29-5-1907.
[81] Μελάς Σ., «Παρά το πανόραμα».
[82] «Κάτω από τας λεύκας της Δεξαμενής», *Εμπρός*, 14-7-1911.

Μπαρμπαγιώργο τέλειο δείγμα λαϊκής ηθογραφίας. Επίσης μιλά με θαυμασμό για την ιδιαίτερη ικανότητα του εντελώς αγράμματου Αντρέα στο δημοτικό τραγούδι και αντιλαμβάνεται πως ο δυσεύρετος θησαυρός του δημοτικού τραγουδιού βρήκε καταφύγιο στο θέατρο σκιών. Το άρθρο του καταλήγει:

«Να ένας τύπος ρωμαίικος. Να ένα έργον. Από πού βγήκε; Πώς; Ω, θαυμαστά τα αναβρύσματά σου λαϊκή τέχνη»[83].

Μαζί με το δημοτικό τραγούδι που ομολογουμένως βρήκε καταφύγιο στον Καραγκιόζη, ένας ολόκληρος κόσμος από μουσικούς κατέφυγε για βιοπορισμό στο μπερντέ. Προσφέροντάς τους εργασία το θέατρο σκιών συμμετείχε στη διάσωση του δημοτικού τραγουδιού.

Ο Θόδωρος Δρακόπουλος (Θοδωρέλος) κι ο αδερφός του ο Αντρέας συνέχισαν να παίζουν με μεγάλη επιτυχία τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1910 και να ανταγωνίζονται τους νέους τεχνίτες της γενιάς του Μόλλα.

Το 1909 και ενώ τα ανθελληνικά αισθήματα των Νεότουρκων βγαίνουν για τα καλά στην επιφάνεια με τις απειλές του πρωθυπουργού της Τουρκίας Σεφκέτ Πασά προς τον Πατριάρχη Ιωακείμ, ο Μέμος Χριστοδούλου, που έπαιζε στο Βόλο, αναγγέλλει πως θα παραστήσει τον Σεφκέτ Πασά. Ο πρόξενος της Τουρκίας διαμαρτυρήθηκε και οι αρχές απαγόρεψαν την παράσταση[84].

Με την έναρξη των βαλκανικών πολέμων το θέατρο σκιών χρησιμοποιήθηκε ως μέσο ψυχαγωγίας του στρατού. Ο καραγκιοζοπαίχτης Βελής που βρίσκονταν στο μέτωπο έπαιζε για τους συναδέλφους του. Ακόμη και το θωρηκτό «Αβέρωφ» διέθετε το δικό του Καραγκιόζη[85]. Ο Αντώνης Μόλλας επιστρατεύτηκε και στις εφημερίδες κυκλοφόρησε μια εσφαλμένη αναγγελία θανάτου του[86]. Ο Θοδωρέλος, που ο βασιλιάς Γεώργιος ήταν θαυμαστής του, ψυχαγωγούσε συχνά το στρατό[87]. Το 1919 ο Μόλλας επιστρατεύτηκε ξανά και χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά στην ψυχαγωγία των στρατιωτών[88]. Το μέτρο αυτό συνεχίστηκε ως τη λήξη της μικρασιατικής

[83] Παπαντωνίου Ζ., «Μια σκηνή».
[84] «Βόλος», *Σκριπ*, 26-7-1909, επίσης, «Ο Σεφκέτ εις τον Καραγκιόζη», *Σκριπ*, 6-7-1909, επίσης, «Ο Καραγκιόζης Βόλου και ο Σεφκέτ Πασάς», *Εμπρός,* 6-7-1909.
[85] «Οι δυο Καραγκιόζηδες», *Μακεδονία*, 27-2-1913, επίσης, «Κιουπρί», *Σκριπ*, 29-10-1913.
[86] Πλατής Γ., «Απώλεια ευθυμίας».
[87] Θωμόπουλος Ε., «Ένας αθάνατος ήρως της ανατολής».
[88] «Πεννιές», Εμπρός, 2-6-1919.

εκστρατείας[89]. Κατά τη διάρκεια των πολέμων πολλοί καραγκιοζοπαίχτες, ως έφεδροι, ψυχαγώγησαν τους στρατιώτες.

Το 1910 μέσα στο πλοίο της γραμμής Βόλος-Χαλκίδα έκανε πιάτσα ένας μονοπόδαρος με ένα φωνογράφο που παρουσιάζοντας, ως θέαμα, την καινούρια συσκευή έβγαζε δίσκο στους επιβάτες. Ένα από τα ακροάματα του φωνογράφου ήταν ο μονόλογος του Μπαρμπαγιώργου πριν από την είσοδό του στη σκηνή[90]. Δεν διαθέτουμε καμιά πληροφορία για το πώς βρέθηκε το υλικό αυτό στα χέρια του συγκεκριμένου ανθρώπου. Πρόκειται για μια πρώιμη ηχογράφηση παράστασης Καραγκιόζη και έγινε κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες.

V

Η τεράστια επιτυχία του θεάτρου σκιών και ο αυξανόμενος ανταγωνισμός με τον κινηματογράφο οδήγησαν το θέαμα σε νέους δρόμους. Απέβαλε αρκετά από τα μυσταγωγικά του χαρακτηριστικά και υιοθέτησε άλλα που εντυπωσίαζαν περισσότερο το κοινό και μπορούσαν ίσως να ανταγωνιστούν με ίσους όρους τον κινηματογράφο, που είχε τη δυνατότητα να αναπαράγει με ζωντάνια ιδιαίτερα εντυπωσιακές εικόνες, από ένα πλήθος θεμάτων, όπως σκηνές από ναυμαχίες, μάχες, αεροπλάνα, υποβρύχια και ό,τι άλλο μπορεί να βάλει ο νους. Στα πλαίσια αυτού του κλίματος επιβλήθηκαν στο μπερντέ κάποιες καινοτομίες. Μία από αυτές ήταν η χρήση της σούστας, του μηχανισμού που επέτρεπε στη φιγούρα να στρίβει. Μέχρι τότε οι φιγούρες ήταν καρφωμένες πάνω σε ένα ξύλο και έδειχναν μόνο τη μια πλευρά τους στο κοινό. Η σούστα αύξησε τις σκηνικές δυνατότητες της φιγούρας, χωρίς επιπτώσεις στην ποιότητα του θεάματος. Για να μπορέσει η φιγούρα να στρίψει πρέπει να εξαφανιστεί για μια στιγμή από το μπερντέ. Το χρονικό διάστημα της εξαφάνισης εντάχθηκε εύκολα στις σιωπηρές παραδοχές του μπερντέ. Εφευρέτης της σούστας θωρείται από πολλούς ο καραγκιοζοπαίχτης Λευτέρης Κελαρινόπουλος[91]. Δεν έχουν όμως όλοι την ίδια γνώμη. Ο Μπίρης θεωρεί εφευρέτη τον Γιάννη Γιαννακούρα και με την άποψη αυτή συμφωνεί κι

[89] «Πώς περνάνε τα σωφεράκια στο μέτωπο», *Μακεδονία*, 1-7-1923.
[90] «Με λίγα λόγια», *Σκριπ*, 29-7-1910.
[91] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 177, 215, επίσης, Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 160.

ο Ορέστης που αγόρασε και χρησιμοποίησε τα υλικά του Γιαννακούρα[92]. Ο Κούζαρος θυμάται πως μαζί με τον Γιάννη Βυζανιάρη, τελειοποίησαν ένα μοντέλο σούστας που ως ιδέα βασίζονταν σε μια σούστα που ο Κ. Νταμαδάκης είχε δείξει στο Μανωλόπουλο. Ο Γιάννης Παπακωνσταντίνου αναφέρει πως η σούστα ήταν δική του ιδέα και πως από αυτόν την είδε ο Κελαρινόπουλος. Αργότερα δε την τελειοποίησε ο σιδηρουργός Χρίστος Φλώρος[93].

Η επινόηση της σούστα κάλυψε μια συγκεκριμένη ανάγκη του μπερντέ. Είναι φανερό πως πολλοί τεχνίτες προσπάθησαν να εφαρμόσουν κάποια πατέντα που θα επέτρεπε στη φιγούρα να στρίβει. Το ίδιο χρονικό διάστημα κυκλοφορούσαν παρεμφερείς ιδέες που όλες είχαν τον ίδιο σκοπό. Η σούστα δεν αποτελεί εφεύρεση ούτε του Κελαρινόπουλου, ούτε του Γιαννακούρα. Εμφανίστηκε σχεδόν ταυτόχρονα από πολλούς τεχνίτες. Η τελική της μορφή, όπως όλες οι σημαντικές καινοτομίες του μπερντέ, προέκυψε μέσα από την ομαδική επεξεργασία. Ο παλιός καραγκιοζοπαίχτης της Ελασσόνας Βασίλης Βασβανάς χρησιμοποιούσε έναν άλλο τύπο σούστας, που όπως μου είπε δεν είναι δικής του έμπνευσης. Είναι κάπως χοντροκομμένος, αλλά αρκετά στιβαρός και αντέχει το βάρος από τις μεγάλες και βαριές, χαρτονένιες φιγούρες του χρησιμοποιούσε[94].

Πολύ σημαντική καινοτομία ήταν η εισαγωγή του χρώματος στο μπερντέ. Οι κλασσικές, χαρτονένιες, σκαλιστές φιγούρες, που μπορούσαν μερικώς να χρωματιστούν, σχεδόν εγκαταλείφτηκαν και τη θέση τους πήραν οι χρωματιστές, δερμάτινες φιγούρες που, όπως λέγεται, πρώτος εισήγαγε ο Μανωλόπουλος από την Αίγυπτο[95]. Ανάλογες εξελίξεις σημειώθηκαν και στην κατασκευή των σκηνικών. Τα υπέροχα σκαλιστά σκηνικά αντικαταστάθηκαν σταδιακά από τα πιο εύκολα στη μεταφορά και χρωματιστά «σπετσάτα» που, παρ' όλο το ότι έδιναν ένα σαφώς υποδεέστερο αποτέλεσμα, ήταν πολύχρωμα και ανθεκτικά. Αν και το παλιό υλικό άντεξε και δεν εξαφανίστηκε εντελώς, η χρήση του περιορίστηκε πολύ και όλοι οι μεγάλοι καραγκιοζοπαίχτες σταδιακά υπέκυψαν στην επίθεση του χρώματος. Τα

[92] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 60, 65, επίσης, Χριστόπουλος Β., *Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου,* σ. 32.
[93] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σσ. 278, 284, 290.
[94] Συνέντευξη από Βασίλη Βασβανά, Τσαριτσάνη, 9-2-2006.
[95] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 64, επίσης, Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 75, επίσης, Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 278.

πασίγνωστα σκηνικά του Χαρίλαου Πετρόπουλου που έχουν μείνει στην ιστορία, δεν ήταν παρά χρωματιστά «σπετσάτα», όπως φαίνεται από μια διαφημιστική αφίσα του[96].

Στο ίδιο πνεύμα κινούνταν τα διπλά σκηνικά που αποδεδειγμένα χρησιμοποίησε πρώτος ο Χαρίλαος Πετρόπουλος στη Θεσσαλονίκη[97]. Με τον καιρό χρησιμοποιήθηκαν και άλλα οπτικά και ηχητικά εφέ που έδιναν ένα ακόμη πιο εντυπωσιακό αποτέλεσμα. Με τη βοήθεια της ασετιλίνης και αργότερα με του ηλεκτρικού ρεύματος η σκηνή μεγάλωσε (ο Roussel αναφέρει πως η σκηνή του Μόλλα είχε μήκος πέντε μέτρα[98]) και σε κάποιες περιπτώσεις έφτασε τα εννιά μέτρα[99].

VI

Το θέατρο σκιών δεν έπαψε ποτέ να χρησιμοποιεί το αστικό θέατρο ως πηγή έμπνευσης και να δανείζεται από αυτό υλικό για τις παραστάσεις του. Την εποχή που το θέατρο σκιών βρισκόταν στην ακμή του το αστικό θέατρο άρχισε με τη σειρά του να δανείζεται στοιχεία απ' τον Καραγκιόζη.

Το 1924 ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη ενώ βρισκόταν σε περιοδεία στην Αίγυπτο έπαιξε το έργο του Θόδωρου Συναδινού «Ο Καραγκιόζης»[100]. Οι εφημερίδες ανακοίνωσαν πως ο θίασος θα παίξει το έργο και στην Αθήνα[101].

Στις 26 Μαΐου του 1924 ξεκίνησαν οι παραστάσεις του έργου στο θέατρο «Κοτοπούλη»[102]. Το ρόλο του Καραγκιόζη έπαιζε η ίδια η Μαρίκα Κοτοπούλη. Οι κριτικοί αντιμετώπισαν αρνητικά το έργο και το χαρακτήρισαν «σαχλό, χωρίς υπόθεση, χωρίς πλοκή, χωρίς ενδιαφέρον και με μαλλιοτραβηγμένα αστεία»[103]. Το έργο όμως σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Παίχτηκε 20 φορές γραμμή κι επαναλήφτηκε πριν τελειώσει το καλοκαίρι. Επιπλέον ήταν το πρώτο σε εισπράξεις. Αξίζει να μνημονευτεί πως το δεύτερο έργο έκανε σχεδόν τις μισές εισπράξεις από τον «Καραγκιόζη». Η Μαρίκα Κοτοπούλη

[96] Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σ. 328.
[97] Δούκας Σ., «Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του», *Μακεδονία*, 12-8-1928.
[98] Roussel L., *Karagheuz ou un theatre d' ombres a Athenes*, Τόμος 1, σ. 6.
[99] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 142.
[100] Σιδέρης Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης».
[101] «Ο Καραγκιόζης», *Εμπρός*, 2-5-1924.
[102] «Θέατρα», *Σκριπ*, 26-5-1924 και «Θέατρα», *Εμπρός*, 26-5-1924.
[103] Λάσκαρης Ν., «Οι φίλοι του… Καραγκιόζη».

χαρακτήρισε το ρόλο της ως έναν από τους πιο δυνατούς της ρόλους[104]. Ένα ακόμη δείγμα της επιτυχίας που σημείωσε το έργο είναι πως στις 2 Οκτωβρίου παίχτηκε μια ακόμη φορά για να μπορέσουν να το παρακολουθήσουν όσοι δεν είχαν την ευκαιρία την θερινή περίοδο[105]. Ο Συναδινός χρησιμοποίησε βέβαια κάποια σύμβολα του θεάτρου σκιών, αλλά κατά τα άλλα το έργο του είναι ένα τυπικό έργο που γράφτηκε για να παιχτεί στο θέατρο.

Ο Γιάννης Κορδάτος σε ένα άρθρο του στην εφημερίδα «Ριζοσπάστης» αναφερόμενος στον «Καραγκιόζη» γράφει πως το κοινό αγάπησε το έργο, αντίθετα με τους επαγγελματίες κριτικούς που προσπάθησαν να υποβαθμίσουν την αξία του. Πλέκοντας το εγκώμιο του έργου γράφει:

«Εις το δράμα του αυτό ο κ. Θ. Συναδινός προφανώς θίγει θεμελιώδη κοινωνικά ζητήματα. Από την αρχή ως το τέλος χτυπάει την κοινωνική σαπίλα…

Προκαταβολικώς μπορούμε να πούμε πως είνε καλοδουλεμένο και οι διάλογοί του πολλές φορές ζωντανή αναπαράσταση των όσων συμβαίνουν μέσα στα… καλά σπίτια και ένας αμείλικτος σαρκασμός των καθιερωμένων κοινωνικών αξιών. Ο συγγραφέας του όμως ενώ κατακρίνει, γκρεμίζει θέλουμε να πούμε την οικογενειακή ηθική και σατυρίζει με τις αντιθέσεις των εικόνων που μεταδίδει την επίσημη δικαιοσύνη, δίνει μιαν λύση στο έργο του ανακόλουθη, λύσι (με την αυτοκτονία του Καραγκιόζη) που αφήνει να γεννηθή η εντύπωσι της απαισιοδοξίας.

—Τίποτα δεν διορθώνετε. Θριαμβεύει το κακό…

Το νέο αυτό έργο του κ. Συναδινού δεν είναι τυχαίο. Σε πολλά σημεία του είνε κατά πολύ ανώτερο από το «Άσπρο και Μαύρο» του κ. Σπυρ. Μελά. Στην τόση φτωχή λογοτεχνία μας ο κ. Συναδινός χαρίζει πραγματικά ένα έργο ανώτερης πνοής»[106].

Εδώ πιθανώς βρίσκεται και η ουσία των αρνητικής κριτικής που δέχτηκε το έργο. Οι συντηρητικοί Έλληνες κριτικοί αντιμετώπισαν αρνητικά το έργο γιατί τους ενόχλησε ο σαρκασμός των καθιερωμένων κοινωνικών αξιών, της οικογενειακής ηθικής και της επίσημης δικαιοσύνης.

---

[104] Σιδέρης Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης».
[105] «Θέατρα», *Σκριπ*, 2-10-1924, επίσης, «Παρασκήνια», *Σκριπ*, 2-10-1924.
[106] Χαλκός Π., (Κορδάτος Γ.), «Ο Καραγκιόζης».

Την ίδια χρονιά στο θέατρο «Κεντρικό» ανέβηκε η επιθεώρηση «Η πρωτευουσιάνα» του Αντώνη Βώττη και του Αιμίλιου Δραγάτση. Το έργο ασχολήθηκε με το γεγονός του καλοκαιριού που ήταν ο «Καραγκιόζης» του Συναδινού και έβγαλε στη σκηνή τους ήρωες του μπερντέ. Το ρόλο του Καραγκιόζη έπαιξε ο Ν. Βάχλας και του Μπαρμπαγιώργου ο Α. Γονίδης[107].

Το γεγονός πως δυο έργα εμπνέονταν από τον Καραγκιόζη ενώ ταυτόχρονα είναι γεμάτοι κόσμο οι αληθινοί μπερντέδες είναι αρκετά εντυπωσιακό. Η εφημερίδα «Εμπρός» γράφει:

«Ο Καραγκιόζης κατήντησε και το καλλιτεχνικόν θέατρον. Το θέατρον Κοτοπούλη απησχολήθη επί πολύ με το έργον του κ. Συναδινού. Το Κεντρικόν με την «Πρωτευουσιάναν» δυο μήνες τώρα πραγματοποιεί αρκετά κέρδη με τον Μπάρμπα—Γιώργο τον Καραγκιόζην και τον σιόρ—Νιόνιον. Αλλά και ο Καραγκιόζης, με το σινδόνι και τους χαρτίνους ήρωάς του, δεν έχασε τίποτε από την παλαιάν του δόξαν. Όπου και αν έχουν στήσει το Καραγκιοζαρέικο, οι χάρτινοι ήρωες συγκεντρώνουν πολύ κόσμον. Ο κ. Μανωλόπουλος, ο οποίος μετά του θιάσου του —πολυμελούς μεν, μη έχοντος δε πολυδάπανον μισθολόγιον— παίζει εις τον «Απόλλωνα» του Μεταξουργείου, είνε ο παλαιότερος εις το είδος του. Το Λαϊκόν πνεύμα σκορπίζεται αφειδώς από το στόμα του και θα ήτο ευτυχείς πολλοί συγγραφείς επιθεωρήσεων και οπερεττών, αν ημπορούσαν να ρίψουν το Ατικόν άλας του Μανωλόπουλου εις τα έργα των. Ο αφανής αυτός εργάτης δίδει απόψε την τιμητικήν του. Ο «Γάμος του Καραγκιόζη», το συναρπαστικώτερον των έργων του ρεπερτορίου του, θα δοθή από της σινδόνης της σκηνής του «Απόλλωνος»[108].

Την ίδια σεζόν στις εφημερίδες της εποχής, στις στήλες των θεάτρων, θα δούμε συχνά αγγελίες της Κοτοπούλη (με το έργο «Ο Καραγκιόζης»), μαζί με αγγελίες καραγκιοζοπαιχτών όπως ο Μανωλόπουλος, ο Ξάνθος και ο Μόλλας.

Το 1924 ο Φώτος Πολίτης τύπωσε το έργο του «Καραγκιόζης ο Μέγας». Χωρίς αυτό να υποβαθμίζει την γενικότερη συμμετοχή του Φ. Πολίτη στην εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου το έργο, ένα θεατρόμορφο βιβλίο, γράφτηκε για να ξεχαστεί. Πέρα από την αποτυχία του συγκεκριμένου έργου το θέατρο

[107] Σιδέρης Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης».
[108] «Αληθινός Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 14-8-1924.

σκιών έχει εμπνεύσει στο Φ. Πολίτη πάρα πολύ σπουδαία μελετήματα[109]. Ο Πολίτης έγραψε ένα θεατρικό έργο χρησιμοποιώντας τον τυποποιημένο θίασο και τους νόμους του μπερντέ. Προσπάθησε δηλαδή να μεταφέρει στο γραπτό λόγο δομές και συστήματα που για μια σειρά ετών είχαν δοκιμαστεί μέσα από τον προφορικό.

Το 1927 εμφανίστηκε ένα νέο έργο εμπνευσμένο από τον Καραγκιόζη. Η εφημερίδα «Σκριπ» γράφει:

«Αύριον Πέμπτην ανυπερθέτως εις το θέατρον «Κυβέλη» αναβιβάζεται από τον θίασον Νέζερ η νέα μουσική αποκριάτικη φάρσα "τα καρναβάλια του Καραγκιόζη" του κ. Ν. Χατζηαποστόλου επί λιμπρέτου του κ. Βλάμη. Λέγονται πολλά καλά δια το νέον έργον, ιδιαιτέρως δε δια την πρωτοτυπίαν του. Όλοι οι λαοφιλείς τύποι του Καραγκιόζη θα εμφανιστούν επί σκηνής. Τα τραγούδια του νέου έργου, θα αφήσουν εποχήν, χάρις εις το λαϊκό χρώμα των και εις την μελωδικότητά των. Η αυριανή πρώτη του αναμένεται πανηγυρική»[110].

Η πρώτη παράσταση στις 10 Φεβρουαρίου του 1927 διέψευσε τις προσδοκίες και τη δέκατη ημέρα το έργο αντικαταστάθηκε. Παρ' όλη τη αποτυχία του στάθηκε αφορμή για να δανειστεί από αυτό το νούμερο, «Ο Καραγκιόζης μασκαράς», η επιθεώρηση «Μπαλαρίνα» που είχε ανεβεί στο θέατρο «Κοτοπούλη» και μέρα με τη μέρα αποκτούσε αποκριάτικη μορφή[111].

Στις 5 Μαΐου του 1929 στο θέατρο «Ιντεάλ» ο θίασος του Αλέξανδρου Αρντάνωφ ξεκίνησε να παίζει την επιθεώρηση των Αιμίλιου Δραγάτση, Αντρέα Παπαδόπουλου (Σύλβιο) και Γιώργου Καρακάση «Η Παριζιάνα»[112]. Το έργο παίχτηκε με μεγάλη επιτυχία ως το τέλος Αυγούστου[113]. Στη Β΄ πράξη του έργου υπήρχε ένα νούμερο Καραγκιόζη. Η Σοφία Βερώνη ως παιδί που ήταν έπαιζε το Κολυτήρι[114].

Είναι σχεδόν σίγουρο πως, στο χώρο της επιθεώρησης τουλάχιστο, υπήρξαν πολλές περιπτώσεις δανείων από τον Καραγκιόζη αλλά είναι πολύ δύσκολο να εντοπιστούν όλες.

---

[109] Σιδέρης Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης».
[110] «Τα καρναβάλια του Καραγκιόζη», *Σκριπ*, 9-2-1927.
[111] Σιδέρης Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης».
[112] «Τα θέατρα», *Εμπρός*, 5-5-1929, επίσης, «Θέατρα», *Σκριπ*, 5-5-1929.
[113] «Τα θέατρα», *Εμπρός*, 1-7-1929, επίσης, «Θεατρικός κόσμος», *Εμπρός*, 10-8-1929.
[114] Σιδέρης Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης».

VII

Το 1921 εκδόθηκε η μελέτη του Γάλλου καθηγητή Louis Roussel, «Karagheuz ou un theatre d' ombres a Athenes». Γραμμένη στα γαλλικά και με μοναδική πηγή τον καραγκιοζοπαίχτη Μόλλα, είναι η πρώτη μελέτη που ασχολείται με το ελληνικό θέατρο σκιών. Ο Σ. Κυριακίδης σχολιάζοντας τη μελέτη επισημαίνει πως αυτή κάλυψε ένα κενό, αλλά ο Roussel δεν έπρεπε να βασιστεί μόνο στο Μόλλα, που είναι ένας νεωτεριστής και έχει απομακρυνθεί από την παράδοση, αλλά να στραφεί και σε άλλες πηγές. Τονίζει πως δεν υπάρχει μια μελέτη για την καταγωγή και την ιστορία του ελληνικού Καραγκιόζη και κλείνει λέγοντας πως ο Roussel παρεξήγησε το χαρακτηρισμό «βλάχος» που αποδίδεται στον Μπαρμπαγιώργο και νομίζει ότι διακρίνει σε αυτόν ίχνη ρουμανικής προφοράς, ενώ αντίθετα ο Μπαρμπαγιώργος έχει καθαρά ρουμελιώτικη προφορά[115]. Είναι αλήθεια πως ο Roussel προσέγγισε εντελώς επιφανειακά το θέμα και όντως πιστεύει πως ο Μπαρμπαγιώργος έχει ρουμανική προφορά[116]. Αυτό όμως που δεν αναφέρει ο Κυριακίδης είναι πως κανένας από τους Έλληνες λόγιους, που είχαν μια πολύ πιο άμεση επαφή με το θέατρο σκιών, δεν ασχολήθηκε μαζί του γιατί το θεωρούσαν ένα παρακατιανό είδος ψυχαγωγίας, κατάλληλο μόνο για τις κατώτερες τάξεις. Η μελέτη του Γάλλου καθηγητή προσέδωσε κύρος στο ελληνικό θέατρο σκιών και μετά από την έκδοσή της το ενδιαφέρον των εφημερίδων για το θέαμα πολλαπλασιάστηκε.

Την εποχή που ο ευρωπαίος λόγιος επέλεξε να ασχοληθεί με τον ελληνικό Καραγκιόζη, ο Μόλλας θεωρείται χωρίς καμιά αμφισβήτηση ο καλύτερος καραγκιοζοπαίχτης της Αθήνας. Στις εφημερίδες τυπώνονται πλήθος αγγελίες παραστάσεών του και ακόμη κι ο στρατός τον χρησιμοποιεί στην ψυχαγωγία των νεοσυλλέκτων[117]. Δεν είναι απλά ο καλύτερος της συντεχνίας, αλλά ξεχωρίζει μέσα από μια πολύ μεγάλη ομάδα καταξιωμένων καραγκιοζοπαιχτών που το όνομά τους έχει μείνει στην ιστορία. Όπως ό ίδιος ο Roussel αναφέρει το θέατρο σκιών συγκέντρωνε, λίγο πριν το 1920, αληθινό πλήθος θεατών. Στον Πειραιά έπαιζαν τρία θέατρα Καραγκιόζη, στην Καλλιθέα ένα και στην Αθήνα τουλάχιστο πέντε. Αυτά ήταν απλά τα μεγάλα

[115] Κυριακίδης Σ., «Roussel Louis, Karageuz».
[116] Roussel L., *Karagheuz ou un theatre d' ombres a Athenes*, Τόμος 1, σ. 19.
[117] «Πεννιές», *Εμπρός*, 2-6-1919.

θέατρα, γιατί υπήρχαν και πολλά άλλα μικρότερα. Το καθένα χωρούσε από 1.000 έως 2.000 θεατές και σχεδόν κάθε βράδυ ήταν γεμάτα. Καλύτεροι τεχνίτες θεωρούνταν ο Ποριώτης που έπαιζε στην οδό Ηρώδη του Αττικού, ο Θεοδωρόπουλος που έπαιζε στα Πετράλωνα, ο Νταμαδάκης που έπαιζε στο Σταθμό Πελοποννήσου και ο Μόλλας που έπαιζε στη Δεξαμενή[118]. Αν και ο αριθμός των θεατών είναι σίγουρα υπερβολικός, δεν πρέπει όμως να βρίσκεται πολύ μακριά από την αλήθεια.

Το 1918 ο Roussel ζήτησε από το Μόλλα να του υπαγορεύσει την κωμωδία «Λίγα απ' όλα» που εκδόθηκε το 1921 μαζί με τη μελέτη του. Η πρωτοβουλία του Γάλλου καθηγητή κολάκεψε το Μόλλα και καλλιέργησε τις φιλοδοξίες του. Ταυτόχρονα δημιούργησε νέο ενδιαφέρον για την τέχνη του στις εφημερίδες, που άρχισαν να του ζητούν τακτικά συνεντεύξεις. Σε μια συνέντευξη στην εφημερίδα «Ακρόπολη», στις 28 Ιουλίου του 1919, ο Μόλλας υπόσχεται πως θα δημοσιεύσει υπό μορφή μυθιστορήματος την παράσταση «Ο Γάμος του Καραγκιόζη». Στις 21 Αυγούστου ξεκίνησε η δημοσίευση της και από ό,τι φαίνεται βρήκε μεγάλη απήχηση στο κοινό και το εγχείρημα επαναλήφθηκε σύντομα. Στις 27 Σεπτεμβρίου η «Ακρόπολη» ξεκίνησε την σε συνέχειες δημοσίευση του έργου «Ο Καραγκιόζης Βεζίρης». Αν και αποδίδεται πάλι στο Μόλλα είναι φανερή η επέμβαση κάποιου επαγγελματία της γραφής γιατί η αφήγηση αντικαθιστά συχνά το διάλογο. Ανάλογα κείμενα θα δημοσιεύσει ο Μόλλας και στο περιοδικό «Σφαίρα»[119]. Πολύ σύντομα οι σε συνέχειες, δημοσιευμένες στις εφημερίδες, παραστάσεις αντικαταστάθηκαν από μικρές, αυτοτελείς εκδόσεις τα λεγόμενα φυλλάδια. Ο Μάρκος Ξάνθος είναι πιθανώς ο πρώτος καραγκιοζοπαίχτης που δημοσίευσε έργα του σε μορφή φυλλαδίων και σύντομα ακολούθησε κι ο Μόλλας[120]. Από ό,τι φαίνεται θα πρέπει να υπήρξε μεγάλος ανταγωνισμός ανάμεσα στους εκδοτικούς οίκους, που τύπωναν ταυτόχρονα τα φυλλάδια, γιατί η επερχόμενη έκδοσή τους διαφημίστηκε στις εφημερίδες[121]. Φυλλάδια κυκλοφόρησαν με το όνομα του Μάρκου Ξάνθου, του Αντώνη Μόλλα, του Κώστα Μάνου και του Κώστα Γαννιού. Βέβαια πολλοί εκδότες που χρειάζονταν ολοένα καινούριο υλικό,

[118] Roussel L., *Karagheuz ou un theatre d' ombres a Athenes*, Τόμος 1, σ. 4.
[119] Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, σσ. 232-233.
[120] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1, σ. λθ΄, επίσης, Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, σ. 233.
[121] «Λίαν προσεχώς», *Ριζοσπάστης*, 22, 26-2-1925.

άρχισαν να τυπώνουν αυτοσχέδιες παραστάσεις γραμμένες από άσχετους και ανύπαρκτες στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών. Τέτοιες παραστάσεις κυκλοφόρησαν δυστυχώς πολλές εξευτελίζοντας την ιδέα του Καραγκιόζη[122]. Κανένας δεν μπορεί να μας πει με σιγουριά ποια ήταν στ' αλήθεια η συμβολή των καραγκιοζοπαιχτών στα φυλλάδια που φέρουν το όνομά τους. Είναι σίγουρο πως, στην καλύτερη περίπτωση, οι εκδότες επενέβαιναν στα αρχικά κείμενα για να τα φέρουν στις τυποποιημένες διαστάσεις, αφού όλα τα φυλλάδια είχαν το ίδιο μέγεθος. Ο Στρατής Δούκας σε ένα αφιέρωμά του στο Μόλλα στην εφημερίδα «Πολιτεία» στις 31 Ιουλίου του 1932 (το άρθρο αναδημοσιεύτηκε στο βιβλίο του «Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου») αναφέρει μια πληροφορία που του έδωσε ο Μόλλας. Επειδή ο ίδιος ήταν αγράμματος τις κρύες κωμωδίες που κυκλοφόρησαν στα φυλλάδια τις καταγράψανε άλλοι[123].

Το Φλεβάρη του 1930 ξεκίνησε η έκδοση της σατυρικής εφημερίδας του Δήμου Βρατσάνου «Ο Καραγκιόζης»[124]. Στην εφημερίδα αυτή δημοσιεύτηκε σε 16 συνέχειες το έργο του Δ. Μανωλόπουλου «Ο Καραγκιόζης στην Αμερική». Εκτός από το έργο του Μανωλόπουλου η εφημερίδα δημοσίευε πάντα καραγκιοζίστικα αστεία και χρησιμοποιούσε τους ήρωες του μπερντέ για να κάνει πολιτική σάτιρα[125].

Με την αποτύπωση στο χαρτί των έργων του Καραγκιόζη, το θέατρο σκιών, μια τέχνη που αρθρώνεται από την κυριαρχία του προφορικού λόγου, θα περάσει, χωρίς καμιά επιτυχία είναι η αλήθεια, στον γραπτό λόγο. Τα φυλλάδια —αυτά που όντως γράφτηκαν από τους καραγκιοζοπαίχτες, γιατί τα άλλα είναι κακής ποιότητας «λαϊκά» αναγνώσματα που δεν έχουν καμιά σχέση με το θέατρο σκιών— προσπάθησαν να μεταφέρουν στο χαρτί όλη τη μαγεία της φωτισμένης σκηνής. Τοποθετώντας την παράσταση, που ακόμη κι από τον ίδιο τεχνίτη παίζονταν με διαφορετικό τρόπο κάθε βράδυ, στο αποτυπωμένο καλούπι του γραπτού κειμένου ουσιαστικά προσομοίωναν μια απλή σκιά του αληθινού σκιερού κόσμου του μπερντέ. Υπολογίζοντας τη δεδομένη επέμβαση του εκδότη αντιλαμβανόμαστε πως το κείμενο που

[122] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 67.
[123] Δούκας Σ., *Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου*, σ. 98.
[124] «Ο Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 24-2-1930.
[125] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, τόμος 1, σ. μα΄.

τυπώνονταν κάτω από το όνομα της αληθινής παράστασης αποτελούσε την κίβδηλη και τυποποιημένη μορφή μιας άπιαστης ιδέας.

Η έλλειψη οποιασδήποτε άλλης καταγραφής των παραστάσεων έδωσε στα φυλλάδια μια αίγλη που δεν τους αξίζει. Χρησιμοποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται ως βάση για πολύ σοβαρές κατά τα άλλα μελέτες και από κάποιους ταυτίστηκαν με τις αληθινές παραστάσεις. Ο Γ. Ιωάννου στην εισαγωγή της έκδοσης με τα κείμενα των φυλλαδίων, που με επιμέλειά του αναδημοσιεύονται[126], γράφει:

«Το καμάρι της έκδοσης αυτής είναι τα δώδεκα διαλεχτά κείμενα του Καραγκιόζη που ακολουθούν»[127].

Η μελέτη των φυλλαδίων είναι αναπόφευκτη, γιατί δεν διαθέτουμε κανένα άλλο τρόπο προσέγγισης των παραστάσεων της εποχής εκείνης, αλλά τα κείμενα αυτά δεν υπήρξαν ποτέ διαλεχτά κείμενα του Καραγκιόζη.

Η φωνογράφηση των παραστάσεων, μπορούσε να δώσει πολύ καλής ποιότητας αντίγραφα της ατμόσφαιρας του μπερντέ, αλλά παρέμεινε απλά μια δυνατότητα που δεν ασκήθηκε ποτέ. Η γενικότερη αδιαφορία της πολιτείας για το θέαμα δεν επέτρεψε ούτε τη διάσωση των, αριστουργηματικών πολλές φορές, εργαλείων της δουλειάς των καραγκιοζοπαιχτών. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να θεωρούνται πλέον ως δείγματα υψηλής καλλιτεχνίας τα κακοφτιαγμένα και κακοβαμμένα σπετσάτα του Βασίλαρου, ενώ χάθηκαν όλα τα παλιά σκαλιστά σκηνικά που ήταν αληθινά έργα τέχνης.

Η έκδοση των φυλλαδίων συντελέστηκε γιατί οι εκδότες είδαν σε αυτά ένα τρόπο να εκμεταλλευτούν οικονομικά το ενδιαφέρον του παιδόκοσμου της λαϊκής μάζας για τον Καραγκιόζη[128]. Οι καραγκιοζοπαίχτες επιδίωξαν τη συνεργασία με τους εκδότες, γιατί αισθάνονταν ότι με τον τρόπο αυτό θα πλησιάσουν τους «ανώτερους» αστούς καλλιτέχνες και η δουλεία τους θα αξιολογηθεί με τα κριτήρια της αστικής τέχνης. Οι φιλοδοξίες τους δεν περιορίζονται πλέον στον «εκσυγχρονισμό» του θεάματος αλλά γυρεύουν να το απαλλάξουν από τη ρετσινιά της χυδαιότητας και να το εξευγενίσουν σύμφωνα με τους κώδικες της μικροαστικής ηθικής[129]. Παρ' όλη την αναμφισβήτητη επιτυχία τους, που μεταφράζεται σε εκατοντάδες εισιτήρια

[126] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμοι 1, 2, 3, Εστία, Αθήνα 1990.
[127] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1, σ. ι΄.
[128] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 67.
[129] Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, σ. 235.

κάθε βράδυ, φαίνεται πως η δόξα του «σοβαρού θεάτρου» παραμένει ένα ισχυρό απωθημένο τους. Το απωθημένο αυτό χαρακτήριζε από παλιά τους εργάτες των λαϊκών θεαμάτων. Το 1886 οι ηθοποιοί της παντομίμας Παντελιάδης και Πουλιέζος, που ήταν διάσημοι στο λαϊκό κοινό και έκοβαν χιλιάδες εισιτήρια, συνεταιρίστηκαν με κάποιους ηθοποιούς της κακιάς ώρας και έκλεισαν ένα βράδυ το θέατρο Μπούκουρα, όπου ανέβασαν τους «Κιβδηλοποιούς της Ισπανίας», θέλοντας να παίξουν ένα «σοβαρό» έργο[130].

VIII

Η συρροή πλήθους θεατών στο θέατρο σκιών μετά το γύρισμα του 20ου αιώνα άλλαξε δραματικά τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δραστηριοποιούνταν το θέαμα. Οι τεχνίτες του, τουλάχιστον οι καταξιωμένοι, εγκατέλειψαν σταδιακά την πλανόδια και κατά συνέπεια αλανιάρικη ζωή που ζούσαν ως τότε και μεταμορφώθηκαν σε μόνιμα εγκατεστημένους επαγγελματίες, που σε κάποιες περιπτώσεις διέθεταν ιδιόκτητα θέατρα. Τα έσοδά τους αυξήθηκαν και μαζί τους αυξήθηκαν όχι μόνο οι προσδοκίες τους για ακόμα μεγαλύτερα κέρδη αλλά και η απαντοχή τους για δόξα ανάλογη με αυτή του αστικού θεάτρου. Μέσα στη γενικότερη προσπάθεια εκσυγχρονισμού το θέαμα αυτολογοκρίθηκε και προσπάθησε να προσαρμοστεί στις νέες απαιτήσεις.

Τη δεκαετία του 1920 το θέατρο σκιών αστικοποιείται πλήρως, προσαρμόζει δηλαδή το είδος του παρεχόμενου θεάματος στις απαιτήσεις των μικροαστικών και αστικών στρωμάτων των πόλεων, που αποτελούν πλέον ένα πολύ μεγάλο ποσοστό των θεατών του. Η εισροή των μικροαστικών στρωμάτων στον Καραγκιόζη αλλοίωσε τη σύσταση του παραδοσιακού κοινού του. Μετά από την απώλεια του κοινού του το θέατρο σκιών εξισώνεται με τα άλλα είδη θεάτρου και χάνει την χαρακτηριστική ιδιαιτερότητά του ως πραγματικό λαϊκό θέατρο με ιδιάζουσα κοινωνική και ιστορική λειτουργικότητα[131]. Το ίδιο διάστημα το θέαμα μπαίνει σε μια τροχιά νεωτερισμών προσπαθώντας να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο. Οι όποιες παρεμβάσεις αρχικά ξεκίνησαν μέσα στα πλαίσια της αλληλεπίδρασης κοινού

[130] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 461-462 (1946), σ. 995.
[131] Puchner W., «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», σ. 185.

και τεχνιτών, ενός θεσμού που αποτελούσε μία από τις θεμελιακές δομές λειτουργίας του θεάτρου σκιών. Οι τεχνίτες, ενστικτωδώς, προσάρμοσαν την τέχνη τους στις απαιτήσεις του κοινού, ακολουθώντας μια πολύ παλιά πρακτική. Τα μικροαστικά και αστικά στρώματα δεν μπορούν όμως να παίξουν το ρόλο του παραδοσιακού κοινού του, είτε γιατί έχουν γαλουχηθεί με εντελώς διαφορετικά πρότυπα, είτε γιατί οραματιζόμενα ένα διαφορετικό μέλλον προσπαθούν συνειδητά να απαρνηθούν το παρελθόν τους και την όποια σχέση τους με το παραδοσιακό κοινό του. Η αλληλεξάρτηση κοινού και τεχνιτών διακόπηκε —σε μια εποχή που ο ανταγωνισμός με τον κινηματογράφο απαιτούσε συνεχή ανανέωση του θεάματος— με αποτέλεσμα πολλοί από τους εισαγόμενους νεωτερισμούς, να αποβούν, χωρίς τον έλεγχο του κοινού, απλοϊκά κόλπα εντυπωσιασμού. Όλοι αυτοί οι νεωτερισμοί έβλαψαν το θέαμα. Οι νέοι τύποι του θιάσου δεν είχαν τη δύναμη των παλιών, έμειναν άτονοι μπροστά σ' αυτούς και δεν τράβηξαν το ενδιαφέρον του κοινού[132]. Πολιτογραφήθηκαν δύσκολα στη σκηνή και ο Καραγκιόζης μπορούσε να παίξει τα έργα του και χωρίς αυτούς ενώ αντίθετα η παρουσία των παλιών τύπων παρέμενε απαραίτητη[133]. Οι εκσυγχρονισμοί επιβλήθηκαν στο θέατρο σκιών κάτω από την πίεση των τεχνολογικών εφευρέσεων που άλλαξαν μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα τα παραδοσιακά πλαίσια επικοινωνίας των ανθρώπων. Ειδικότερα ο κινηματογράφος ήταν το κορυφαίο τότε ψυχαγωγικό επίτευγμα του βιομηχανικού πολιτισμού και το σημαντικότερο εργαλείο της διάδοσης των αξιών του. Η παρουσία του επηρέασε το ζωντανό θέατρο και εξηγεί σε μεγάλο βαθμό την είσοδο του ρεαλισμού στον Καραγκιόζη[134].

Οι αποτυχημένες επεμβάσεις αντί να ενισχύσουν το θέαμα στον ανταγωνισμό του με τον κινηματογράφο έφεραν τα αντίθετα αποτελέσματα. Τα πολύχρωμα σπετσάτα σκηνικά, οι κατάχρηση του χρώματος στις διαφανείς φιγούρες και η εισβολή του ρεαλισμού κατάφεραν να εξαφανίσουν όλα τα μυστηριακά χαρακτηριστικά του θεάματος και να το και τοποθετήσουν, στη συνείδηση του κοινού, στην ίδια θέση με τα άλλα είδη ψυχαγωγίας. Με την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου το κοινό εγκατέλειψε το θέατρο

[132] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 60.
[133] Πολίτης Φ., «Ο Καραγκιόζης. Το κοινό του και ο θεατρικός του ρυθμός».
[134] Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, Κέδρος, σσ. 220-221.

σκιών γιατί σ' αυτόν μπορούσε πλέον να δει και να ακούσει, δηλαδή σχεδόν να αγγίξει, όλα αυτά τα θαυμαστά που συνέβαιναν γύρω του. Με ευκολία απαρνήθηκε τα φτωχά αντίγραφά τους που έβλεπε στο μπερντέ και που σε σύγκριση με τα αληθινά φαίνονταν πολύ παιδαριώδη. Το θέατρο σκιών από μόνο του είχε ήδη εκτοπίσει την ονειρική γοητεία της σκιάς προσπαθώντας να εμφανίσει στη σκηνή ένα ιδιότυπο είδος ρεαλισμού. Ο ρεαλισμός του μπερντέ, μια εξ αρχής χαμένη υπόθεση, με αφετηρία την επίδειξη αεροπλάνων, υποβρυχίων και άλλων θαυμάτων της τεχνολογίας, αφαίρεσε από το θέαμα την ικανότητά του να μεταλλάσσεται σε έναν μαγικό και ονειρικό κόσμο. Αφαιρώντας του την ικανότητα να δημιουργεί μαγεία από το τίποτε, ουσιαστικά του αφαίρεσε το δικαίωμα της ύπαρξης.

Η αστικοποίηση του θεάτρου σκιών και η προσπάθειά του να γίνει «ρεαλιστικό» είναι επακόλουθα του, με γοργούς ρυθμούς, εξαστισμού της ελληνικής κοινωνίας, που οδεύει ταυτόχρονα προς ένα εγχώριο μοντέλο εκβιομηχάνισης. Στο νέο μοντέλο πολιτισμού η ανατολίτικη πολυπλοκότητα, που επέζησε ως ξεκάθαρο ίχνος, στο ελληνικό θέατρο σκιών μοιάζει πολύ μακρινή. Η εμφάνιση και επικράτηση του κινηματογράφου ως το κυρίαρχο λαϊκό μέσο ψυχαγωγίας δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός αλλά συνδέεται με τον ραγδαία τεχνολογικά εξελισσόμενο κόσμο του 20ου αιώνα. Ο κινηματογράφος όχι μόνο μετέφερε στον απλό άνθρωπο μια εικόνα από αυτά τα σχεδόν μεταφυσικά γεγονότα που εξελίσσονταν γύρω του αλλά και προσέφερε τεράστιες σκηνικές δυνατότητες στους δημιουργούς. Δεν είναι τυχαίο πως ο Νίκος Καζαντζάκης μετά την επίσκεψή του το 1828 στη Ρωσία, όπου είδε την άνθηση του σοβιετικού κινηματογράφου, αποφάσισε να γράψει σενάρια γιατί πίστευε πως κάποιες εικόνες μόνο στον κινηματογράφο μπορούν τέλεια να εκφραστούν[135].

Μοιραία το θέατρο σκιών πιέστηκε σταδιακά στο περιθώριο ως ένας αναχρονισμός. Δεν μπορούσε πλέον να συγκρατήσει το ενδιαφέρον της σύγχρονης εποχής και ήταν ανίσχυρο να αντισταθεί στην επικράτηση του κινηματόγραφου[136]. Η απομάκρυνση του κοινού επέφερε οικονομική δυσπραγία και οι τεχνίτες αναγκάστηκαν να πάρουν το δρόμο των οικονομιών και της απλότητας. Ο δρόμος αυτός δεν συνεπάγεται την επιστροφή στην

[135] Πετράκου Κ., «Μια έκλειψη ηλίου: Ένα σενάριο του Νίκου Καζαντζάκη», σσ. 275-276.
[136] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 601.

αυστηρή λιτότητα της παλιότερης παράδοσης, αλλά το φτώχεμα και τον εκφυλισμό της. Χαρακτηριστικό των νέων καιρών είναι η αντικατάσταση των τραγουδιστών και της ορχήστρας από τα γραμμόφωνα[137].

Από το 1930 και μετά το ελληνικό θέατρο σκιών αν και συνεχίζει, ειδικά στην επαρχία, να συγκεντρώνει μεγάλο αριθμό θεατών μπαίνει σε μια φάση συρρίκνωσης. Η ποιότητα του θεάματος σταδιακά υποβαθμίζεται και το, όποιας σύνθεσης κοινό, συνεχώς μειώνεται. Από τη δεκαετία του 1950 και μετά το θέαμα φυτοζωεί και μετατρέπεται σε αντικείμενο παιδικής διασκέδασης και τουριστικό αξιοθέατο. Η αληθινή δημιουργία έχει διακοπεί οριστικά και οι εναπομείναντες τεχνίτες αναπαράγουν φτωχά αντίγραφα των παλιών παραστάσεων. Μέσα στο όλο κλίμα της δημιουργικής καχεξίας όχι μόνο οι παλιές παραστάσεις μετατρέπονται συστηματικά σε ένα ανώδυνο θέαμα, αλλά κι εμφανίζονται νέα έργα με ηθικοπλαστικό και θρησκευτικό περιεχόμενο. Κάποιες φορές ακόμη ο ίδιος ο Θεός και οι άγιοι εμφανίζεται στο μπερντέ σε μια προσπάθεια νουθεσίας του κοινού. Το ελληνικό θέατρο σκιών, ως ένα ζωντανό λαϊκό θέαμα, ανήκει πλέον στο παρελθόν.

IX

Το διάστημα από την πρώτη δεκαετία του 1900 ως τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 θεωρείται η εποχή της ακμής του ελληνικού θεάτρου σκιών. Είναι γεγονός πως τα χρόνια αυτά το θέαμα ψυχαγωγεί πλήθος κόσμου και ανταγωνίζεται με επιτυχία το θέατρο και τον κινηματογράφο. Ο ανταγωνισμός με το θέατρο και περισσότερο με τον κινηματογράφο δημιουργεί την ανάγκη για νεωτερισμούς, έτσι ώστε το θέαμα να παραμείνει ανταγωνιστικό. Το ίδιο διάστημα το παραδοσιακό κοινό του θεάματος αλλοιώθηκε σταδιακά εξ αιτίας της αθρόας προσέλευσης των μικροαστικών και αστικών στρωμάτων στον Καραγκιόζη. Το σπέρμα αυτής της κατάστασης πρωτοεμφανίζεται στο τέλος του 19^{ου} αιώνα όταν οι εφημερίδες της εποχής εντοπίζουν την αυξανόμενη προσέλευση των νοικοκυραίων στον Καραγκιόζη. Η αλληλεξάρτηση κοινού και τεχνιτών διακόπηκε σε μια ιδιαίτερα κρίσιμη φάση και κάτω από αυτές τις συνθήκες εισήχθησαν μια σειρά από πρόχειρους νεωτερισμούς που ουσιαστικά υποβάθμισαν το ίδιο το θέαμα. Μετά την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου το κοινό εγκαταλείπει βαθμιαία το

[137] Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, σ. 241.

θέατρο σκιών, που για μια ακόμη φορά θα καταφύγει για βιοπορισμό στην επαρχία.

Το μέλλον του θεάτρου σκιών, ως λαϊκό είδος ψυχαγωγίας, ήταν ήδη προδικασμένο. Ακόμη κι αν δεν είχε εισάγει όλους αυτούς τους άσχετους νεωτερισμούς στην καλύτερη των περιπτώσεων θα επιβίωνε ως μέσο ψυχαγωγίας μιας δράκας μυημένων και ουσιαστικά μακριά από το λαϊκό του χαρακτήρα. Η στροφή του κοινού προς τον κινηματογράφο είναι ένα φαινόμενο με παγκόσμιο αντίκτυπο και έχει τη βάση του όχι μόνο στις τεράστιες και συνεχώς εξελισσόμενες δυνατότητες του θεάματος, αλλά και στην ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας που υπήρξε ταυτόχρονη με την ανάπτυξη του κινηματογράφου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄
Ο ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΡΑΧΑΛΗΣ

Το 1872 στις εφημερίδες της Αθήνας εμφανίζονται τέσσερα άρθρα που αναφέρονται στον καραγκιοζοπαίχτη Μιχαήλ Μπραχάλη. Κάποιες εφημερίδες διαμαρτύρονται γιατί ο Δημήτριος Χρηστίδης, παλιός σύντροφος του Κωλέτη, τον διόρισε δασονόμο στη Δημητσάνα. Το πρώτο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «Περιστερά» και το αναδημοσίευσε με κάμποσα επιπλέον σχόλια η εφημερίδα «Εθνοφύλαξ»[1]. Τα άλλα δύο προέρχονται από την εφημερίδα «Σκοπιά»[2]. Τα δημοσιεύματα αυτά, πέρα από την σπουδαιότητά τους για το ελληνικό θέατρο σκιών γενικότερα, είναι τα μοναδικά που διαθέτουμε μέχρι σήμερα για τον καραγκιοζοπαίχτη Μιχαήλ Μπραχάλη. Επιβεβαιώνουν την ύπαρξή του ως ιστορικού προσώπου και προκαλούν μια νέα σειρά από ερωτήματα.

Η προφορική παράδοση τον αναφέρει ως Γιάννη Μπράχαλη, κάποιοι τον αποκαλούν Μπαρμπαγιάννη, αλλά δεν είναι η μοναδική φορά που η παράδοση μεταφέρει εσφαλμένα ονόματα. Πολλοί καραγκιοζοπαίχτες αναφέρονται με μικρά ονόματα που δεν συμφωνούν με τις ανακοινώσεις των παραστάσεών τους στις εφημερίδες. Κάποιες φορές τα λάθη στα ονόματα υπήρξαν η αρχή μιας ολόκληρης σειράς από λανθασμένες υποθέσεις. Υπάρχει όμως η πιθανότητα το «Μπαρμπαγιάνης» να αποτελεί μια απόπειρα δημιουργίας ψευδωνύμου γιατί, όπως θα δούμε και παρακάτω, ο Μιχαήλ Μπραχάλης ίσως χρειάζονταν ένα ψευδώνυμο για να αποκρύψει κάποιες λεπτομέρειες από το παρελθόν του.

Μέσα στα λάθη της παράδοσης θα πρέπει να τοποθετήσουμε και την πιθανότητα της συγχώνευσης δύο διαφορετικών καραγκιοζοπαιχτών στο ίδιο μυθικό πρόσωπο. Στο Ναύπλιο αποδεδειγμένα για χρόνια έπαιζε κάποιος καραγκιοζοπαίχτης Μπαρμπαγιάννης[3]. Η προφορική παράδοση συνδέει τον Μπράχαλη με το Ναύπλιο. Ο ζωγράφος Γ. Ιωάννου αναφέρει, χωρίς να κατονομάζει τις πηγές του, πως ο Μπράχαλης έπαιζε στο Ναύπλιο και για να

[1] «Η Περιστερά», *Εθνοφύλαξ*, 26-9-1872.
[2] «Διάφορα», *Σκοπιά*, 1-10-1872, 2-12-1872.
[3] «Ο Δικηγορικός Σύλλογος Τριπόλεως», *Αρκαδία,* 21-2-1891.

προσελκύσει το κοινό έβγαινε στην πλατεία και έκανε το γάιδαρο[4]. Πριν από τον Μπαρμπαγιάννη ίσως βρέθηκε για κάποιο διάστημα κι ο Μπράχαλης στο Ναύπλιο και μέσα από την ασάφεια, που πολλές φορές συνοδεύει την προφορική παράδοση, από λάθος ταυτίστηκαν δυο διαφορετικά πρόσωπα. Την πιθανότητα της συγχώνευσης του Μπαρμπαγιάννη από το Ναύπλιο και του Μπραχάλη από την Αθήνα στην ίδια μυθική μορφή επισήμανε πρώτος ο Θ. Χατζηπανταζής[5].

Η διαφορά στον τονισμό ή η χρήση παρεμφερών ονομάτων όπως Βράχαλης, Μπράχαλης ή Πράχαλος κινείται μέσα στα όρια γραφής των ονομάτων κατά το 19ο αιώνα και δεν αποτελεί έναν επί πλέον προβληματισμό.

Εάν σκεφτούμε τις αναφορές στις εφημερίδες, τις λογικά επερχόμενες αντιδικίες και όλον αυτόν το θόρυβο που προκάλεσε ο διορισμός του Μπραχάλη, μπορούμε ίσως να κατανοήσουμε γιατί αυτός ξεχώρισε μέσα από τους υπόλοιπους ανώνυμους τεχνίτες. Είναι όχι μόνο ο πρώτος τεχνίτης που το όνομά του αναφέρθηκε τόσες φορές στις εφημερίδες, αλλά γενικότερα η περίπτωσή του απετέλεσε αντικείμενο συζητήσεων για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.

Ο, κατά την παράδοση, Γιάννης Μπράχαλης είναι σύμφωνα με τη γνώμη πολλών ερευνητών ο πρώτος καραγκιοζοπαίχτης που έπαιξε στην Αθήνα, γύρω στο 1860, ή έστω ένας από τους πρώτους που εδραίωσαν το θέατρο σκιών στην Ελλάδα. Δηλαδή ο Μπράχαλης ή μετέφερε ένα παντελώς άγνωστο είδος ψυχαγωγίας στην Ελλάδα ή ουσιαστικά αυτός καθιέρωσε το θέατρο σκιών ως διασκέδαση. Τις παραπάνω απόψεις θα συναντήσουμε λίγο ως πολύ στις μελέτες του Καΐμη[6], του Μπίρη[7] (που επιπλέον πιστεύει ότι ο Μπράχαλης είναι πιθανώς ο καραγκιοζοπαίχτης που παίζει στην Πλάκα το 1852), του Καλονάρου[8], του Λάππα[9], του Ιωάννου[10] και του Τσίπηρα[11]. Ακόμη κι ο Τούρκος ερευνητής Metin And, χρησιμοποιώντας ολοφάνερα τις

[4] Ιωάννου Γ., «Το χρονικό του Καραγκιόζη».
[5] Χατζηπανταζής Θ., «Αναζητώντας το Γιάννη Μπράχαλη», σ. 1343.
[6] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 23-25, επίσης, Καΐμη. Τ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 14.
[7] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 23, 25, 62.
[8] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 59-60.
[9] Λάππας Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 17.
[10] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1, σ. κδ΄.
[11] Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, σ. 57.

ελληνικές πηγές, αναφέρει πως ο Γιάννης Μπράχαλης εισήγαγε και καθιέρωσε στην Ελλάδα τον Καραγκιόζη το 1860[12].

Πηγή αυτής της θεωρίας ήταν οι πληροφορίες που συγκέντρωσαν οι Καΐμη και Μπίρης —οι υπόλοιποι ερευνητές απλά αναπαρήγαγαν τις δικές τους απόψεις— από τα μέλη της συντεχνίας των καραγκιοζοπαιχτών. Ο Καΐμη κάνει μια προσπάθεια να ανασκευάσει τη θεωρία, αναφέροντας πως πριν από τον Μπράχαλη υπήρχαν άλλοι καραγκιοζοπαίχτες[13], αλλά το 1949 σε ένα άρθρο του για τον Α. Μόλλα επιμένει πάλι στη θεωρία του μεταφορέα Μπράχαλη, προσθέτοντας πως αυτός έμαθε την τέχνη από τον ίδιο τον Χατζηαβάτη[14]. Τα ίδια ακριβώς θα γράψει αργότερα κι ο Σωτήρης Σπαθάρης στα απομνημονεύματά του[15]. Είναι ολοφάνερο πως το θέμα αντιμετωπίστηκε με τη μεγαλύτερη προχειρότητα.

Μέχρι σήμερα έχουν βρεθεί στις εφημερίδες τις εποχής αρκετά δημοσιεύματα εφημερίδων για το θέατρο σκιών πολύ πριν το 1860. Κάποια από αυτά είναι θετικά με το θέαμα και κάποια διαμαρτύρονται ζητώντας την επέμβαση της αστυνομίας. Από τα δημοσιεύματα κατανοούμε πως το θέατρο σκιών όχι μόνο υπήρχε στην Ελλάδα, αλλά ήταν και ιδιαίτερα δημοφιλές στο λαϊκό κοινό. Η θεωρία του μεταφορέα Μπράχαλη δεν μπορεί να σταθεί γιατί έρχεται σε αντίθεση με τις γραπτές μαρτυρίες. Σαφώς και ο Μπράχαλης έπαιξε κάποιο ρόλο, όπως και όλοι οι ανώνυμοι καραγκιοζοπαίχτες που δραστηριοποιούνταν το ίδιο διάστημα με αυτόν.

Το θέατρο σκιών εδραιώθηκε στην Ελλάδα μέσα από τις καινοτομίες που εισήγαγαν οι τεχνίτες της γενιάς του Μίμαρου και του Ρούλια. Σε αυτές τις διεργασίες ο Μπράχαλης δεν συμμετείχε, αφ' ενός μεν γιατί είτε δεν ζούσε, είτε ήταν αρκετά μεγάλος πια και αφ' ετέρου δε γιατί όπως όλοι οι τεχνίτες της γενιάς του έπαιζε τον οθωμανικό Καραγκιόζη. Ακόμη κι ο Χρίστος Κόντος, που θεωρείτε μαθητής του, έπαιζε ως και την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα το παλιό είδος[16].

Υπάρχει όμως και μια άλλη άποψη για τον καραγκιοζοπαίχτη Μπράχαλη που πρέπει να ελεγχθεί. Ο Δ. Μόλλας, χρησιμοποιώντας κάποιες

[12] And M., «Karagöz», σ. 132.
[13] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 23-25, επίσης, Καΐμη Τ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 14.
[14] Καΐμη Τ., «Ο Μόλλας».
[15] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 162.
[16] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σ. 70.

πληροφορίες της γυναίκας του Μίμαρου, μας δίνει μια εντελώς διαφορετική εικόνα. Σύμφωνα με το Μόλλα ο Μπράχαλης κατάγονταν από τη Δημητσάνα και όντας φυγόδικος για φόνο κατέφυγε στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί έμεινε δέκα χρόνια και μετά γνωρίστηκε με το Μίμαρο, που το έσκασε από το σπίτι του στην Πάτρα και τράβηξε για την Κωνσταντινούπολη. Παρακολουθούσαν μαζί Καραγκιόζη και από Εβραίους τεχνίτες, που γνώριζε ο Μπράχαλης, αγόρασαν εργαλεία και γύρισαν στην Ελλάδα, γύρω στο 1880-1885, όταν ο Μίμαρος διαπίστωσε πως ο μαχαιρωμένος ζούσε και η δίωξη είχε ανασταλεί. Ο συνεταιρισμός τους σύντομα διαλύθηκε και ο Μπράχαλης έπαιξε για κάποιο διάστημα με τον Δημήτρη Πάγκαλο[17]. Η άποψη αυτή εισάγει μια νέα παράμετρο. Ο Μπράχαλης είναι υπόδικος για φόνο που έγινε στη Δημητσάνα —το μέρος όπου διορίστηκε δασονόμος— και για να αποφύγει τη σύλληψη δραπετεύει στην Κωνσταντινούπολή. Μπορεί όμως αυτή η εκδοχή της ιστορίας να συνδυαστεί με τα άλλα στοιχεία που προκύπτουν από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων σχετικά με τον Μπράχαλη; Το χρονικό διάστημα των δέκα ετών, που υποτίθεται πως ήταν φυγόδικος στην Κωνσταντινούπολη, δεν έρχεται σε αντίθεση με τη χρονιά του διορισμού (Φθινόπωρο του 1872) και το χρονικό διάστημα 1880-1885 που επέστρεψε στην Ελλάδα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως σχεδόν ταιριάζει. Γνωρίζουμε επίσης πως είναι καραγκιοζοπαίχτης και ταυτόχρονα πωλητής μαγειρεμένων εντοσθίων στην Παλιά Αγορά της Αθήνας[18].

Στην ιστορία έχει μείνει ο τραμπούκος Τρομάρας που το ίδιο περίπου χρονικό διάστημα, ασκούσε το ίδιο επάγγελμα με τον Μπραχάλη, έψηνε συκωτάκια σε μια φουφού και τα πουλούσε. Όταν ο υπαστυνόμος Γεράσιμος Τζανέτος χτύπησε την περιοχή του Ψυρρή ο Τρομάρας εγκατέλειψε την οικονομικά συμφέρουσα φουφού του για να πάρει μέρος στις συμπλοκές. Επίσης η Παλιά Αγορά, μέχρι την αποτέφρωσή της στην πυρκαγιά του 1884, έβριθε από την παρουσία του υποκόσμου[19]. Ο Edmond About αναφέρει πως τη δεκαετία του 1850, η Παλιά Αγορά είναι γεμάτη από εγκαταλειμμένα παιδιά που επιβιώνουν από την ελεημοσύνη και τις κλεψιές[20]. Για να μπορέσει

[17] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 179-180.
[18] «Η Περιστερά», *Εθνοφύλαξ*, 26-9-1872.
[19] Ουλεμάς (ψευδώνυμο), «Ο κουτσαβακισμός εν Αθήναις».
[20] About E., «Greece and the Greeks of the Present Day», σσ. 145-146.

λοιπόν κάποιος να ασκήσει το επάγγελμα του πωλητή εντοσθίων στην Παλιά Αγορά πρέπει να διαθέτει τις ανάλογες διασυνδέσεις με τον υπόκοσμο.

Ο Χρηστίδης, το 1872 ήταν υπουργός οικονομικών, διόρισε τον Μπράχαλη δασονόμο αν και τα δυο ανυπόληπτα επαγγέλματά του εγγυούνταν εκ των προτέρων τις επερχόμενες αντιδράσεις. Επίσης παρ' όλη την έκταση που πήρε το γεγονός δεν δίστασε τελικά να οριστικοποιήσει το διορισμό. Του ξεπλήρωσε δηλαδή σημαντικές εκδουλεύσεις με την τοποθέτησή του στη Δημητσάνα που, σύμφωνα με το Δ. Μόλλα, ήταν ο τόπος καταγωγής του. Με δεδομένο το ανυπόληπτο και των δύο επαγγελμάτων του είναι γεγονός πως ο Μπραχάλης δεν θα μπορούσε ποτέ να ανήκει στην ομάδα των κομματαρχών του Χρηστίδη. Ο «παλληκαράς» συνάδελφος του Τρομάρα, που είναι επί πλέον και καραγκιοζοπαίχτης δεν ταιριάζει στην εικόνα του καταφερτζή κομματάρχη που ελέγχει και κατευθύνει τις ψήφους. Όπως φαίνεται ο Μπραχάλης ήταν ένας από τους τραμπούκους που την εποχή εκείνη χρησιμοποιούσαν συστηματικά οι πολιτικοί για να εκβιάζουν τους ψηφοφόρους. Ο αρχιπαλληκαράς Μπουζέλος έμεινε στην ιστορία εξ αιτίας των «διευκολύνσεων» που παρείχε στον Κωλέτη εναντίον του Μαυροκορδάτου[21]. Όπως φαίνεται οι υπηρεσίες του δεν ήταν χρήσιμες μόνο στον Κωλέτη γιατί και μετά το θάνατό του αρχηγού του «γαλλικού κόμματος» η εφημερίδα «Τρακατρούκα», διακωμωδώντας την πολιτική κατάσταση, περιλαμβάνει το Μπουζέλο ανάμεσα στους «μεγάλους άνδρες» της εποχής. Σε μια υποτιθέμενη συνάντηση «των μεγάλων ανδρών» ο Μπουζέλος λέει στους πολιτικούς:

«Το όντι ημείς είμεθα οι μοχλοί των εχθρών της πολιτικής σας, και ότι χωρίς εμέ δεν δύνασθε να κάμετε τίποτε»[22].

Ανάλογη ήταν κατά πάσα πιθανότητα και η σχέση του Χρηστίδη με τον Μπραχάλη. Ο Χρηστίδης είχε ξεκινήσει την καριέρα του με τη γαλλόφιλη παράταξη ως υπαρχηγός του Κωλέτη[23]. Διέθετε δηλαδή από νωρίς τις ανάλογες διασυνδέσεις και συνέχισε να τις χρησιμοποιεί ως αργά.

Η υπόθεση αυτή συνδυάζεται πολύ εύκολα με την ιστορία του Δ. Μόλλα που παρουσιάζει τον Μπράχαλη ως φυγόδικο στην

[21] Ουλεμάς (ψευδώνυμο), «Ο κουτσαβακισμός εν Αθήναις».
[22] «Το συμπόσιον των μεγάλων ανδρών», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 11, 17-12-1848.
[23] Καρολίδης Π., *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Τόμος 18, σσ. 74-75.

Κωνσταντινούπολη εξ αιτίας ενός μαχαιρώματος στη Δημητσάνα. Αποδεδειγμένα ο Μπραχάλης είχε σχέση με τη Δημητσάνα, οι χρονολογίες είναι σύμφωνες και το παρελθόν του ανθρώπου δεν αποκλείει τη συμμετοχή στο μαχαίρωμα. Η εκδοχή του Δ. Μόλλα αποτελεί πιθανώς ένα ιστορικό γεγονός.

Το 1895 η εφημερίδα «Σκριπ» αναφέρει πως ένας γνωστός καραγκιοζοπαίχτης πέθανε στην Καλαμάτα[24]. Ο τεχνίτης που πέθανε στην Καλαμάτα, αλλά ήταν γνωστός στην Αθήνα το 1895, αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση διασημότητας. Σύμφωνα με τον Καΐμη ο Μπράχαλης κατάγονταν από την Καλαμάτα[25] και σύμφωνα με τον Καλονάρο πέθανε το 1897[26], χρονιά κοντινή στο 1895. Ο καραγκιοζοπαίχτης που πέθανε το 1895 στην Καλαμάτα θα μπορούσε να είναι ο περιβόητος Μπράχαλης.

Η ιστορία του Μιχαήλ Μπραχάλη, έτσι όπως προκύπτει από το συνδυασμό των πληροφοριών της προφορικής παράδοσης με τις γραπτές μαρτυρίες, καταδεικνύει τη στενή σχέση του θεάτρου σκιών με τον υπόκοσμο. Η σχέση αυτή υπήρχε ήδη στο οθωμανικό θέατρο σκιών. Οι πλανόδιοι τεχνίτες που κάλυπταν συνήθως τεράστιες αποστάσεις προσβλέποντας σε ένα αμφίβολο κέρδος, ήταν εξ ορισμού αδύνατο να ανήκουν στην κάστα των νομοταγών νοικοκυραίων. Στο ελληνικό κράτος, κάτω από το καθεστώς των διώξεων, η σχέση αυτή έγινε ακόμη πιο στενή γιατί το θέαμα βρήκε στο χώρο του υποκόσμου ένα βολικό καταφύγιο.

[24] *Σκριπ*, 9-12-1895.
[25] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 23.
[26] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 59.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄
Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΑΡΔΟΥΝΗΣ ΄Η ΜΙΜΑΡΟΣ

Ο Δημήτρης Σαρδούνης ή Μίμαρος, είναι πιθανώς ο σημαντικότερος Έλληνας καραγκιοζοπαίχτης όλων των εποχών. Αν και αποτελεί μια διασημότητα και έχουν γραφτεί πάρα πολλά γι' αυτόν ουσιαστικά διαθέτουμε πολύ λίγα στοιχεία για τη ζωή του και την τέχνη του. Πληροφορίες για το Μίμαρο δίνουν ο Τ. Καΐμη[1], η Κ. Κακούρη[2], ο Κ. Μπίρης[3], ο ζωγράφος Γ. Ιωάννου[4], ο Π. Καλονάρος[5], ο Κ. Τριανταφύλλου[6], ο Γ. Ιωάννου[7], ο Σ. Σπαθάρης[8], ο Δ. Μόλλας[9], ο Γ. Κοτοπούλης[10], ο Β. Χριστόπουλος[11] και η εγκυκλοπαίδεια του «Ήλιου»[12]. Οι περισσότερες από αυτές τις αναφορές αναπαράγουν της απόψεις του Καΐμη και στ' αλήθεια περιέχουν πολύ λίγα στοιχεία για το Μίμαρο.

Συνοψίζοντας τις πληροφορίες και προσπαθώντας να ξεχωρίσουμε το μύθο από την πραγματικότητα θα πρέπει να σκιαγραφήσουμε ένα στοιχειώδες βιογραφικό του.

Ο Δημήτρης Σαρδούνης ή Μίμαρος γεννήθηκε στην Πάτρα (ο ζωγράφος Γ. Ιωάννου και η Κ. Κακούρη αναφέρουν πως κατάγονταν από το Μεσολόγγι) στο τέλος της δεκαετίας του 1860. Πιθανώς ήταν νόθος γιος της Μαρίας Γρίπα (ο Δ. Μόλλας αναφέρει πως οι γονείς του τον είχαν υιοθετήσει) και είχε αποκτήσει κάποια μόρφωση για την εποχή του. Ένα μέρος από τα παιδικά του χρόνια πρέπει να τα πέρασε στο Μεσολόγγι, γνώριζε βυζαντινή μουσική και για κάποιο διάστημα δούλεψε ως ψάλτης στην Πάτρα. Ήταν παντρεμένος αλλά δεν απόκτησε παιδιά. Είχε ιδιαίτερα καλή φωνή και γενικά ήταν ένας πολύ ταλαντούχος άνθρωπος. Αποδεδειγμένα άρχισε τη σταδιοδρομία του πριν το 1894 και έδινε παραστάσεις ως το 1903. Δούλεψε

---

[1] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σσ. 25, 31-32, 123-124, 128, 130-131.
[2] Κακούρη Κ., «Ο Καραγκιόζης».
[3] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 30-34, 63.
[4] Ιωάννου Γ., «Το χρονικό του Καραγκιόζη».
[5] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 75-82, 99.
[6] Τριανταφύλλου Κ., *Ιστορικόν λεξικόν των Πατρών*, σ. 240.
[7] Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης,* Τόμος 1, σσ. λς΄- λζ΄.
[8] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σσ. 163-166.
[9] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 63, 179-180.
[10] Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα*, σσ. 41-71.
[11] Χριστόπουλος Β., «Δημήτρης Σαρδούνης: Ο τραγικός Μίμαρος, ο αναμορφωτής του θεάτρου σκιών».
[12] *Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν*, Τόμος 10, σ. 281-284 και Τόμος 13, σ. 630.

σίγουρα στην Πελοπόννησο και τη Στερεά Ελλάδα. Τουλάχιστον τρεις φορές επισκέφτηκε την Αθήνα για να παίξει. Το 1899[13], το 1901[14] και το 1902[15]. Αγγελίες παραστάσεών του έχουν εντοπιστεί στον τύπο της Πάτρας ως την άνοιξη του 1903 και μια αναφορά τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς. Υπάρχει η παγιωμένη αντίληψη πως ο Δημήτρης Μίμαρος πέθανε αλκοολικός. Ο Β. Χριστόπουλος υποθέτει πως μετά το 1903 εξαφανίστηκε από την τέχνη και για ένα μεγάλο διάστημα βασανίστηκε αλκοολικός και πέθανε το 1912. Το 1912 αναφέρεται από τους Μόλλα, Καΐμη και Μπίρη ως η χρονιά του θανάτου του. Είναι λίγο δύσκολο να δεχτούμε πως ένας άνθρωπος με τη φήμη του Μίμαρου παρέμεινε για εννιά χρόνια ζωντανός, αλλά ξεχασμένος από τον τύπο της Πάτρας, επειδή το διάστημα αυτό δεν έπαιζε. Στο μέλλον ίσως εμφανιστούν κι άλλες μαρτυρίες που θα βοηθήσουν στο ξεκαθάρισμα των χρονολογιών.

Ο Δ. Μόλλας μας δίνει και μια άλλη εκδοχή των γεγονότων, που προέρχεται από πληροφορίες της γυναίκας του Μίμαρου. Αν και δεν έχει επιβεβαιωθεί από καμιά άλλη μαρτυρία δεν έρχεται σε αντίθεση με την μέχρι τώρα διαμορφωμένη άποψη για τη ζωή του Μίμαρου. Σύμφωνα με το Μόλλα ο Μίμαρος ήρθε σε ρήξη με τους θετούς γονείς του, που τον προορίζανε για ψάλτη, επειδή είχε ξετρελαθεί με τον Καραγκιόζη. Σε ηλικία 18 χρονών το ‘σκασε από το σπίτι του στην Πάτρα και βρέθηκε αλητεύοντας στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί γνωρίστηκε με τον Μπράχαλη, που ήταν φυγόδικος δέκα χρόνια για ένα φόνο που είχε κάνει στη Δημητσάνα. Μαζί παρακολουθούσαν παραστάσεις από Εβραίους καραγκιοζοπαίχτες και μάθανε πολλά για την τέχνη τους. Ο Μίμαρος επέστρεψε στην Ελλάδα όταν πέθανε ο πατέρας του. Πήγε στη Δημητσάνα και έμαθε πως ο μαχαιρωμένος ζούσε, οπότε ο Μπράχαλης μπορούσε να επιστρέψει. Ξαναγύρισε στην Κωνσταντινούπολη και μαζί με το Μπράχαλη ήρθαν στην Ελλάδα, περίπου το

[13] «Στα πεταχτά», *Εστία*, 27-7-1899, επίσης, «Μικραί ειδήσεις», *Εστία*, 14-8-1899, επίσης, «Θεατρικά», *Εμπρός,* 26, 30-8-1898 και 21, 27-10-1899.
[14] «Θέατρα», *Εμπρός*, 14-7-1901, επίσης, «Δημόσια Θεάματα», *Σκριπ*, 14-7-1901, επίσης, «Μικραί ειδήσεις», *Εστία*, 16-8-1901, επίσης, «Θέατρα», *Εστία*, 19, 20-8-1901, επίσης, «Θέατρα», *Εμπρός*, 25, 26, 29, 30-8-1901, επίσης, «Δημόσια Θεάματα», *Σκριπ*, 25-8-1901, επίσης, Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 17-8-1901, και 16-8-1901 και 17-8-1901.
[15] «Θέατρα», *Εμπρός*, 15, 16, 18, 20, 21, 22-7-1902, επίσης, «Η καταστροφή», *Σκριπ*, 20-7-1902, επίσης, «Εις το Αθήναιον», *Εστία*, 13-8-1902.

1880 με 1885. Μαζί τους έφεραν φιγούρες που αγόρασαν από τους Εβραίους και για ένα διάστημα έπαιξαν συνεταιρικά στην Πελοπόννησο[16].

Γνωρίζουμε πως ο καραγκιοζοπαίχτης Μιχαήλ Μπραχάλης διορίστηκε δασονόμος στη Δημητσάνα το 1872[17], δηλαδή περίπου μια δεκαετία πριν από την επιστροφή του Μίμαρου στην Ελλάδα. Η ιστορία του φυγόδικου Μπράχαλη είναι κατά πάσα πιθανότητα αληθινή. Το ίδιο αληθινή μπορεί να είναι και σε ό,τι έχει σχέση με το Μίμαρο.

Στις εφημερίδες της εποχής συναντάμε κάποιες αναφορές που μας δίνουν χρήσιμες πληροφορίες. Το 1894 στην εφημερίδα «Άστυ», σε ένα μεγάλο άρθρο του Γεράσιμου Βώκου για τη διασκέδαση στην Πάτρα, συναντάμε την πρώτη αναφορά στο Μίμαρο. Σύμφωνα με τον Βώκο, ο Μίμαρος παίζει με πάρα πολύ μεγάλη επιτυχία στην Πάτρα και έχει στήσει τον μπερντέ του στα Ψηλά Αλώνια, το 1894 είναι ήδη διάσημος στην Πελοπόννησο, βγάζει στη σκηνή τον τύπο του Διονύσιου και το διάστημα αυτό βρίσκεται στη φυλακή. Ο Βώκος πιστεύει πως το ψευδώνυμο «Μϊμαρος», με το οποίο έγινε γνωστός, το οφείλει στην ιδιαίτερη μιμητική του ικανότητα[18]. Την ίδια άποψη υποστήριξε τη δεκαετία του 1930 και ο Καΐμη[19].

Ο Γ. Κοτοπούλης παρουσίασε ένα πολύ σημαντικό δημοσίευμα και συγκεκριμένα μια επιστολή του Μίμαρου σε εφημερίδα της Πάτρας, όπου διαμαρτύρεται για την συμπεριφορά κάποιου αστυνόμου Γρίβα. Μέσα από την επιστολή προβάλει η φιγούρα ενός μορφωμένου ανθρώπου, που ταυτόχρονα είναι ένας επιτυχημένος επαγγελματίας με οικονομική άνεση και σαφώς δεν έχει και την καλύτερη σχέση με την αστυνομία. Αντιλαμβανόμαστε πως ενώ απασχολείται επαγγελματικά στο χώρο της ψυχαγωγίας, που πάει να πει πως το δικαίωμά του στην εργασία εξαρτάται από τις διαθέσεις των χωροφυλάκων, δεν διστάζει να καταγγείλει δημόσια τις αυθαιρεσίες του αστυνόμου. Γνωρίζοντας την ιστορία της Κωνσταντινούπολης και πως τουλάχιστον μια φορά πέρασε από τη φυλακή αντιλαμβανόμαστε πως ο Μίμαρος δεν είναι ο μέσος «νομοταγής» πολίτης αλλά ένας άνθρωπος που κάποιες φορές ξεπερνάει τα όρια της «τάξης», τουλάχιστον όπως τα αντιλαμβάνεται η εποχή του. Αν και η μόρφωσή του τον ξεχωρίζει από τα άλλα μέλη του υποκόσμου,

[16] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 179-180.
[17] «Η Περιστερά», *Εθνοφύλαξ*, 26-9-1872.
[18] Βώκος Γ., «Η πόλις των Πατρών».
[19] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 31.

που θα έλυναν τις διαφορές με τον αστυνόμο με άλλο τρόπο κι όχι με την καταγγελία στον τύπο, η σχέση του με τον υπόκοσμο θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη.

Η σχέση του Μίμαρου με τον υπόκοσμο εμπεριέχεται στη γενικότερα στενή σχέση του ελληνικού θεάτρου σκιών με αυτό το χώρο. Βέβαια το φαινόμενο Μίμαρος δεν ξεπήδησε από το κατώτερο στρώμα της κοινωνίας, όπως πολλοί τεχνίτες της εποχής του, αλλά υπήρξε ένα προϊόν της μικροαστικής κοινωνίας της Πάτρας. Οδηγήθηκε στο κοινωνικό περιθώριο αρχικά ως ένας αγνώστου πατρός, νεαρός φυγάς και αργότερα, παρ' όλη την οικονομική επιτυχία του, ως ανυπόληπτος καραγκιοζοπαίχτης.

Το 1896 ένα δημοσίευμα στον τύπο της Καλαμάτας μας δίνει κι άλλες πληροφορίες για το Μίμαρο, παρ' όλη την εμπάθεια του αρθρογράφου, που προσπερνώντας με ευκολία την τέχνη του τον περιγράφει ως ο «βασιλεύς των βωμολοχημάτων και του αγοραίου καλαμπουριού». Παίζει ήδη από το 1894 στην Καλαμάτα και βγάζει στη σκηνή, με τεράστια επιτυχία, όχι μόνο τον τύπο του Διονύσιου, αλλά και τον τύπο του Μπαρμπαγιώργου[20]. Από το δημοσίευμα κατανοούμε πως ο τύπος του Μπάρμπαγιώργου είναι τουλάχιστον ένας από τους πιο σημαντικούς του θιάσου. Ο Θανάσης Φωτιάδης σημειώνει πως σύμφωνα με το παραπάνω άρθρο η μορφή του Μπαρμπαγιώργου κοντεύει να ξεπεράσει σε επιτυχία και τον ίδιο τον Καραγκιόζη[21]. Το άρθρο έρχεται σε αντίθεση με την άποψη του Μπίρη, που υποστηρίζει πως ο Μίμαρος είχε την αρχική ιδέα του Μπαρμπαγιώργου αλλά τον χρησιμοποίησε μόνο μια φορά και μετά τον επέβαλε ο Ρούλιας[22], και του Δ. Μόλλα που με τη σειρά του υποστηρίζει πως ο Μίμαρος, αντίθετα από το Ρούλια, του έδινε μικρούς, υποστηρικτικούς ρόλους[23].

Οι αρθρογράφοι των Αθηναϊκών εφημερίδων της εποχής έχουν επιβάλλει την άποψη πως δημιουργός του Μπαρμπαγιώργου είναι ο Γιάννης Ρούλιας. Αιτία αυτής της άποψης είναι όχι μόνο ο ιδιαίτερα αναβαθμισμένος ρόλος του Ρουμελιώτη ήρωα στο μπερντέ του Ρούλια, αλλά και η ολοφάνερη πρόθεση του Ρούλια να τον περνάει ως δικό του δημιούργημα. Όμως όπως φαίνεται από τα γεγονότα ο Μίμαρος χρησιμοποιεί το Μπαρμαγιώργο ήδη

[20] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σσ. 20-26.
[21] Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, σ. 101.
[22] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 32.
[23] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 92.

από το 1894. Η πρώτη αγγελία του Ρούλια με το Μπαρμπαγιώργο εντοπίζεται το 1895, ένα χρόνο αργότερα, στην Αθήνα[24]. Ο Δ. Μόλλας αναφέρει μια πληροφορία που του έδωσε ο Ανδρέας Αγιομαυρίτης, σύμφωνα με την οποία ο Αγιομαυρίτης, ο Ρούλιας και ο Μίμαρος είδαν για πρώτη φορά τη φιγούρα του Μπαρμπαγιώργου στον Έπαχτο, σε μια παράσταση του Ηπειρώτη Τσίλια[25]. Η άποψη αυτή δεν μπορεί να αποκλειστεί και δίνει μια άλλη διάσταση στην ιστορία της φιγούρας. Πιθανώς ο Μίμαρος επεξεργάστηκε μια ιδέα που έρχονταν από την Ήπειρο. Όπως επισημαίνει και ο Β. Πούχνερ ο Μίμαρος και οι συνεργάτες του οπωσδήποτε εμπνεύστηκαν από τα επιτεύγματα των Ηπειρωτών μαστόρων και τα ολοκλήρωσαν σε ένα άλλο επίπεδο και με άλλο θεματικό υλικό[26]. Ο Καλονάρος —βασισμένος σε πληροφορίες του Αντώνη Μόλλα— εντοπίζει πως ο Μίμαρος επηρεάστηκε από τους παλιότερους καραγκιοζοπαίχτες του Βάλτου και της Ηπείρου και αυτό φαίνεται από τις διασκευές ή τις παραστάσεις που συνέθεσε, οι οποίες δείχνουν σχέσεις με τις παλιές κωμωδίες του οθωμανικού Καραγκιόζη ή με τον Αλή Πασά[27].

Η τελική διαμόρφωση των κοινής αποδοχής τύπων του ελληνικού θεάτρου σκιών ήταν πάντα ένα προϊόν ομαδικής δημιουργίας. Παρ' όλα αυτά η διαδικασία μετάπλασης του τύπου του Frenk στον τύπο του Διονύσιου θα πρέπει να είναι επίτευγμα του Μίμαρου και των συνεργατών του. Επίσης πολύ μεγάλη θα πρέπει να είναι η συμμετοχή του στην διαμόρφωση του τύπου του Μπαρμπαγιώργου, άσχετα με το αν ο τύπος ξεκίνησε, ή όχι, ως ιδέα από την Ήπειρο. Και οι δυο τύποι αργότερα έγιναν αποδεκτοί από το σύνολο των καραγκιοζοπαιχτών και μέσα στα πλαίσια της ομαδικής δημιουργίας ολοκληρώθηκαν και κατέλαβαν μια συγκεκριμένη θέση στον τυποποιημένο θίασο. Η αρχική μορφή των δύο τύπων, πριν ακόμη γίνουν «κοινής αποδοχής» δεν ήταν παρά οι θεατρικές μεταπλάσεις του Ρουμελιώτη και του Ζακυνθινού, όπως τους έβλεπαν οι άνθρωποι —από την σατιρική και παρωδιακή οπτική γωνία— της Πάτρας· άσχετα με το αν αργότερα οι τύποι αυτοί πήραν ένα ευρύτερο, πανελλήνιο περιεχόμενο[28].

[24] *Καιροί*, 28-7-1895.
[25] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 92.
[26] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 67.
[27] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σσ. 80, 100.
[28] Κιουρτσάκης Γ., «Το Καρναβάλι και ο Καραγκιόζης στο σταυροδρόμι της Πάτρας», σ. 12.

Ο Δημήτρης Μίμαρος οφείλει κατά πάσα πιθανότητα το ψευδώνυμό του στη συνήθεια του υποκόσμου να χρησιμοποιεί τα μεγεθυντικά από τα ονόματα των μεγαλόσωμων ή των ψυχομένων ανδρών που χαίρουν της γενικότερης εκτίμησης. Τα μεγεθυντικά «Μπαλαφάρας» και «Τρομάρας» έχουν περάσει στην Ιστορία. Η συνήθεια πέρασε στη συντεχνία των καραγκιοζοπαιχτών και διατηρήθηκε ως τους νεώτερους χρόνους. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Καλονάρος «Δημήτριος—Μίμης—Μίμαρος δηλαδή Μίμης άντρακλας και με μεγάλο μπόι»[29]. Η εξήγηση του Καΐμη και του Βώκου μοιάζει πολύ ακαδημαϊκή μιας και απευθύνεται στον Δημήτρη Σαρδούνη τον άνθρωπο που πέρασε από τη φυλακή, δεν διέθετε την εκτίμηση της αστυνομίας και στη μοναδική φωτογραφία του στέκεται στητός, με αρειμάνιο μουστάκι και λαδωμένες κουτσαβάκικες αφέλειες. Αν στην όλη εικόνα προσθέσουμε την μόρφωσή του και την σπάνια καλλιτεχνική του ευαισθησία τότε πιθανώς θα καταλήξουμε στα ίδια συμπεράσματα με τον Β. Χριστόπουλο που κάνει λόγο για την τραγικότητα της φυσιογνωμίας του[30].

Ο Δημήτρης Μίμαρος ήταν ένας από τους πρώτους τεχνίτες που αντιλήφθηκαν πως το θέατρο σκιών δεν είχε κανένα μέλλον στην Ελλάδα ως παρακλάδι του οθωμανικού και δρομολόγησαν τις εξελίξεις του εξελληνισμού. Η προσφορά του στην ολοκλήρωση της διαδικασίας υπήρξε τεράστια. Πέρα από ένα μεγάλο αριθμό παραστάσεων, που του αποδίδεται η πατρότητά τους, μεγάλη ήταν επίσης η συμμετοχή του στην ολοκλήρωση του τυποποιημένου θιάσου και στην καθιέρωση του σκηνικού με την Παράγκα και το Σαράι. Αυτός και οι άλλοι Πατρινοί τεχνίτες της γενιάς του, συνδυάζοντας στοιχεία από το οθωμανικό είδος και την Ήπειρο, οργάνωσαν τους τύπους και τα σύμβολα του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Δημήτρης Μίμαρος δεν είναι απλά ένας ακόμη καινοτόμος τεχνίτης, αλλά ένας λαϊκός καλλιτέχνης που όχι απλά επηρέασε αλλά καθοδήγησε τη διαδρομή του ελληνικού θεάτρου σκιών.

[29] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 99.
[30] Χριστόπουλος Β., «Δημήτρης Σαρδούνης: Ο τραγικός Μίμαρος, ο αναμορφωτής του θεάτρου σκιών».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄
Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΥΛΙΑΣ

Ο καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Ρούλιας ήταν ένας από τους σημαντικότερους τεχνίτες της γενιάς του και θεωρείται από τους κυριότερους εκπροσώπους της Ηπειρωτικής Σχολής[1]. Σύμφωνα με τον Καλονάρο ήταν, μαζί με το Μέμο Χριστοδούλου, τσιράκι των παλιότερων καραγκιοζοπαιχτών της Ηπείρου[2]. Ο Μπίρης αναφέρει πως αρχικά εργάστηκε ως βοηθός κοντά σε συμπατριώτες του καραγκιοζοπαίχτες και ύστερα ως βοηθός του Μίμαρου, από τον οποίο πήρε την αρχική έμπνευση με την οποία δημιούργησε το 1897 το Μπαρμπαγιώργο, που αν και τον εμπνεύστηκε ο Μίμαρος δεν τον έβαλε στο θίασό του. Επίσης ο Ρούλιας έπαιξε ως βοηθός του Μίμαρου πολλές φορές μετά το 1908[3]. Αντίθετα, ο Δ. Μόλλας αναφέρει, πως ουδέποτε ο Ρούλιας υπήρξε μαθητής του Μίμαρου, με τον οποίο ήταν συνομήλικοι και ανταγωνιστές, αλλά ήταν μαθητής των Ηπειρωτών καραγκιοζοπαιχτών και πως τη φιγούρα του Μπαρμπαγιώργου την είδαν για πρώτη φορά ο Μίμαρος, ο Ρούλιας και ο Αγιομαυρίτης στον Έπαχτο από τον Ηπειρώτη Τσίλια[4].

Ο Γιάννης Ρούλιας γεννήθηκε στην Αμφιλοχία το 1872 και πέθανε στην Αθήνα το Μάρτη του 1905[5]. Σε σχέση με τον Μίμαρο και τον Ρούλια ο Μπίρης έκανε αποδεδειγμένα κάποια λάθη. Ένα άρθρο για τον Καραγκιόζη, το 1896 στην Καλαμάτα,μας πληροφορεί πως όχι μόνο ο Μίμαρος χρησιμοποιούσε από τριετίας τον Μπαρμπαγιώργο, αλλά το έκανε και με πολύ μεγάλη επιτυχία[6]. Επίσης ο Ρούλιας πέθανε το 1905, οπότε είναι αδύνατο να υπήρξε βοηθός του Μίμαρου το 1908. Άλλωστε η δράση του Μίμαρου φαίνεται πως σταμάτησε οριστικά το 1903. Όπως έχουμε εντοπίσει στο κεφάλαιο «Ο Δημήτρης Σαρδούνης ή Μίμαρος», ο Μίμαρος χρησιμοποιούσε με μεγάλη επιτυχία το Μπαρμπαγιώργο ήδη από το 1894, ένα χρόνο πριν τον εμφανίσει ο Ρούλιας. Η άποψη του Μόλλα πως ο Μίμαρος και ο Ρούλιας ήταν συνομήλικοι και ανταγωνιστές, οπότε δεν υπήρξε κανένας μαθητής του άλλου, μοιάζει πολύ λογική και δεν έρχεται σε αντίθεση με τις γραπτές μαρτυρίες.

---

[1] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σ. 169.
[2] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 100.
[3] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 63.
[4] Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* σσ. 92, 169.
[5] Γαλάνης Ε., «Ο Γιάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου».
[6] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σσ. 20-26.

Το 1943 η «Νέα Εστία» δημοσίευσε σε τρεις συνέχειες τη νουβέλα του Γιάννη Βλαχογιάννη «Της τέχνης τα φαρμάκια»[7]. Ο Βλαχογιάννης εμπνεύστηκε ορισμένες πτυχές του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή του Θανάση Φούλια από τον Γιάννη Ρούλια. Κάποιοι ερευνητές χρησιμοποίησαν τη νουβέλα ως ιστορική πηγή και έτσι προέκυψε η θεωρία πως ο Ρούλιας υπήρξε μαθητής του Μίμαρου. Όμως η νουβέλα δεν έχει καμιά σχέση με την ιστορική πραγματικότητα. Ό ίδιος ο Φούλιας, αν και δηλώνει Ρουμελιώτης, χρησιμοποιεί την αργκό και τα φερσίματα του αθηναίικου υποπρολεταριάτου. Αντίθετα με το Φούλιας, που στη νουβέλα είναι το παρατσούκλι του πρωταγωνιστή, το όνομα Ρούλιας είναι γνήσιο. Ο Φούλιας δηλώνει ευθαρσώς πως αυτός είναι ο δημιουργός του Μπαρμπαγιώργου —πράγμα που δεν αποκλείεται βέβαια να έκανε κι ο Ρούλιας— και πως οι άλλοι τεχνίτες τον πήραν από αυτόν, αν και δεν μπορούν να συγκριθούν μαζί του. Επίσης η περιγραφή που δίνει ο Μπίρης για την πρώτη εμφάνιση του Μπαρμπαγιώργου στο μπερντέ του Ρούλια[8] ολοφάνερα εμπνέεται από την ανάλογη περιγραφή του Βλαχογιάννη. Ο Βλαχογιάννης χρεώνει στο Μίμαρο το χαρακτήρα του σκληρού δασκάλου που, αν και μεγάλος τεχνίτης, είναι μπεκρής, τσιγκούνης, μικρόψυχος και ξυλοκοπάει αλύπητα το μαθητή του. Εδώ ολοφάνερα, όπως και στον χαρακτήρα του Φούλια, αναμειγνύονται πραγματικά και φανταστικά στοιχεία. Ο Μίμαρος ήταν όντως αλκοολικός, αλλά η διαφορά ηλικίας ανάμεσα στο Μίμαρο και το Ρούλια δεν είχε το μέγεθος που προβάλλει ο Βλαχογιάννης κι ούτε δικαιολογούσε ανάλογους ξυλοδαρμούς.

Η νουβέλα αποτελεί μια έμπνευση του Βλαχογιάννη που το 1917, όταν την έγραψε, χρησιμοποίησε τα ονόματα και κάποια άλλα στοιχεία δύο από χρόνια πεθαμένων ανθρώπων.

Η προφορική παράδοση φαίνεται πως αγνοεί την υπόθεση πως ο Ρούλιας υπήρξε μαθητής του Μίμαρου. Ο Καλονάρος υποστηρίζει πως ο Ρούλιας ήταν μαθητής των Ηπειρωτών μαστόρων[9]. Ο Σπαθάρης τον αναφέρει ως περιστασιακό συνεργάτη του Μίμαρου[10]. Η περιστασιακή ή και πιο μόνιμη συνεργασία ήταν συνηθισμένο φαινόμενο ανάμεσα στους

[7] Βλαχογιάννης Γ., «Της τέχνης τα φαρμάκια».

[8] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σσ. 33-34.
[9] Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, σ. 100.
[10] Σπαθάρης Σ., «Ο μεγάλος καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Ρούλιας».

καραγκιοζοπαίχτες. Ο Καΐμη, περίεργα, στο πρώτο του βιβλίο, το 1935 δεν κάνει καμιά νύξη στην υποτιθέμενη μαθητεία του Ρούλια στο Μίμαρο. Στην ελληνική περίληψη του βιβλίου του, το 1937, αναφέρει πως «από το Μίμαρο βγήκε ο Ρούλιας»[11]. Δεν θα ήμαστε καθόλου υπερβολικοί αν υποθέταμε πως στο μεταξύ διάστημα με κάποιο τρόπο διάβασε τη νουβέλα του Βλαχογιάννη, που ήταν ήδη γραμμένη από το 1917. Ο Μπίρης ήταν ο πρώτος που συστηματικά διατύπωσε την άποψη πως ο Ρούλιας ήταν μαθητής του Μίμαρου και κατά πάσα πιθανότητα τη δανείστηκε από τη νουβέλα του Βλαχογιάννη. Οι επόμενοι ερευνητές απλά αναπαρήγαγαν άκριτα τις απόψεις του. Κατά πάσα πιθανότητα ο Δ. Μόλλας και ο Καλονάρος, που υποστηρίζουν πως ο Ρούλιας μαθήτευσε στους Ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες, μεταφέρουν την ιστορική πραγματικότητα.

Ο Γιάννης Ρούλιας εμφανίστηκε στις γραπτές μαρτυρίες για πρώτη φορά το 1895 στην εφημερίδα «Καιροί» με μια λακωνική αγγελία:

«ΘΕΑΤΡΟΝ Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΓΕΩΡΓΟΣ. “Η βοσκοπούλα”»[12].

Η πρώτη αγγελία του Ρούλια ορίζει τα χαρακτηριστικά της τέχνης του: Δίνει μεγάλο ρόλο στον τύπο του Μπαρμπαγιώργου και παίζει τον ελληνικό Καραγκιόζη.

Η παράσταση της «Βοσκοπούλας» βασίζεται στο δραματικό ειδύλλιο του Δ. Κορομηλά «Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας», που το διάστημα αυτό ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές και ανήκει στον κύκλο των παραστάσεων με απόλυτα ελληνική καταγωγή. Ο Ρούλιας, ακολουθώντας πιθανώς τα χνάρια των ηπειρωτών δασκάλων του, δεν αναπαράγει το οθωμανικό θέατρο σκιών ή μια πιο προσαρμοσμένη εκδοχή του, αλλά παίζει το νέο ελληνικό είδος. Η συνεισφορά του στην ολοκλήρωση της διαδικασίας του εξελληνισμού υπήρξε αναμφισβήτητα πολύ μεγάλη. Συμμετείχε στην τελική διαμόρφωση των χαρακτήρων του θιάσου και δημιούργησε καινούριες παραστάσεις είτε με δάνεια θέματα από τα άλλα είδη θεάτρου, είτε δικής του έμπνευσης.

Από το 1898 ως και το 1904 στις εφημερίδες της Αθήνας συναντάμε πολλές αγγελίες παραστάσεών του. Από τις πληροφορίες των αγγελιών ξέρουμε πως έπαιζε βασικά στην πλατεία Σταδίου, αλλά επισκέφτηκε κατά διαστήματα την πλατεία Κυριακού, τη Δεξαμενή, το Σταθμό Λαυρίου, την

[11] Καΐμη Τ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 19.
[12] *Καιροί*, 28-7-1895.

πλατεία Κουμουνδούρου και την επαρχία. Τα δημοσιεύματα των εφημερίδων μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε τις εμφανίσεις του στην Αθήνα από το 1898 ως και το 1904. Το 1898 έπαιξε στην πλατεία Σταδίου και στην πλατεία Κυριακού[13]. Το 1899 έπαιξε στην πλατεία Σταδίου και στο Σταθμό Λαυρίου[14]. Το 1900 έπαιξε στην πλατεία Σταδίου και στην πλατεία Κουμουνδούρου[15]. Το 1901 εμφανίστηκε στην πλατεία Κουμουνδούρου, στην πλατεία Σταδίου και στη Δεξαμενή[16]. Το 1902 έδωσε παραστάσεις στη Δεξαμενή και στην πλατεία Σταδίου[17]. Το 1903 ο Γιάννης Ρούλιας έπαιξε για ένα διάστημα στο Λουτράκι[18] και, μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, στο καφενείο ο «Παράδεισος»[19]. Το 1904 έπαιξε στο καφενείο «Απόλλων»[20]. Αυτές είναι οι και οι τελευταίες πληροφορίες που διαθέτουμε για τις εμφανίσεις του γιατί πέθανε τον επόμενο Μάρτη.

Μέσα από τις αγγελίες προβάλει η εικόνα ενός ιδιαίτερα επιτυχημένου επαγγελματία. Από το 1898 ως το 1904 ο Ρούλιας ήταν ο σημαντικότερος καραγκιοζοπαίχτης της Αθήνας και θεάτριζε κάθε βράδυ πλήθος κόσμου.

Σε κάποιες αγγελίες ο Ρούλιας αναφέρεται ως «ο πασίγνωστος ανά την Ελλάδα και Τουρκία»[21] και ως «ο αφήσας αναμνήσεις εν Ελλάδι και Τουρκία»[22]. Αν πίσω από τις αναφορές δεν κρύβεται κάποια προσπάθεια διαφήμισης του Ρούλια τότε βρισκόμαστε μπροστά σε δύο ενδεχόμενα. Ή ο Ρούλιας επισκέπτονταν όντως την Τουρκία για να παίξει ή ο αρθρογράφος αναφέρει ως «Τουρκία» τις ελληνικές περιοχές που βρίσκονταν ακόμη υπό τουρκική κατοχή, όπως τα Γιάννινα, που η παράδοση αναφέρει πως ο Ρούλιας επισκέπτονταν συχνά.

Στην Αθήνα δημιουργήθηκε η εντύπωση πως αυτός ήταν ο δημιουργός του τύπου του Μπαρμπαγιώργου. Σε αυτή την αντίληψη συνέβαλλε πολύ και

---

[13] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 2, 5, 6, 8-8-1898, επίσης, «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.
[14] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 13-6-1899 και 7, 9, 13, 14, 17, 19, 20, 23, 24, 27-7-1899 και 13-8-1899.
[15] «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 6-6-1900 και 10-8-1900 και 4, 21-9-1900, επίσης, «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 6-6-1900 και 4-8-1900 και 6, 21-9-1900.
[16] «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 7-6-1901, επίσης, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 12-6-1901, επίσης, «Θέατρα», *Εμπρός*, 24-5-1901 και 23-8-1901 και 6-9-1901.
[17] «Θέατρα», *Εμπρός*, 22, 29-7-1902, επίσης, «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 4-9-1902.
[18] «Αναχώρησις Ιωαν. Ρούλια δια Λουτράκι», *Εμπρός*, 3-7-1903, επίσης, «Του κόσμου», *Σκριπ*, 3-7-1903.
[19] «Θεατρικά», *Εμπρός*, 30-8-1903.
[20] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 23, 26-61904 και 24, 25, 26-7-1904 και 16, 23-8-1904.
[21] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ,* 23-6-1904.
[22] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ,* 16-8-1904.

ο ίδιος γιατί προσπάθησε να αντικαταστήσει στον μπερντέ του τον οθωμανικής καταγωγής πρωταγωνιστή Καραγκιόζη με τον Ρουμελιώτη Μπαρμπαγιώργο[23]. Έτσι από την πρώτη αγγελία του στις 28-7-1895[24], ως την τελευταία στις 23-8-1904[25], ονομάζει το θεατράκι του «Ο Μπαρμπαγιώργος». Η προσπάθειά του αυτή είχε επιπτώσεις και στο δραματολόγιό του. Στα έργα του, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια, γίνεται προσπάθεια να τονιστεί ο ρόλος του Μπαρμπαγιώργου. Αργότερα, αν και διατήρησε το ίδιο όνομα στο θέατρό του και τον σημαντικό ρόλο του Μπαρμπαγιώργου, η προσπάθειά του ατόνησε γιατί πιθανώς αντιλήφθηκε πως η αντικατάσταση του Καραγκιόζη δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Ο Καραγκιόζης διέθετε μια ποικιλότητα χαρακτηριστικών, που διαμορφώθηκαν σε βάθος χρόνου μέσα σε ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο περιβάλλον, όπως αυτό της οθωμανικής αυτοκρατορίας και ειδικά στο αστικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης. Η απόρριψη και η αντικατάστασή του από κάποιο άλλο τύπο ήταν πολύ δύσκολή και πιο εύκολη αποδείχτηκε η προσαρμογή του στις ανάγκες του νέου περιβάλλοντος[26].

Ο Σ. Σπαθάρης αναφέρει πως η κατάχρηση οινοπνεύματος ήταν η αιτία του πρόωρου θανάτου του Γιάννη Ρούλια [27] και φαίνεται πως έχει δίκιο γιατί ανάλογες ιστορίες σώζονται ως σήμερα στην Αμφιλοχία. Ο πρόωρος θάνατός του διέκοψε απότομα την πορεία του και έκανε αίσθηση στην Αθήνα της εποχής. Η νεκρολογία του, γραμμένη από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα «Σκριπ» στις 20 Μαρτίου του 1905[28]. Το κενό που άφησε ο θάνατός του το εντόπισε κι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, που επιπλέον πρόσθεσε πως ο αντικαταστάτης του στην πλατεία Συντάγματος ήταν υποδεέστερός του[29].

Η γενιά του Ρούλια και του Μίμαρου, συμπεριλαμβάνοντας τους σημαντικότερους Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες, πρωταγωνίστησε στην τελευταία και σημαντικότερη φάση του εξελληνισμού του θεάτρου σκιών. Στα πλαίσια του εξελληνισμού ολοκλήρωσε τη δομή και τους χαρακτήρες του τυποποιημένου θιάσου και παρήγαγε τις παραστάσεις που αποτέλεσαν το

[23] Γαλάνης Ε., «Ο Γιάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου».
[24] *Καιροί*, 28-7-1895.
[25] «Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ,* 23-8-1904.
[26] Γαλάνης Ε., «Ο Γιάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου».
[27] Σπαθάρης Σ., «Ο μεγάλος καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Ρούλιας».
[28] Παπαντωνίου Ζ., «Μπαρμπα-Γιώργος».
[29] Φαίδων (Ξενόπουλος Γ.), «Ο Καραγκιόζης».

καλούπι για όλες τις υπόλοιπες. Οι τύποι που προστέθηκαν αργότερα ουδέποτε απόκτησαν τη σπουδαιότητα των πρώτων και οι νεώτερες παραστάσεις δεν ξεπέρασαν το επίπεδο των παραστάσεων του Ρούλια και των άλλων καραγκιοζοπαιχτών της γενιάς του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄
Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

I

Η επανεμφάνιση του θεάτρου σκιών στην Αθήνα, τη δεκαετία του 1890, συνέπεσε με τις μέρες δόξας του κωμειδυλλίου[1]. Τα δυο γεγονότα συνδέονται στενά μεταξύ τους γιατί η επικράτηση του κωμειδυλλίου προϋπέθετε την ευνοϊκή αντιμετώπιση των λαϊκών χαρακτηριστικών του ελληνικού πολιτισμού, ένα από τα οποία είναι το θέατρο σκιών. Η συνύπαρξη του κωμειδυλλίου και του θεάτρου σκιών είναι μια ισχυρή ένδειξη για τις στενές σχέσεις που διέπουν το θέατρο σκιών και την ελληνική θεατρική σκηνή. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά.

Το Δεκέμβριο του 1834 η έδρα του ελληνικού βασιλείου μεταφέρθηκε από το Ναύπλιο στην Αθήνα. Η νέα πρωτεύουσα δεν ήταν παρά ένας σωρός από ερείπια όπου το θέατρο ήταν παντελώς άγνωστο. Το 1835 κατασκευάστηκε το πρώτο σανιδένιο θέατρο της Αθήνας. Ήταν ένα χωρίς σκεπή παράπηγμα στο οποίο πλανόδιοι «καλλιτέχνες» παρουσίαζαν κάποια θλιβερά νούμερα.

Ενώ το επίσημο κράτος αδιαφορεί παντελώς, ένα ιδιώτης, ο Αθανάσιος Σκοντζόπουλος, κατασκεύασε το 1836 μια ξύλινη, στεγασμένη με τέντα, παράγκα, όπου ξεκίνησαν να δίνονται παραστάσεις από θίασο ανδρών που υποδύονταν και τους γυναικείους ρόλους. Οι παραστάσεις δίνονταν τις Κυριακές και διαφημίζονταν με τελάλη. Ο θίασος έδωσε την πρώτη παράστασή του στις 24 Μαΐου του 1836 με το έργο του Μεταστάσιο «Ολύμπια» σε μετάφραση του Ρήγα Φεραίου. Η παράσταση έγινε δεκτή με ενθουσιασμό, αλλά η κυβέρνηση θεωρούσε το θέατρο τελευταία προτεραιότητά της. Αυτό ήταν το πρώτο χτύπημα κατά του ελληνικού θεάτρου που οι σοφοί πατριώτες το θεωρούσαν περιττό. Ο θίασος όμως συνέχισε τις προσπάθειές του και παρουσίασε με επιτυχία κι άλλα έργα. Δυστυχώς ο Σκοντζόπουλος δεν μπόρεσε να αποπληρώσει τα έξοδα της ξυλείας και ο ξυλέμπορος κατέσχεσε το θέατρο. Μετά από συμβιβασμό το έβγαλαν από

[1] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 99.

κοινού σε πλειστηριασμό και το πούλησαν σε κομμάτια στις 20 Δεκεμβρίου του 1836. Ο Σκοντζόπουλος πλήρωσε τα χρέη του και με τα χρήματα που του έμειναν αποφάσισε να ξαναφτιάξει θέατρο.

Ένα από τα σημαντικά γεγονότα του 1836 ήταν η έκδοση της κωμωδίας «Βαβυλωνία» του Δ. Βυζάντιου στο Ναύπλιο.

Το 1837 ο Ιταλός Γκαετάνο Μέλι που ζούσε στην Αθήνα κατασκεύασε νέο θέατρο. Ήταν ένα στεγασμένο παράπηγμα, κάπως καλύτερο από του Σκοντζόπουλου και τη δεύτερη μέρα του Πάσχα του 1837 παρουσίασε Ιταλούς σχοινοβάτες και ηθοποιούς της παντομίμας. Στο θέατρο αυτό στις 4 Ιουνίου του 1837 παρουσιάστηκε μια παρωδία από την πρώτη πράξη του «Κουρέα της Σεβίλλης» με τραγουδιστές κάποιους από τους σχοινοβάτες ή τους ηθοποιούς της παντομίμας. Μετά από δυο μήνες ο Μέλι έφερε αληθινούς τραγουδιστές από την Ιταλία και ανάμεσα σ' αυτούς ήταν και κάποιες γυναίκες. Όταν ο θίασος επέστρεψε στην Ιταλία ο υψίφωνος Σανσόνι παρέμεινε στην Ελλάδα.

Όμως κι ο Σκοντζόπουλος το 1837 νοίκιασε μια αποθήκη, τη μετέτρεψε σε θέατρο και προσελκύοντας διάφορους αμφιβόλου ποιότητας έλληνες καλλιτέχνες ετοίμασε το θίασό του. Το κοινό όμως προτιμούσε τον ιταλικό θίασο του Μέλι. Βασιλική οικογένεια, υπουργοί, ανώτεροι στρατιωτικοί και όλη η σπείρα των Βαυαρών σύχναζαν στο ιταλικό θέατρο. Οι εφημερίδες, αγνοώντας τον ελληνικό θίασο, έγραφαν μακροσκελέστατες αυτοσχέδιες κριτικές στα ελληνικά, γαλλικά, ιταλικά και ενίοτε στα γερμανικά για το ιταλικό μελόδραμα.

Η επικράτηση του ιταλικού μελοδράματος και η αδιαφορία της κυβερνήσεως επέφερε τη διάλυση του ελληνικού θιάσου και την καταστροφή του Σκοντζόπουλου που λίγο μετά πέθανε πάμφτωχος. Η περιφρόνηση που έδειξε η επίσημη Ελλάδα στην πρώτη εμφάνιση της ελληνικής σκηνής ευθύνεται κατά πολύ για το αδιέξοδο στο οποίο βρέθηκε το θέατρο τα επόμενα χρόνια.

Το 1840 η Αθήνα απόκτησε λιθόκτιστο θέατρο. Ο ιταλός Σανσόνι, ο παλιός υψίφωνος, κατάφερε να χτίσει το θέατρο αφού του παραχωρήθηκε το οικόπεδο και επιδοτήθηκε με 10.000 δραχμές. Επιπλέον εξασφάλισε ένα απίστευτο προνόμιο. Για πέντε χρόνια όχι μόνο απαγορευόταν να χτιστεί άλλο θέατρο, αλλά επίσης απαγορευόταν να παίζεται θέατρο με εισιτήριο σε

καταστήματα και δημόσιους χώρους. Το θέατρο εγκαινιάστηκε στις 6 Ιανουαρίου του 1840 με ιταλικό μελοδραματικό θίασο. Για να υποστηρίξει το θίασο ο δήμαρχος Καλλιφρονάς, με έξοδα του δήμου, αγόρασε εισιτήρια και τα διένειμε σε δημότες. Κάποιες απόπειρες για δημιουργία ελληνικού θιάσου από τους Ν. Φορμάνο και Κ. Αριστία έπεσαν στο κενό γιατί συνάντησαν την αντίδραση των Βαυαρών και κάποιων Ελλήνων.

Όμως ο Σανσόνι δεν άντεξε τις οικονομικές απαιτήσεις του θεάτρου και το 1844 το αγόρασε σε πλειστηριασμό ο Ιωάννης Μπούκουρης ή Μπούκουρας[2].

Η επικράτηση του ιταλικού μελοδράματος δεν είναι άσχετη με τις επιλογές της ανώτερης τάξης που στρέφεται αποκλειστικά στη μίμηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού που κυριολεκτικά τον πιθηκίζει χωρίς να τον έχει χωνέψει. Ο Μ. Μητσάκης γράφει:

«Η απομίμησις των ηθών του μεγάλου ευρωπαϊκού πολιτισμού είνε πλήρης με μόνην την ελάχιστην διαφοράν ότι είνε… απομίμησις. Ενιαχού κατορθώνει κάποτε να προαχθεί και μέχρι κιβδηλείας. Αλλ' ως επί το πλείστον απομένει άκομψος και ακαλαίσθητος αντιγραφή»[3].

Η υποστήριξη προς το ιταλικό μελόδραμα έφτασε μέχρι του σημείου των οικονομικών επιδοτήσεων από το ελληνικό κράτος. Το 1851 ιταλικός θίασος επιδοτήθηκε με 22.000 δραχμές από το δημόσιο ταμείο[4]. Το 1858 με 53.000 δραχμές, ενώ με μόλις 5.000 θα μπορούσαν να σώσουν τον ελληνικό θίασο του Καμπούρογλου. Το 1864 κι ενώ ο ηθοποιός Παντελής Σούτσας είχε αναλάβει την εργολαβία του ιταλικού μελοδράματος και των ελληνικών παραστάσεων στην Αθήνα, το ιταλικό μελόδραμα επιδοτήθηκε ξανά με χρήματα του ελληνικού κράτους[5].

Το θέατρο στην Αθήνα ήταν ψυχαγωγία της ανώτερης τάξης. Σ' αυτό συγκεντρώνονταν οι Ευρωπαίοι επισκέπτες και διπλωμάτες, η Αυλή και όσοι την περιτριγύριζαν, οι μορφωμένοι της εποχής, καθώς και οι ανώτεροι στρατιωτικοί και υπάλληλοι. Γενικά όσοι μπορούσαν να πληρώσουν το ακριβό εισιτήριο και που καταλάβαιναν ή έκαναν πως καταλάβαιναν τη γλώσσα από

[2] Λάσκαρης Ν., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Τόμος 2, σσ. 151-170, 173, 177, 178, 200, 202, 205-213, 233, 243, 244, 249, 250, 255-257, 277.
[3] Μητσάκης Μ., «Αθηναϊκαί σελίδες», σ. 339.
[4] «Η αβροφροσύνη της διαφθοράς» Α' και Β', *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 110, 18-11-1851 και Φύλλο 111-112, 25-11-1851.
[5] Λάσκαρης Ν., «Έλληνες ηθοποιοί: Παντελής Σούτσας», σσ. 348, 349, 351.

τους πλανόδιους θιάσους. Ακόμη και μετά το 1865, που το ελληνικό θέατρο απόκτησε κάποια οντότητα, σε όλες τις διεργασίες του δεν λάμβανε καθόλου υπ' όψη του το λαό στο σύνολό του. Ο λαός δεν έβλεπε τίποτε. Τα δημόσια θεάματα απευθύνονταν αποκλειστικά στους εύπορους[6].

Για σχεδόν πενήντα χρόνια το θέατρο Μπούκουρα αποτελούσε το μοναδικό χειμερινό θέατρο της Αθήνας. Στο χώρο του φιλοξενούνταν βασικά οι ξεπεσμένοι ξένοι θίασοι που κατέφθαναν στην Αθήνα. Πρόσβαση σ' αυτό είχαν μόνο όσοι μπορούσαν να πληρώσουν το ακριβό εισιτήριο.

Στο μεταξύ καθιερώθηκαν οι δραματικοί διαγωνισμοί, όπου οι βραβευμένοι μαζί με το χρηματικό βραβείο έπαιρναν και ένα κλαδί ελιάς όπως οι αρχαίου ολυμπιονίκες. Στους ετήσιους διαγωνισμούς —κριτές ήταν καθηγητές πανεπιστημίου, φιλόλογοι, γιατροί και νομικοί— εμφανίζονταν πλήθος έργων που κανένα από αυτά δεν μπόρεσε να σταθεί στο θέατρο. Μέσα σε αυτή τη νεοελληνική δραματοπλημμύρα κάποιος γυμνασιάρχης Αντωνιάδης βραβεύτηκε σε όλους τους διαγωνισμούς. Με την τεράστια και ψεύτικη αυτή παραγωγή και με τέτοιους ψεύτικους όρους δεν μπορούσε να δημιουργηθεί ελληνικό θέατρο. Η παράδοση η αρχαία και η παράδοση η ψευτοκλασσική, με διαφορετικούς τρόπους η κάθε μία κράτησαν συγγραφείς και κοινό σε κατάσταση νεκροφάνειας[7].

Όλα αυτά συνέβαιναν ερήμην του ελληνικού λαού που στ' αλήθεια κανείς δεν τον υπολόγιζε. Το θέατρο και οτιδήποτε σχετίζονταν μ' αυτό απασχολούσε αποκλειστικά την ανώτερη τάξη. Για να μπορέσει ο λαός να επωφεληθεί από τα δημόσια θεάματα έπρεπε να περιμένει τη δεκαετία του 1870 και την εμφάνιση των θερινών ωδικών θεάτρων, που απλώθηκαν κυρίως γύρω από το Ιλισό. Τα υπαίθρια αυτά θέατρα ήταν δημιουργήματα της ανάγκης. Τα δημιούργησε η έλλειψη θεατρικών θεαμάτων που η αύξηση του πληθυσμού την έκανε ιδιαίτερα αισθητή[8].

II

Τη δεκαετία του 1870 γύρω από τον Ιλισό ξεφυτρώνουν τα πρώτα θερινά ωδικά θέατρα. Το ξεκίνημα έγινε με κάποιο πρόχειρο θεατράκι που

[6] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σ. 860.
[7] Νιρβάνας Π., «Το νεοελληνικό θέατρο».
[8] Άννινος Χ., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 669, (1888), σσ. 689, 691.

χτίστηκε το 1871 στη Ομόνοια. Το «Άντρο των Μουσών», ένα από τα δημοφιλή καφενεία που βρίσκονταν κάτω από τον Αρδηττό, έστησε το 1871 μια σκηνούλα και φιλοξένησε κάτι γερμανίδες χορεύτριες. Την επόμενη χρονιά ακολούθησε και το Νέο Φάληρο με πρωτοβουλία της Εταιρείας Σιδηροδρόμων Αθηνών Πειραιώς. Κοντά στο «Άντρο των Μουσών» νέο πάλκο προστέθηκε στον κήπο των «Ιλισίδων Μουσών»[9].

Τη δεκαετία του 1880 τα παριλίσια θέατρα αποτελούν τον σημαντικότερο πόλο ψυχαγωγίας στην Αθήνα. Τα θέατρα «Ολύμπια», «Απόλλων» και «Παράδεισος» (πρώην «Θέατρο των Ιλισίδων Μουσών») είναι τα σημαντικότερα από αυτά. Υπάρχουν όμως κι άλλα. «Άντρο των Νυμφών» (το αρχαιότερο όλων), «Θέατρο του λαού», «Παρθενών», «Ποσειδών» και «Ορφεύς», είναι κάποια από τα ονόματα που έμειναν στην ιστορία. Το θέατρο «Ολύμπια» στο Ζάππειο «βασιλεύει» στην παριλίσια περιοχή και συγκεντρώνει τον «καλό κόσμο»[10]. Τα περισσότερα από τα θέατρα είναι παραπήγματα, που εκτελούν χρέη θεάτρου[11]. Το «Απόλλων» κατεδαφίστηκε το 1885, με δικαστική εντολή γιατί κρίθηκε επικίνδυνο για τη δημόσια ασφάλεια[12]. Σ' αυτά όμως συγκεντρώνεται πλέον ο λαός γιατί οι οικονομικές τους απαιτήσεις είναι μικρές. Άλλωστε και το μοναδικό χειμερινό θέατρο της πόλης δε βρίσκεται και σε πολύ καλή κατάσταση. Είναι πια ένα επικίνδυνο για το κοινό ερείπιο, που με τη ζοφερή εικόνα του καθρεφτίζει την αληθινή εικόνα της ελληνικής θεατρικής σκηνής. Το «Άστυ» γράφει:

«Αληθέστερον ειπείν ερείπιον Μπούκουρη, αμαυρόν, κονισαλέον, ανάκτορον της περιπνευμονίας, υπάρχον ακόμη εις την ζωή εξ αβλεψίας της πυρκαγιάς, τελευταίως μάλιστα επαυξηθέν δια της προσθήκης ενός ευώδους αποχωρητηρίου, προσμαρτυρούντος και αυτού μετά του κυρίου οικοδομήματος την φιλόκαλον πρόνοιαν των δημοτικών αρχόντων των Αθηνών»[13].

---

[9] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σ. 861.
[10] Άννινος Χ., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 670, (1888), σ. 706, επίσης, Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Δημόσια θεάματα», επίσης, Δ.Κ.Π. «Θέατρα και ήθη του λαού».
[11] Γιαννόπουλος Α., «Εθνικόν θέατρον», *Κλειώ*, Τόμος 4, Τεύχος 13 (1888), σ. 200, επίσης, «Καλοκαιρινά θέατρα», *Ο Νουμάς*, Τόμος 4, Τεύχος 200 (1906), σ. 10.
[12] Ηρώδης ο Αττικός (ψευδώνυμο), «Θεατρικά».
[13] «Θέατρα», *Άστυ*, Τόμος 1, Τεύχος 7 (1885), σ. 4.

Το 1884 αποπερατώθηκε το δημοτικό θέατρο Πειραιά που είχε ως πρότυπο το θέατρο του Ωδείου του Παρισιού[14]. Το 1888, μετά από περιπέτειες τριάντα χρόνων και τελικά με τη συμμετοχή του επιχειρηματία Συγγρού, ολοκληρώθηκε το δημοτικό θέατρο της Αθήνας[15]. Το θέατρο εγκαινιάστηκε με παραστάσεις γαλλικού κωμειδυλλίου[16]. Το περιοδικό «΄Άστυ» καταγγέλλει πως επιτροπή από έμπειρους μηχανικούς πρότεινε το κλείσιμο του θεάτρου, γιατί το κτήριο είχε βασικές ελλείψεις και δεν εγγυούνταν την ασφάλεια των θεατρινισμένων και τονίζει πως οι δρακόντειες διατάξεις, που επέβαλλε ο Συγγρός στη λειτουργία του θεάτρου, με σκαιό και αγροίκο τρόπο απέκλεισαν από το θέατρο μέγα μέρος της κοινωνίας[17].

Για δεκαετίες τα παριλίσια θέατρα θα ψυχαγωγήσουν το λαϊκό κοινό της Αθήνας αλλά και τους ντιστεγκέδες. Οι καλλιτέχνες που εμφανίζονται σ' αυτά συνθέτουν ένα πολύχρωμο και ετερόκλητο μωσαϊκό. Από τα θέατρα του Ιλισού πέρασαν όλοι οι γνωστοί ηθοποιοί της εποχής ανάμεσα στους οποίους βρίσκονταν ο Λεκατσάς, ο Ταβουλάρης, ο Αρνιωτάκης, ο Αλεξιάδης, η Παρασκευοπούλου και άλλοι. Συχνά πυκνά έρχονταν και ξένοι θίασοι, βασικά ιταλικοί και γαλλικοί. Η πλειονότητα των θιάσων απαρτίζονταν από πάσης φύσεως αξιοθρήνητα περιπλανώμενα μπουλούκια, κυριολεκτικά ναυάγια της τέχνης, που εύρισκαν το καλοκαίρι καταφύγιο στα θερινά θέατρα του Ιλισού. Ηθοποιοί της κακιάς ώρας, ακροβάτες, αλλοδαπές καλλιτέχνιδες της τελευταίας διαλογής και θίασοι παντομίμας[18].

III

Η ανάπτυξη των παριλίσιων θεάτρων υπήρξε ταυτόχρονη με την ακμή της παντομίμας που ήταν ένα από τα πιο αγαπητά είδη της λαϊκής ψυχαγωγίας. Ακόμη κι αρκετά αργά, το 1899, στην Αθήνα υπήρχαν πέντε θέατρα παντομίμας[19]. Το 1918 στο Καπανδρίτι υπάρχει θέατρο παντομίμας

[14] «Θέατρον Πειραιώς», *Απόλλων*, Τόμος 2, Τεύχος 18 (1884), σ. 278-279.
[15] Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Το νέον θέατρον».
[16] Γιαννόπουλος Α., «Εθνικόν θέατρον», *Κλειώ*, Τόμος 4, Τεύχος 13 (1888), σ. 200.
[17] Αστυνόμος (ψευδώνυμο), «Θέατρον Συγγρού και Λασσάλ», επίσης, Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Θέατρον Συγγρού και Λασσάλ».
[18] Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Το νέον θέατρον», επίσης, Φαλέζ (ψευδώνυμο), «Αντιχαίρετε: παριλίσσεια ωδικά θέατρα».
[19] «Η απόλαυσις του υπαίθρου», *Εμπρός*, 17-6-1899.

που παίζει ακόμη το «Ροβέρτο διάβολο» και τη «Νεκρά ζώσα»[20]. Τα παριλίσια θέατρα και η παντομίμα γνώρισαν ταυτόχρονη άνθιση γιατί και τα δυο απευθύνονταν στη μεγάλη μάζα του λαϊκού κοινού.

Τα θέατρα της παντομίμας, ήταν τα πρώτα που άνοιγαν την άνοιξη και τα τελευταία που έκλειναν το φθινόπωρο. Επίσης κατά τη διάρκεια του χειμώνα πολλοί θίασοι της παντομίμας έπαιζαν σε μικρά, αυτοσχέδια θεατράκια στα καφενεία. Παρουσίαζαν έργα όπως: «Ο Μάρκος Μπότσαρης», «Ο Γουλιέλμος Τέλλος», «Οι λησταί της Καλαυρίας», «Ο χορός της Σουλιώτισσας Δέσπως», «Ο Λάμπρος και Φώτος Τζαβέλας», «Η πολιορκία της Πλεύνας», «Η τρομερά σφαγή της Βουλγαρίας υπό των Βασιβουζούκων», «Το ηρωικόν Σούλι», «Οι λησταί της Αφρικής», «Ο εξόριστος μνηστήρ», «Νέρων ο τύραννος», «Φάουστ», «Ναβουχοδονόσωρ», «Ο Μωυσής επί του όρους Σινά», «Η αρπαγή της Ελένης», « Ο Καρλομάγνος», «Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα», «Γενοβέφα η Ερημίτις», «Τα μυστήρια της ιεράς Εξετάσεως», «Η εσπερίς του Αγίου Βαρθολομαίου», «Ιερεύς διάβολος και αποθαμένος», «Ο Μέγας Κωνσταντίνος», «Ο Ναπολέων εν Μόσχα», «Ο Βελισάριος», «Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», «Η εν Θερμοπύλαις μάχη», «Η πυρπόλησις του τουρκικού στόλου υπό του Κανάρη», «Η μάχη του Γκριτζόβαλη», «Η Άλωσις της Τριπολιτσάς», «Η Μάχη του Λάλα», «Η Έξοδος του Μεσολογγίου», «Ο Ήρωας της Γραβιάς Ανδρούτσος», «Ο Αθανάσιος Διάκος», «Ο Ροβέρτος διάβολος». Ακόμη παίχτηκαν ως παντομίμα έργα όπως «Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας», «Η Γκόλφω», «Ο Οθέλος» και αρκετά αργά «Ο αρχιτσιγγάνος» του Κάλμαν[21].

Ο Γ. Σιδέρης χωρίζει τα έργα της παντομίμας σε τέσσερις ομάδες ανάλογα με την υπόθεσή τους: Ιστορικά παλαιότερα, ιστορικά επίκαιρα (π.χ. “Η πολιορκία της Πλεύνας”), έργα με την υπόθεσή τους παρμένη από μελοδράματα (“Φάουστ”, “Ναβουχοδονόσωρ”, “Μωυσής”), και έργα με

[20] Φορτούνιο (Σπύρος Μελάς), «Νυκτερινά θεάματα».
[21] Άννινος Χ., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 670, (1888), σ. 707, επίσης, Μητσάκης Μ., «Αθηναϊκαί σελίδες», σ. 340, επίσης, Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 460-461 (1946), σσ. 992, 995, επίσης, Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σ. 864, επίσης, «Θέατρα», *Άστυ*, Τόμος 1, Τεύχος 7 (1885), σ. 4, επίσης, Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Θεατρικά», *Άστυ*, Τόμος 2, Τεύχος 100 (1887), σ. 7 και *Άστυ*, Τόμος 3, Τεύχος 141 (1888), σ. 7.

υπόθεση δανεισμένη από τα μυθιστορηματικά δράματα ή από μυθιστορήματα[22].

Κρίνοντας από τους τίτλους κατανοούμε πως πολλά από τα έργα της παντομίμας πέρασαν στη σκηνή του κουκλοθέατρου και στο μπερντέ του καραγκιόζη.

Ο Καραγκιόζης γρήγορα στράφηκε για έμπνευση στα έργα της παντομίμας γιατί αφ' ενός μεν ως είδη της λαϊκής ψυχαγωγίας είχαν και τα δυο υιοθετήσει μορφές έκφρασης σύμφωνες με τις αντιλήψεις του λαϊκού κοινού και αφ' ετέρου δε γιατί η παντομίμα ήταν ήδη ένα δημοφιλές λαϊκό θέαμα από το οποίο μπορούσε να αντλήσει υλικό με δεδομένους όρους επιτυχίας. Και τα δυο είδη βασίζονταν στον προφορικό λόγο και στην εμπειρική μεταφορά ανάμεσα στους καραγκιοζοπαίχτες-ηθοποιούς. Η ελληνική παντομίμα, τουλάχιστο στην αρχή, δε χρησιμοποιούσε κείμενα ούτε έκανε πρόβες. Ο θιασάρχης διηγούνταν την υπόθεση, που τη δανείζονταν από άλλες πηγές, στους ηθοποιούς και το βράδυ την έβγαζαν στο κοινό[23]. Υπήρχε δηλαδή μια ευρεία κοινή βάση που απλώνονταν και στα δυο θεάματα. Ήδη από το 1879 η παντομίμα παίζει έργα όπως ο «Μάρκος Μπότσαρης» και τη δεκαετία του 1880 έχει συμπληρώσει το δραματολόγιό της με τα πατριωτικά έργα[24]. Ακόμη και η σκηνή του ανασκολοπισμού του Αθανάσιου Διάκου, που εξελίχτηκε σε ένα από τα σημαντικότερα «εφέ» του θεάτρου σκιών, αντιγράφτηκε από την παντομίμα, που την έπαιζε από τη δεκαετία του 1880[25]. Το 1890 στο «Άντρο των νυμφών» ο Καλλίτσης, ένα από τα αστέρια της παντομίμας, επρόκειτο να παίξει την παράσταση «Ο Σακήρ πασάς εν Κρήτη» όπου, σύμφωνα με την αγγελία, θα εμφανίζονταν «αι βιαιοπραγίαι των τούρκων, συμβάντα βλέπετε νοπότατα». Η αστυνομία απαγόρευσε την παράσταση[26]. Ανάλογο περιστατικό σημειώθηκε το 1909 στο Βόλο όπου κάποιος καραγκιοζοπαίχτης, πιθανώς ο Μέμος Χριστοδούλου, αποπειράθηκε να βγάλει στο μπερντέ τον πρωθυπουργό της Τουρκίας Σεφκέτ Πασά, που πριν λίγες μέρες είχε απειλήσει δημόσια τον Πατριάρχη Ιωακείμ. Μετά από διαμαρτυρία του

[22] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σ. 864.
[23] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 461-462 (1946), σ. 990.
[24] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σ. 864, επίσης, «Διάφορα κοινωνικά», *Νέα Εφημερίς*, 12-9-1894.
[25] Μητσάκης Μ., «Αθηναϊκαί σελίδες», σ. 340.
[26] «Εφημερίς των θεάτρων», *Ακρόπολις*, 22, 23-6-1890.

τούρκου πρόξενου η αστυνομία απαγόρευσε την παράσταση[27]. Τα ηρωικά έργα της παντομίμας πέρασαν γρήγορα στο μπερντέ, αλλά ορισμένα από αυτά είχαν ήδη περάσει από τον ενδιάμεσο σταθμό του κουκλοθέατρου.

Όμως το θέατρο σκιών δεν αντέγραψε μόνο τα ηρωικά έργα αλλά και πολλά από τα χαρακτηριστικά της κωμωδίας. Η παντομίμα διέθετε μια βάναυση αίσθηση του κωμικού που αποκορύφωμά του ήταν οι ξυλοδαρμοί. Ο καλός κωμικός, σ' αυτό διέπρεψε ο Καλλίτσης, έπρεπε να δέρνει αλύπητα. Από τους ατέλειωτους ξυλοδαρμούς προέκυψε ο όρος «κωμωδίες της μπάτας», γιατί μπάτα θα πει σανίδα[28].

Το «Άστυ» αναφερόμενο στην χοντρή αίσθηση του κωμικού και στους απίστευτους ξυλοδαρμούς της παντομίμας γράφει:

«Εις το ΑΝΤΡΟΝ ΤΩΝ ΝΥΜΦΩΝ καταφεύγουσιν οι δυνάμενοι να διέλθωσιν ακινδύνως τον μέγαν πετρόλακκον, τον κοινώς καλούμενον παριλισσία οδός. Εκεί αυτοσχεδιάζουσιν οι ηθοποιοί, παριστώσιν οι θεαταί, χειροκροτούσιν αι τραγουδίστριαι, βωμολοχούσιν οι μεν και γελώσιν οι πάντες. Ραγδαία βροχή ξύλου δροσίζει την σκηνήν και βρονταί καγχασμών δυνάμεναι να εμβάλωσιν εις φόβον πάντα σταφιδοκτήμονα μεθ' όλην την γειτονιάν του κ. Δαμασκηνού προκαλούσι το κοινόν»[29].

Η παράδοση των ξυλοδαρμών άρθρωνε πάντα και παντού τις λαϊκές κωμωδίες και κατάγεται από την ίδια ρίζα με τα ιθυφαλλικά αστεία. Στο οθωμανικό θέατρο σκιών το ξύλο ήταν στην πρώτη θέση, αλλά κυρίαρχο στοιχείο της δομής των δραμάτων ήταν τα σεξουαλικά καλαμπούρια. Στο ελληνικό είδος και κάτω από την επίδραση των κωμωδιών της μπάτας οι ξυλοδαρμοί πήραν τεράστιες διαστάσεις και ως ένα βαθμό κάλυψαν το κενό που εμφανίστηκε μετά από την αφαίρεση των σεξουαλικών καλαμπουριών. Στον ελληνικό μπερντέ ο ξυλοδαρμός έγινε ο βασικός ρυθμιστής της μικροκοινωνίας του, αφού αντιπροσωπεύει τη μόνη πράξη που έχει την ικανότητα να παιδεύει και να «τρέφει», να αρρωσταίνει και να «θεραπεύει», να σκοτώνει και να «ανασταίνει», να εξευτελίζει και να αποδίδει δικαιοσύνη, να πληρώνει και να ξεχρεώνει, να αποσπά τις πιο απίθανες ομολογίες και να

[27] «Ο Σεφκέτ εις τον Καραγκιόζη», *Σκριπ*, 6-7-1909, επίσης, «Ο Καραγκιόζης Βόλου και ο Σεφκέτ Πασάς», *Εμπρός,* 6-7-1909.
[28] Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 461-462 (1946), σ. 993.
[29] Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Δημόσια θεάματα».

απονέμει «πτυχία», να κάνει το ναύαρχο υποδεκανέα και τον Καραγκιόζη δήμαρχο[30].

Ταυτόχρονα με την παντομίμα καλλιεργήθηκε και ένα άλλο είδος λαϊκής κωμωδίας, οι λεγόμενες νούτικες κωμωδίες. Δεν χρησιμοποιούσαν κανενός είδους κείμενο, αλλά είχαν ένα πλαίσιο, μια κατεύθυνση και οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζοντας και κατευθύνοντας ο ένας τον άλλον τις διεκπεραίωναν. Εξ αιτίας της έλλειψης κειμένων οι παλιότεροι που ήξεραν από μνήμης κάποια έργα τα μετέδιδαν προφορικά στους νεώτερους. Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας αυτού του είδους εξασφάλιζε μια φρεσκάδα στο θέαμα και μπορούσε να δεχτεί ποικίλες τροποποιήσεις ανάλογα με τις περιστάσεις. Στον αυτοσχεδιασμό βασίζεται η προέλευση του όρου «νούτικες» γιατί οι θεατρίνοι τις έβγαζαν από το νου τους. Το είδος προέκυψε πιθανώς από την αδυναμία των ηθοποιών να διαβάσουν και να αποστηθίσουν. Μία από τις πιο γνωστές «νούτικες» κωμωδίες είναι «Τα δικηγορικά γελοία» που πρωτοπαίχτηκε το 1847 και είναι μια διασκευή του Θεόδωρου Ορφανίδη, που βασίστηκε σε κάποιο ιταλικό πρωτότυπο[31]. Οι αστοί αρθρογράφοι της εποχής ήταν ιδιαίτερα εχθρικοί προς τις «νούτικες» κωμωδίες και τις στόλιζαν με μύρια επίθετα, αλλά η εισροή του κόσμου σ' αυτές ήταν μεγάλη. Την ίδια παράσταση παρακολουθούσαν μαζί «ανώτεροι του κράτους υπάλληλοι», «ρυπαροί υπάλληλοι κρεοπωλείων» και «δέσποιναι αποπνέουσαι μύρα»[32].

Λαμβάνοντας υπ' όψη την προφορικότητα και τον αυτοσχεδιασμό της νούτικης κωμωδίας μπορούμε να πούμε πως οι κωμωδίες του θεάτρου σκιών ήταν ένα είδος νούτικης κωμωδίας γιατί το ίδιο το θέαμα, μέσα από την οθωμανική του καταγωγή, μετέφερε μια προφορική παράδοση αιώνων και η επιτυχής έκβαση των παραστάσεών του εξαρτιόνταν από τις ικανότητες αυτοσχεδιασμού του τεχνίτη. Τη δεκαετία του 1890 και μετά από την επιτυχία που είχε σημειώσει η «νούτικη» κωμωδία στα γύρω από τον Ιλισό θέατρα, είναι σίγουρο πως το θέατρο σκιών βρήκε σ' αυτή έτοιμο σχεδόν υλικό για να το προσαρμόσει στα μέτρα του μπερντέ.

[30] Κιουρτσάκης Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, σ. 272.
[31] Χατζηδάκη Γ., «Δράματα και "νούτικες" κωμωδίες».
[32] Δ.Κ.Π. «Θέατρα και ήθη του λαού».

IV

Ήδη από τη δεκαετία του 1870 παίζονται για λαϊκή κατανάλωση, ταυτόχρονα με την παντομίμα και τις νούτικες κωμωδίες, «πατριωτικά» έργα όπως «Ο Λεωνίδας εν Θερμοπύλας», «Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», «Ο Μάρκος Μπότσαρης» και «Η Ηπειροθεσσαλία». Από τα σχόλια που έχουν διασωθεί στα έντυπα της εποχής αντιλαμβανόμαστε πως πρόκειται για κίβδηλες, ψευτολαϊκές, ψευτοηρωικές και ψευτοπατριωτικές παραστάσεις[33].

Ο «Νουμάς» σχολιάζοντας αυτά τα θεάματα γράφει:

«Ένα με το τάλλο αρχίσανε ν' ανοίγουν στα μεγάλα κέντρα τα διάφορα θέατρα, και στις γωνίτσες των συνοικιών να θρονιάζουνται σε λογιώ λογιών παράγκες οι αξιοθρήνητοι καλοκαιρινοί μικροθίασοι που θα οργιάσουνε πάλι τέσσερεις και πέντε μήνες με πατριωτικά και λαϊκά έργα… Μακριά προπάντων από τα πατριωτικά δράματα που κατάντησαν αληθινή ιεροσυλία το περσυνό καλοκαίρι»[34].

Όλο αυτό το κίβδηλο υλικό αποτέλεσε με τη σειρά του πηγή έμπνευσης για το θέατρο σκιών. Οι κατά κανόνα αγράμματοι καραγκιοζοπαίχτες βρήκαν όχι μόνο έτοιμα δράματα αλλά και διαλόγους για να τους χρησιμοποιήσουν στα πατριωτικά έργα του μπερντέ.

Τη δεκαετία του 1880 η ελληνική σκηνή του αστικού θεάτρου εκπροσωπείται κυρίως από τον Μένανδρο, το θίασο των αδερφών Ταβουλάρη, τον Πανελλήνιο δραματικό θίασο, του Δ. Αλεξιάδη και το θίασο του Ν. Λεκατσά. Παρουσιάζουν κυρίως μεταφράσεις ξένων έργων. Ο Αγησίλαος Γιαννόπουλος σε ένα εκτενέστατο άρθρο, που δημοσιεύτηκε σε τέσσερις συνέχειες στο περιοδικό «Κλειώ», τονίζει την ανάγκη ύπαρξης Ελληνικού Θεάτρου, ως καλλιτεχνικό προϊόν και ως οίκημα. Αναφερόμενος στους ελληνικούς θιάσους της εποχής γράφει:

«… δια τους δε το Εθνικόν Θέατρον, η Ελληνική Σκηνή εκπροσωπείται από τους γνωστότερους δύο ή τρεις αυτολεγόμενους Ελληνικούς θιάσους, τους εν υπαίθρω ή από τα παραπήγματα, εν κεκηρυγμένη εχθρότητι προς την

[33] Αλαταποθηκάριος (ψευδώνυμο), «Θέατρον Φαλήρου», επίσης, «Θέατρον Φαλήρου», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 66 (1880), σ. 7, επίσης, Μάριος (ψευδώνυμο), «Απόλλων, Μάρκος Μπότσαρης», επίσης, Μάριος (ψευδώνυμο), «Θέατρον Απόλλων, Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος», επίσης, Μάριος (ψευδώνυμο), «Απόλλωνος μελοδραματικά», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 80 (1880), σσ. 3-4 και *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 81 (1880), σ. 3.
[34] Σιγανός Λ., «Καλοκαιριάτικα θέατρα».

γραμματικήν και την καλαισθησίαν, ελληνιστί δήθεν επιδεικνύοντας τα τερατουργήματα ή τα εστρεβλωμένα και παραμορφωμένα παραφράσματα της ξένης θεατρικής παραγωγής…»[35].

Από το άρθρο φαίνεται πως ο Γιαννόπουλος είναι οπαδός των απόψεων του Σπύρου Βασιλειάδη. Ο Βασιλειάδης πίστευε πως οι σημαντικότεροι οδηγοί για τη δημιουργία εθνικού θεάτρου είναι οι αρχαίες τραγωδίες και τα δημοτικά τραγούδια, γιατί τα δημοτικά τραγούδια είναι η μόνη σύνδεση ανάμεσα στο παρών και στα έργα του Ομήρου και του Σοφοκλή[36].

Ο Γιαννόπουλος δεν είναι μόνος, αλλά υπάρχουν κι άλλοι που αιτούνται τη δημιουργία εθνικής σκηνής. Ο Άγγελος Βλάχος σε μια ομιλία του στον φιλολογικό σύλλογο «Παρνασσός» —δημοσιεύτηκε σε δυο συνέχειες στην «Εστία» — τονίζει πως η αθηναϊκή κοινωνία δεν έχει τίποτε να κερδίσει από την παρουσία των ξένων θιάσων, που καλύτερα να μην έρχονταν καθόλου, και θέτει τα τρία απολύτως αναγκαία για την στήριξη της ελληνικής σκηνής:

«α) την οικοδομήν ειδικού και αποκλειστικώς εις ελληνικόν θέατρον ορισθησομένου κτιρίου.

β) την μόρφωσιν και ευπρόσωπον συντήρησιν δραματικού θιάσου.

γ) την συστηματικήν και σκόπιμον κατάρτησιν δραματολογίου[37].

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1880 ανέτειλε η εποχή του κωμειδυλλίου. Οι αστοί αρθρογράφοι σε πρώτη φάση το αντιμετώπισαν ιδιαίτερα αρνητικά και ως ένα μέσο διαφθοράς του κοινού[38]. Η συνταγή του νέου είδους ήταν αρκετά απλή. Ένα στοιχειώδες κωμικό έργο με πολλά τραγούδια ανάμεσα στους διαλόγους του. Πάνω σε μια παμπάλαια και ανούσια ιταλική κωμωδία τους «Μυλωνάδες» προστέθηκαν αμφιβόλου ποιότητας τραγούδια και το μεταμόρφωσαν σε ένα περιζήτητο έργο στα μάτια του απλοϊκού και ολιγαρκούς κοινού. Το εύκολο κέρδος προσέλκυσε πολλούς από τους θιασάρχες, που κηρύχτηκαν αποκλειστικά υπέρ του κωμειδυλλίου και προσπάθησαν να το επιβάλλουν ως το κυρίαρχο θεατρικό είδος[39]. Τη

[35] Γιαννόπουλος Α., «Εθνικόν θέατρον», Κλειώ, Τόμος 4, Τεύχος 13 (1888), σ. 200.
[36] Γιαννόπουλος Α., «Εθνικόν θέατρον», Κλειώ, Τόμος 4, Τεύχος 15 (1888), σ. 232.
[37] Βλάχος Α., «Περί εθνικού θεάτρου».
[38] Δ.Κ.Π. «Θέατρα και ήθη του λαού».
[39] Άννινος Χ., «Η νέα φάσις του ελληνικού θεάτρου».

δεκαετία του 1890, υπό την επιρροή της ηθογραφίας και την ανάπτυξη της λαογραφίας, το κωμειδύλλιο, («κωμωδία μετ' ασμάτων» με έντονα ηθογραφικά στοιχεία) και το δραματικό ειδύλλιο κυριάρχησαν στην ελληνική θεατρική σκηνή[40]. Και τα δύο είδη καλλιεργούσαν μια πλαστή ειδυλλιακή εικόνα της ζωής στην ύπαιθρο και εξιδανίκευαν τη σκληρές συνθήκες κάτω από τις οποίες ζούσε το μεγαλύτερο μέρος του λαού. Οι εξωραϊσμένες εικόνες της αγροτικής ζωής παρέμεναν επιφανειακές και απολιτικές. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναφερόμενος στο κωμειδύλλιο γράφει:

«Τα κωμειδύλλια είναι η λύμη (*δηλαδή ο όλεθρος*) του θεάτρου, η προ της ακμής παρακμή»[41].

Το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο ξεφούσκωσαν μετά από τον αποτυχημένο και καταστροφικό πόλεμο του 1897.

Ταυτόχρονα με το κωμειδύλλιο επανεμφανίστηκε στην Αθήνα το θέατρο σκιών και την εποχή της κυριαρχίας του κωμειδυλλίου βρίσκονταν και αυτό σε μια ιδιαίτερα ανοδική πορεία.

Η θεατρική επιτυχία του κωμειδυλλίου και η επαναφορά στην επιφάνεια των τοπικών διαλέκτων και των τοπικών ενδυμασιών επηρέασαν το ελληνικό θέατρο σκιών, που το ίδιο διάστημα αναζητούσε τη θέση του στην ελληνική κοινωνία. Του έδωσαν το απαραίτητο υλικό για να ολοκληρώσει την επεξεργασία των τοπικών τύπων με τους οποίους αντικατέστησε τους εθνικούς του οθωμανικού θιάσου. Τα ηθογραφικά στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν στην ολοκλήρωση των τύπων και των δραμάτων δεν περιορίστηκαν στην κενή αναπαράσταση, αλλά μπολιάστηκαν με τα ανατρεπτικά χαρακτηριστικά, που μετέφερε από αιώνες το θέαμα, όπως επίσης και με το ιδιαίτερα ανεπτυγμένο αίσθημα αμφισβήτησης της νομοτέλειας της κοινωνίας των νοικοκυραίων, που είχε αποκτήσει στα χρόνια της συμβίωσης με τον υπόκοσμο. Δυο ιδιαίτερα δημοφιλείς χαρακτήρες του θεάτρου σκιών, ο Μπαρμπαγιώργος και ο Νιόνιος, έχουν διαμορφωθεί κάτω από την επιρροή του κωμειδυλλίου. Είναι πιθανό πως ακόμη και τα ονόματά τους είναι δανεισμένα από ανάλογα έργα. Στο έργο οι «Μυλωνάδες», ειδικά στην εκδοχή του ως κωμειδύλλιο, ο πρωταγωνιστής «Μπαρμπαγιώργης» γνώρισε μέρες δόξας στο πρόσωπο του Βαγγέλη Παντόπουλου και σύμφωνα

[40] Ταμπάκη Α., *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι)*, σ. 352.
[41] Ξενόπουλος Γ., «Τα κωμειδύλλια», σ. 124.

με τον Χ. Άννινο «κατάντησε σχεδόν δημώδης»[42]. Δεν αποκλείεται οι τεχνίτες της Πάτρας να έδωσαν αυτό το όνομα στον δημοφιλή ήρωα του θεάτρου σκιών, γιατί ήδη χρησιμοποιούνταν από έναν διάσημο θεατρικό χαρακτήρα. Στο έργο «Ο υδροπότης σύζυγος» του Άγγελου Βλάχου —πρόκειται για μια διασκευή από γερμανικό πρωτότυπο— εμφανίζεται ο ζακυνθινός Νιόνιος, που μιλάει στο τοπικό ιδίωμα. Το έργο βγήκε για πρώτη φορά στη σκηνή το 1892 στα εγκαίνια του «Θεάτρου της κωμωδίας», με τον Παντόπουλο στο ρόλο του Νιόνιου[43]. Αν και η διακωμώδηση των Ζακυνθινών ήταν μια πολύ παλιά υπόθεση (στη «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου ο αστυνόμος και οι τρεις στρατιώτες, που ο ένας ονομάζεται Διονύσιος, είναι Ζακυνθινοί[44]) η ερμηνεία του Παντόπουλου έφερε στο προσκήνιο τον Διονύσιο και η πιθανότητα να δάνεισε ο συγκεκριμένος ήρωας το όνομά του στην ελληνική μετάπλαση του Frenk δεν μπορεί να αποκλειστεί. Βέβαια η πιθανότητα αυτή βρίσκεται πολύ μακριά από την άποψη πως ο χαρακτήρας του Νιόνιου όπως και του Μπαρμπαγιώργου, πηγάζουν εξ ολοκλήρου από τα έργα του κωμειδυλλίου.

Προκύπτει βέβαια ένα άλλο θέμα, κατά πόσο το ελληνικό θέατρο σκιών, που τη δεκαετία του 1890 βρίσκονταν σε μια κρίσιμη καμπή και δανείζονταν υλικό από το ζωντανό θέατρο, επηρεάστηκε από τον ίδιο τον Βαγγέλη Παντόπουλο που το διάστημα αυτό θεωρούνταν ο βασιλιάς της κωμωδίας. Κατά πάσα πιθανότητα ο Παντόπουλος αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες, όχι μόνο γιατί διέθετε γνήσιο κωμικό ταλέντο, αλλά και γιατί ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στο λαϊκό κοινό.

Ξεφτίζοντας το κωμειδύλλιο, στο γύρισμα του αιώνα, θα επιβληθεί η επιθεώρηση που εισάγει την επικαιρότητα στη σκηνή και δεν είναι παρά η διασταύρωση του κωμειδυλλίου και της ελαφράς ευρωπαϊκής μουσικής[45]. Η επιθεώρηση θα υποχρεώσει το θέατρο σκιών να χρησιμοποιήσει επίκαιρα θέματα στα έργα του με σκοπό να την ανταγωνιστεί. Κάτω από αυτό το πρίσμα θα παιχτούν παραστάσεις όπως «Ο επίστρατος και τα μικτά δικαστήρια» και «Το διαζύγιον και η αναστάτωσις της πόλεως» του Μέμου Χριστοδούλου[46] και «Ο Αθανασόπουλος» του Σωτήρη Σπαθάρη[47]. Στο ίδιο

[42] Άννινος Χ., «Η νέα φάσις του ελληνικού θεάτρου».
[43] «Ελληνικόν θέατρον», *Εστία*, Τόμος 33, Τεύχος 2 (1892), σσ. 29-30.
[44] Βυζάντιος Δ., *Βαβυλωνία*, σσ. 26-92.
[45] Ταμπάκη Α., *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι)*, σσ. 352-353.
[46] Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, σσ. 93, 95.

πνεύμα ο Χαρίλαος Πετρόπουλος, που έπαιζε στη Θεσσαλονίκη, θα μεταφέρει το 1926 τα αλλεπάλληλα στρατιωτικά κινήματα και τα στρατοδικεία στο μπερντέ του Καραγκιόζη[48]. Πέρα όμως από τις συγκεκριμένες παραστάσεις το θέατρο σκιών παρακολουθούσε συνεχώς την επικαιρότητα και πολλά συμβάντα της τα έβγαζε στο πανί. Ο Καίμη αναφέρει πως η σκηνή του Αντώνη Μόλλα, στα χρόνια της ακμής του, ήταν καθρέφτης της ζωής της Αθήνας και όλα τα συμβάντα περνούσαν από το μπερντέ του[49].

V

Με τον ερχομό του νέου αιώνα το λαϊκό κοινό, μια μεγάλη μερίδα ντιστεγκέδων και πολλοί αστοί διανοούμενοι θα στραφούν προς το θέατρο σκιών και θα γεμίσουν τα θεατράκια του. Η μεγάλη αυτή στροφή έχει τις αιτίες της όχι μόνο στην γνησιότητα του θεάτρου σκιών, αλλά και στην απογοήτευση που τους προκάλεσε το αστικό θέατρο. Ο Σωτήρης Σκίπης, εκφράζοντας την αστική διανόηση, κάνει μια εκτίμηση της κατάστασης που επικρατεί στην ελληνική θεατρική σκηνή και γράφει:

«Από τη μια μεριά, οι αξιοθρήνητοι μιμιτάδες του αρχαίου θεάτρου που θελήσανε, στο παραγερασμένο καλούπι του, να ξεχύσουνε θέματα παρμένα απ' τη βυζαντινή ιστορία κι απ' την ελληνική επανάσταση, μορφώνοντας έτσι το κλασσικό κ' εθνικό θέατρο, που πραγματικά στάθηκε ψευτοκλασσικό και ψευτοεθνικό.

Από την άλλη μεριά, το πλήθος των φαμπρικάντηδων των κωμειδύλλιων, των επιθεωρήσεων και των χοντροκομμένων φαρσών, που πήρανε το θέατρο για πηγή έφκολου κέρδους και μέσο πλουτισμού, δημιουργώντας μαζί και την εφήμερη δόξα τους»[50].

Η πρωτοπορία της αστικής διανόησης αντιλαμβάνονταν το αδιέξοδο της ελληνικής θεατρικής σκηνής και από τη μεριά της αντιπρότεινε την δημιουργία αληθινού λαϊκού θεάτρου. Στο «Νουμά», σε ένα άρθρο για το λαϊκό θέατρο διαβάζουμε:

---

[47] Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, σ. 224.
[48] «Παρά τον Χαρίλαον», *Μακεδονία*, 26-4-1926, επίσης, «Η μόνη φωνή», *Μακεδονία*, 14-5-1926.
[49] Καΐμη Τ. «Ο Μόλλας».
[50] Σκήππης Σ., «Το νεοελληνικό θέατρο».

«Πολλοί νομίζουνε πως «Λαϊκό θέατρο» σημαίνει βασιλεία της «Γενοβέφας» και θρίαμβος της φουστανέλλας, αυτά ίσα ίσα που έρχεται να πολεμήση. Μα δε χρειάζεται και πολύς κόπος να νοιώση κανένας πως τα δράματα του Περεσιάδη που κοπανίζουνε τα αιώνια δίκαια της πατημένης "τιμής" και τις άλλες μπόσικες θεωρίες της κάθε πρόληψης του δρόμου, δε θα είναι βέβαια εκείνα που θα προσφέρη στους θεατές του το άξιο του προορισμού του "Λαϊκό θέατρο". Κι ακόμα μήτε έργα σαν την "Πενταγιώτισσα" και το "Νταβέλη" του Σταθόπουλου, που παρουσιάζουνται για λαϊκά έργα, μπορούνε να σταθούνε με την ασκήμια τους και τα δημοκοπικά τους νταβαντούρια σε μια τέτοια σκηνή»[51].

Το ελληνικό θέατρο σκιών ήταν το μόνο γνήσιο νεοελληνικό, λαϊκό θέατρο που συνδέονταν με το ανατολίτικο παρελθόν του ελληνικού λαού. Ο κόσμος του μπερντέ ήταν ένα αληθινός κόσμος αντιθέσεων, όπου διαγράφονταν ξεκάθαρα οι ταξικές διαφορές και η ηθογραφία του έφτανε σε βάθος ξεπερνώντας κατά πολύ το ψευτοηθογραφία των κωμειδυλλίων και των δραματικών ειδυλλίων. Ο καμπούρης πρωταγωνιστής αφού πέρασε από τα χέρια Αρμένιων, Εβραίων, Γύφτων, Τούρκων και Ελλήνων μαστόρων κράτησε όλη την ανατολίτικη πολυπλοκότητά του και συσσώρευσε πάνω της τα νέα αποκτήματα που του εξασφάλισαν αφ' ενός μεν η συμβίωση με τον ελληνικό υπόκοσμο και αφ' ετέρου δε η επεξεργασία από τους τεχνίτες της γενιάς του Μίμαρου. Δικαιολογημένα έφτασε να θεωρείται αντιπροσωπευτικό δείγμα της ρωμαίικης ιδιοσυγκρασίας, δίνοντας έτσι την ευκαιρία σε μεγάλο πλήθος ανθρώπων να ταυτιστεί μαζί του και να τον θεωρεί το μόνο, αληθινά λαϊκό, θέατρο.

Στη γενικότερη απαίτηση για δημιουργία εθνικού θεάτρου η ελληνική πολιτεία απάντησε με το Βασιλικό Θέατρο που ξεκίνησε παραστάσεις το 1901. Ο Μάριος Βάρβογλης, που τότε ζούσε στο Παρίσι, γράφει στο «Νουμά»:

«Η βουλγαρία έχει εθνικό θέατρο με επιχορήγηση από την κυβέρνηση, ενώ εμείς έχουμε Βασιλικό θέατρο για να δίνεται στους ξένους θιάσους που φέρνουν αφτού κάτου τα Βωδεβίλεια και τους Σαντεκλαίρηδες.

[51] Ο κριτικός του Νουμά (ψευδώνυμο), «Λαϊκό θέατρο».

Αφτή είναι η κατάσταση ως τα σήμερα. Γι' αφτό επιτρέπεται ο καθένας να κάνη το κέφι του, ενόσω η Ελλ. Κυβέρνηση δεν αποφασίζει να βάλη χέρι και νόμο σε μερικά ιδρύματα που έπρεπε να είναι ουσιαστικά Εθνικά και όχι τσιφλίκια ανθρώπων που αποδειχτήκανε νούλες για να τα κυβερνήσουνε σύμφωνα με τους πόθους ολόκληρης φυλής»[52].

Σχεδόν ταυτόχρονα με το βασιλικό θέατρο ξεκίνησε τις παραστάσεις και η «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Στις 22 Νοεμβρίου του 1901 στο θέατρο «Βαριετέ» ο θίασος εμφανίστηκε για πρώτη φορά μπροστά στο αθηναϊκό κοινό και παρουσίασε την «Άλκηστη» του Ευριπίδη, μεταφρασμένη στη δημοτική. Ύστερα από δέκα ημέρες περίπου παρουσίασε την «Αγριόπαπια» του Ίμπσεν. Συνέχισε την πορεία του με έργα όπως «Το κράτος του ζόφου» του Τολστόι, «Το τέρας» του Τσέχοφ, «Το ξένο ψωμί» του Τουργκένιεφ και η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή μεταφρασμένη στη δημοτική[53]. Είναι ολοφάνερο πως κάτι άλλαξε.

Το κύμα της ανανέωσης ήρθε από μια ομάδα νεωτεριστών και βασικά δημοτικιστών συγγραφέων που πήρε τη σκυτάλη στο γύρισμα του αιώνα. Με σκαπανείς τον Καμπύση και τον Ξενόπουλο και πνευματικούς ηγέτες τον Ψυχάρη και τον Παλαμά, διαμόρφωσαν ένα ανανεωτικό κίνημα που είχε ως πρότυπο το μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα. Έτσι τα έργα του Ίμπσεν και του Μάτερλινκ βοήθησαν να απαλλαγεί η ελληνική δραματουργία από τις χλαμύδες του Βερναρδάκη και τις στάνες του Περεσιάδη αλλά και τα σαλόνια του Σκριμπ και του Δουμά του γιού. Τα μέλη της ομάδας στράφηκαν σε αντιαστικές ευρωπαϊκές ιδεολογίες, όπως ο Σοσιαλισμός ή ο Νιτσεϊσμός. Έτσι, έκανε την εμφάνισή της μια αξιοσημείωτη σειρά από μεταφράσεις και παραστάσεις έργων της πρώιμης ευρωπαϊκής θεατρικής πρωτοπορίας. Παράλληλα, η παρέμβαση των νεωτεριστών λογίων εξελίχθηκε σε μια μικρή έκρηξη παραγωγής από το 1906 περίπου έως τους Βαλκανικούς Πολέμους, με κύριους εκφραστές τον Ταγκόπουλο, το Μελά, το Χορν, τον Καζαντζάκη, το Νιρβάνα, το Χρηστομάνο και πλήθος άλλους[54].

[52] Βάρβογλης Μ., «Δυο άρθρα για δυο θέατρα».
[53] Κυριακός Κ., «Πίνακας παραστάσεων ρωσικών έργων στην ελληνική σκηνή» σ. 228, επίσης, Βαφειάδη Ε., «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η Άλκηστις της Νέας Σκηνής», σ. 247, επίσης, Διγενής Ακρίτας (ψευδώνυμο), «Φιλολογικές κουβέντες».
[54] Γλυτζουρής Α., «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», σσ. 261-262.

Αν και το τοπίο δεν είχε ξεκαθαρίσει απόλυτα η ελληνική θεατρική σκηνή έμπαινε σε μια νέα πορεία.

VI

Το χρονικό διάστημα ανάμεσα στο 1880 και στο 1900 το κουκλοθέατρο δραστηριοποιείται παράλληλα με τα άλλα είδη θεάτρου και διεκδικεί ένα μεγάλο μέρος του λαϊκού κοινού. Σύμφωνα με τον Γ. Τσοκόπουλο, κάποιος Ιταλός καλλιτέχνης, εισήγαγε από την Ιταλία το κουκλοθέατρο στα Επτάνησα. Από εκεί πέρασε στην Αθήνα τη δεκαετία του 1870. Ο Τσοκόπουλος αναφέρει κάποιον Αντρέα Στραβό, ως τον πρώτο Έλληνα κουκλοπαίχτη στα Επτάνησα[55]. Ο Ν. Λάσκαρης προσθέτει πως ο Ζακυνθινός Αντρέας Στραβός ήταν αυτός που εισήγαγε το κουκλοθέατρο στην Ελλάδα και κατά το χρονικό διάστημα 1835-1836 εργάζονταν ως ηθοποιός στην Αθήνα[56].

Ολοφάνερα οι δυο εκδοχές προσωποποιούν τη μεταφορά του κουκλοθέατρου στην Ελλάδα, που όπως φαίνεται ήρθε από την Ιταλία στα Επτάνησα και μετά απλώθηκε στην υπόλοιπη Ελλάδα.

Σύμφωνα με τον Τσοκόπουλο, τη δεκαετία του 1880 το κουκλοθέατρο ανταγωνίζονταν με επιτυχία τα παριλίσια θερινά θέατρα και σταδιακά καθιερώθηκε ως θέαμα των κατώτερων τάξεων. Στο ξεκίνημά του χρησιμοποιούσε τους ιταλικούς χαρακτήρες και έπαιζε ιταλικές κωμωδίες. Με τον καιρό το θέαμα εξελληνίστηκε και ο ίδιος ο Φασουλής έγινε ο αληθέστερος τύπος του Ρωμιού. «…Σκώπτων δριμέως εν παντί και πάντοτε, υβρίζων αδιαλείπτως, μπαγλαρώνων όταν ημπορή να καταφέρη τον αντίπαλόν του και μπαγλαρωνόμενος ουχί σπανίως υπ' αυτού, κατορθώνων να μη πληρώνη το ενοίκιόν του και να ευρίσκεται εις διαρκή πόλεμον μετά του σπιτονοικοκύρη του, του οποίου η κόρη τρελλαίνεται δι' αυτόν, πολιτικομανής ως χασομέρης των Χαφτείων, ρήτωρ οσάκις πρόκειται να πείσει την μητέρα της ερωμένης του να τους αφίνη να ομιλήσουν, κουτσαβάκης κάποτε απειλών να θύση δια της κουμπούρας του, συγκεντρώνει πάσας τας αρετάς και τας μικράς κακίας του αληθούς Αθηναίου, εις δε το αληθές του χαρακτήρος του οφείλει την έκτακτον δημοτικότητά του...»[57].

[55] Τσοκόπουλος Γ., «Ο Φασουλής».
[56] Λάσκαρης Ν., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Τόμος 2, σ. 173.
[57] Τσοκόπουλος Γ., «Ο Φασουλής».

Η ομοιότητα του Φασουλή με τον Καραγκιόζη είναι εμφανέστατη και δεν χρειάζεται ιδιαίτερα σχόλια. Και οι δυο αποτελούν κορυφαίες εκφράσεις της λαϊκής ψυχαγωγίας. Το κουκλοθέατρο πέρασε όπως κι ο Καραγκιόζης από μια παρόμοια φάση εξελληνισμού και προσπάθησε να δημιουργήσει έναν τυποποιημένο θίασο που θα μπορούσε να εκφράσει την ελληνική πραγματικότητα. Όμως, όπως επισημαίνει ο Χατζηπανταζής, οι τύποι του δεν έγιναν αποδεκτοί από όλα τα μέλη της συντεχνίας και ούτε μπόρεσαν να αιχμαλωτίσουν τη φαντασία του κοινού. Το μόνο στοιχείο που καθιερώθηκε σε πανελλήνια βάση και βρήκε κάποια βαθύτερη ανταπόκριση ήταν τα ατέλειωτα ξυλοφορτώματα του Φασουλή και του Περικλή που ήταν πιθανώς δάνεια από της κωμωδίες της μπάτας[58].

Το κουκλοθέατρο δεν δέχτηκε ποτέ διώξεις ανάλογες με εκείνες του Καραγκιόζη. Η ευρωπαϊκή καταγωγή του έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο σ' αυτό. Ο Ι. Κονδυλάκης, μέγας πολέμιος του Καραγκιόζη, πλέκοντας το εγκώμιο του κουκλοθέατρου και του Χρίστου Κονιτσιώτη τονίζει πως τα πρόσωπα του ξύλινου θιάσου είναι «ελληνικοί τύποι της λαϊκής αντίληψης», αντίθετα με τα «ανατολίτικα ξόανα» του «τουρκοελληνικού λαϊκού θεάτρου»[59]. Παρ' όλες τις προσπάθειες των αστών αρθρογράφων το κουκλοθέατρο δεν μπόρεσε ποτέ να πάρει τη θέση του Καραγκιόζη στη συνείδηση του ελληνικού κοινού. Το θέατρο σκιών ήταν ήδη ένα αγαπητό θέαμα πριν ακόμη εμφανιστεί το κουκλοθέατρο και αποτελούσε μια υπενθύμιση τις ιδιαίτερης σχέσης του ελληνικού πολιτισμού με την Ανατολή. Επίσης δεν μπορούμε να μην λάβουμε υπ' όψη μας πως οι σκηνικές δυνατότητες του θεάτρου σκιών είναι πολύ ανώτερες από αυτές του κουκλοθέατρου.

Η σημαντικότερη προσωπικότητα του ελληνικού κουκλοθέατρου ήταν ο Χρίστος Κονιτσιώτης. Για μια περίοδο σαράντα χρόνων ο Κονιτσιώτης γύρισε παίζοντας όλη την Ελλάδα και επισκέφτηκε αρκετές φορές και το εξωτερικό. Σύμφωνα με το Ζ. Παπαντωνίου ήταν ένας μορφωμένος για την εποχή του άνθρωπος που διάβαζε τις κωμωδίες του Σούτσου και του Πίστη, ήταν συνδρομητής όλων των εφημερίδων και κοσμογυρισμένος[60]. Σε άλλο άρθρο του ο Παπαντωνίου αναφέρει πως ο πρωταγωνιστής του, ο Πασχάλης, έχει

[58] Χατζηπανταζής Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, σ. 51.
[59] Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Χρονογραφήματα: Ξύλινοι Έλληνες».
[60] Παπαντωνίου Ζ., «Εντυπώσεις και σκέψεις: Ένα σεντούκι».

«ψυχή Ρωμιού» και είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στο λαϊκό κοινό αλλά και στην αριστοκρατία[61].

Το 1891, μετά από μια πολύχρονη σιωπή, διαβάζουμε στη «Νέα Εφημερίδα» πως σε έναν τεκέ στα Αναφιώτικα παίζεται Καραγκιόζης. Στο ίδιο στέκι εμφανίζεται κι ο Φασουλής[62]. Αντίθετα με τον Καραγκιόζη που τότε ξαναβγήκε στην επιφάνεια το κουκλοθέατρο ήταν ήδη ένα παγιωμένο και δημοφιλές θέαμα και αντλούσε με επιτυχία θέματα για τις παραστάσεις του από το ομιλών θέατρο και την παντομίμα. Στο ρεπερτόριό του υπήρχαν έργα όπως το «Πίστις, Ελπίς και Έλεος» και «Τα απόκρυφα του Στρατηγού Βελισαρίου»[63]. Δεν έλειπαν ούτε οι διασκευές των έργων του Μολιέρου[64]. Τη δεκαετία του 1890 στο δραματολόγιο του κουκλοθέατρου υπήρχαν «ηρωικά» έργα όπως «Ο Αθανάσιος Διάκος»[65] που πιθανώς τα έπαιζε από την προηγούμενη δεκαετία. Γενικότερα εμφάνιζε ένα τεράστιο δραματολόγιο από όπου μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε: «Η λαιμητόμος», «Το φρενοκομείο της Κέρκυρας», «Το ναυάγιο της πτωχής Μαρίας», «Ο δον Ηλίας Κολοκύθας», «Ο παράδεισος και η κόλαση», «Νταβέλης ο αρχιληστής», «Γουσταύος και Ιουλία», «Αντρέας ο πασαδόρος», «Οι δυο λοχίαι», «Ο ευτυχής ψαράς», «Η πυρκαγιά της φυλακής», «Ο διάβολος κουμπάρος», «Τα στρατηγήματα του Αλεξάνδρου»[66]. Όπως προκύπτει από τους τίτλους πολλά από αυτά υπήρξαν διάσημες παραστάσεις του θεάτρου σκιών.

Το θέατρο σκιών αντιμετωπίζοντας τον ισχυρό ανταγωνισμό του κουκλοθέατρου τη δεκαετία του 1890, αντέγραψε τα έργα του και μετέφερε στο μπερντέ μια νέα εκδοχή των αρχικών δραμάτων. Αν υπολογίσουμε πως και το ίδιο το επίσημο θέατρο συνήθως έπαιζε διασκευές των ξένων έργων, το θέατρο σκιών παρουσίαζε την τρίτη ή τέταρτη διασκευή, που έφτανε στο τέρμα έχοντας καλύψει τη διαδρομή: αρχική πηγή, αστικό θέατρο, παντομίμα, κουκλοθέατρο, θέατρο σκιών. Συνήθως το τελικό προϊόν δεν είχε καμιά σχέση με το αρχικό έργο. Δεν περιορίστηκε όμως στην αντιγραφή των έργων του

[61] Παπαντωνίου Ζ., «Εντυπώσεις και σκέψεις: Ο Φασουλής».
[62] «Δημόσια θεάματα», *Νέα Εφημερίς*, 15-8-1891.
[63] Τσοκόπουλος Γ., «Ο Φασουλής».
[64] «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 24-8-1898.
[65] «Θεατρικά», *Ακρόπολις*, 2-8-1895 και 10-10-1895, επίσης, «Θέατρα», *Εστία*, 10-10-1895.
[66] «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 1, 3, 23-9-1899, και 24, 28-8-1898, επίσης, «Διάφορα κοινωνικά», *Εμπρός*, 7-11-1897, επίσης, «Θέατρον ανδρεικέλων», *Εμπρός*, 10-11-1897, επίσης, «Θεατρικά», *Εμπρός*, 27-5-1899 και 19-6-1899, επίσης, «Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 21-6-1900 και 12, 25-7-1900 και 8-8-1900, επίσης, «Θέατρα», *Εμπρός*, 13-7-1901.

κουκλοθέατρου, αλλά χρησιμοποίησε και την ίδια την ιδέα του πλουτισμού του ρεπερτορίου με δάνεια θέματα από τα άλλα είδη θεάτρου. Βέβαια όλο αυτό το υλικό έπρεπε να προσαρμοστεί στα μέτρα και στα σταθμά του μπερντέ, μια διαδικασία που προβάλλει την αξίωση αληθινής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Πολλά από τα χαρακτηριστικά του Φασουλή πέρασαν ατόφια στον Καραγκιόζη, που βρίσκονταν στην τελική φάση του εξελληνισμού του, γιατί συνδυάζονταν εύκολα με τα χαρακτηριστικά του οθωμανικού είδους και γιατί πρόσφεραν καινούριο υλικό που είχε ήδη διαμορφωθεί μέσα από μια παρόμοια διαδικασία εξελληνισμού. Ο ελληνικός Καραγκιόζης πήρε από το κουκλοθέατρο, που ήταν συγγενές είδος, ήδη επεξεργασμένο υλικό και σχεδόν έτοιμο για χρήση και αφού το προσάρμοσε στους νόμους και στους κανόνες του μπερντέ, το χρησιμοποίησε στις δικές του παραστάσεις. Η επιτυχημένη, από το κουκλοθέατρο, χρήση των ατέλειωτων ξυλοδαρμών έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εισαγωγή τους και στο ελληνικό θέατρο σκιών.

VII

Τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα στο χώρο των θεαμάτων μπήκε δυναμικά ο κινηματογράφος. Με μια συνεχώς αυξανόμενη παρουσία εξελίχτηκε, από το 1910 και μετά, στο μεγαλύτερο ανταγωνιστή του θεάτρου σκιών. Ο ανταγωνισμός συνεχίστηκε αμείωτος μέχρι τη δεκαετία του 1930 κατά τη διάρκεια της οποίας ο κινηματογράφος, με τη βοήθεια των νέων τεχνολογιών όπως το χρώμα και ο ήχος, κατάφερε να παραγκωνίσει το θέατρο σκιών πιέζοντάς το προς το περιθώριο. Η μάχη συνεχίστηκε αλλά ήταν φανερό πως είχε ήδη κριθεί. Τη δεκαετία του 1950 ο κινηματογράφος επικράτησε οριστικά πλέον και έσβησε το θέατρο σκιών. Η αθρόα παραγωγή ταινιών και η ανάλογη προσέλευση του κοινού, έφερε σε δύσκολη θέση και το ίδιο το αστικό θέατρο που πολύ αργότερα κατάφερε να ανακάμψει. Το θέατρο σκιών, στην προσπάθειά του να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο, παρουσίασε στο κοινό ένα νέο είδος θεάματος που βασίζονταν στον εντυπωσιασμό. Η σούστα που επέτρεπε στις φιγούρες να στρίβουν, οι χρωματιστές δερμάτινες φιγούρες, τα διπλά σκηνικά και τα οπτικά και ηχητικά εφέ χρησιμοποιήθηκαν μέσα στο γενικότερο κλίμα ανταγωνισμού με τον κινηματογράφο. Υπό αυτές τις συνθήκες οι καραγκιοζοπαίχτες έβγαλαν στο

πανί αεροπλάνα, υποβρύχια και άλλα κατορθώματα της τεχνολογίας που μέχρι τώρα ο κόσμος έβλεπε στον κινηματογράφο. Σε κάποιες περιπτώσεις δεν δίστασαν να αντιγράψουν και τα ίδια τα έργα του κινηματογράφου, όπως έκαναν ήδη με τα έργα του θεάτρου.

Το 1948 μετά την προβολή της ταινίας του Αλέκου Σακελλάριου «Οι Γερμανοί ξανάρχονται» άγνωστος καραγκιοζοπαίχτης, που έπαιζε στην Αττική, την ανέβασε στο μπερντέ[67]. Είναι σίγουρο πως παρόμοιες απόπειρες είχαν ήδη υπάρξει αμέσως μετά την εμφάνιση του κινηματογράφου και του ανταγωνισμού του με το θέατρο σκιών.

Ακόμη και η «αποθέωση» —κατά την οποία οι τεχνίτες και οι βοηθοί εμφανίζονταν οι ίδιοι στη σκηνή, με ανάλογη αμφίεση, για να κάνουν όσο γίνεται πιο ρεαλιστικό και δραματικό το κλείσιμο του έργου— μπορεί να βασίστηκε στην επικρατούσα συνήθεια να εμφανίζονται στα διαλλείματα ηθοποιοί και να παίζουν απλά σκετσάκια, σχετικά με την υπόθεση του έργου, στο βωβό κινηματογράφο.

VIII

Τη δεκαετία του 1890, που για το ελληνικό θέατρο σκιών είναι η εποχή των μεγάλων ζυμώσεων, το θέαμα ολοκλήρωσε τη φάση του εξελληνισμού διατηρώντας πλήθος στοιχείων από το οθωμανικό του παρελθόν, συλλέγοντας στοιχεία από όλα τα άλλα θεάματα στα οποία είχαν πρόσβαση οι καραγκιοζοπαίχτες και δημιουργώντας εξ αρχής νέους νόμους και κανόνες. Όπως είναι φυσικό οι τεχνίτες στράφηκαν για έμπνευση βασικά στα θεάματα που απευθύνονταν στο λαϊκό κοινό. Οι αιτίες είναι ξεκάθαρες. Κοινό και τεχνίτες ήταν εξοικειωμένοι με αυτά γιατί αποτελούσαν την μέχρι τώρα ψυχαγωγία τους· αρθρώνονταν, όπως και το θέατρο σκιών, από τους νόμους και τους κανόνες της λαϊκής ψυχαγωγίας· λειτουργούσαν με κώδικες που ήταν ήδη αντιληπτοί στο κοινό και δεν χρειάζονταν ιδιαίτερη επεξεργασία· είχαν ήδη εξασφαλισμένη μια μακρά επιτυχημένη ιστορία ως λαϊκά θεάματα, οπότε η χρήση υλικού από αυτά εγγυούνταν τη μελλοντική επιτυχία.

Γνωρίζοντας όλες αυτές τις διεργασίες μπορούμε στέρεα να υποστηρίξουμε πως το ελληνικό θέατρο σκιών δεν θα είχε ολοκληρώσει ποτέ

[67] Παπαδούκας Π. «Αυτά συμβαίνουν εις τας Αθήνας».

τη διαδικασία του εξελληνισμού και μοιραία θα εξαφανίζονταν, εάν δεν δραστηριοποιούνταν στην Ελλάδα την εποχή εκείνη όλα αυτά τα θεάματα, από τα οποία όχι μόνο δανείστηκε υλικό αλλά και εμπνεύστηκε πρακτικές. Τα δάνεια από τα άλλα θεάματα συνεχίστηκαν και μετά την ολοκλήρωση του εξελληνισμού και πλούτισαν το θέατρο σκιών με ένα ποικιλόμορφο υλικό, που συντελούσε στο να είναι ιδιαίτερα ανταγωνιστικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄
Η ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

Στο οθωμανικό θέατρο σκιών αναμφισβήτητα κυρίαρχη γλώσσα ήταν η τουρκική, άλλωστε οι Τούρκοι αποτελούσαν την πλειοψηφία στα μεγάλα αστικά κέντρα, αλλά το θέαμα για να προσαρμοστεί στις ανάγκες του πολυεθνικού κοινού χρησιμοποιούσε πολλές φορές ένα πολύχρωμο γλωσσικό ιδίωμα. Ο Franz Joseph Sulzer αναφέρει πως στις παραστάσεις του θεάτρου σκιών, στις αυλές των Φαναριωτών ηγεμόνων της Βλαχίας, χρησιμοποιούνταν η ρουμανική, η ελληνική και κυρίως η τουρκική γλώσσα[1]. Ο P. Risal περιγράφει πως στην Κωνσταντινούπολη ο Καραγκιόζης του δρόμου είναι πολύγλωσσος και χρησιμοποιεί την ελληνική και την εβραϊκή γλώσσα, ανάλογα με τη συνοικία και την πλειονότητα των ακροατών[2]. Στα πλαίσια των αναταραχών που προκάλεσαν οι μεταρρυθμίσεις του σουλτάνου Mahmoud Β΄ το θέαμα εξοστρακίστηκε από την Κωνσταντινούπολη και του επιτρέπονταν να δίνει παραστάσεις μόνο στην ελληνική γλώσσα[3].

Οι διάφοροι εθνικοί τύποι όπως ο Άραβας, ο Εβραίος, ο Αλβανός, ο Πέρσης, ο Τούρκος, ο Αρμένης κτλ. αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι των πολυφυλετικών μαχαλάδων της Κωνσταντινούπολης. Παρελαύνουν στο μπερντέ του οθωμανικού Καραγκιόζη και μεταφέρουν στοιχεία από τη γλώσσα τους με μια γκροτέσκα μορφή. Το γεγονός αυτό ευκολύνει τα λογοπαίγνια και τις παρεξηγήσεις που αποτελούν βασικά στοιχεία της κωμωδίας. Θα πρέπει να σημειώσουμε πως αυτοί οι τύποι δεν είναι παρά κωμικές καρικατούρες των πρωτοτύπων, που προβάλλονται μέσα από το καλειδοσκόπιο της ματιάς του κοινού. Ο καθένας κουβαλά τα στίγματα και τα κουσούρια της ταυτότητας προέλευσής του, όπως τα έβλεπε η κωνσταντινουπολίτικη κοινωνία[4]. Ανάλογη είναι και η γλώσσα που χρησιμοποιούν. Ουσιαστικά ο μπερντές καθρεφτίζει την πολύγλωσση και πολυεθνική κοινωνία των οθωμανικών αστικών κέντρων και κυρίως της Κωνσταντινούπολης, της κοσμοπολίτικης πρωτεύουσας.

---

[1] Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, σ. 21.
[2] Rizal P., «Ο Καραγκιόζης».
[3] Michaud J. F., *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, Τόμος 2, σ. 232.
[4] Gokalp A., «Οι ιθαγενείς της πρωτεύουσας και το οθωμανικό πολιτισμικό καλειδοσκόπιο: οι εθνοτικές φιγούρεςστην σκηνή του τουρκικού Karagöz», σ. 129.

Τις πρώτες δεκαετίες στο ελληνικό κράτος, αν και κυρίαρχη γλώσσα του θεάματος είναι η ελληνική, διατηρείται η γλωσσική ποικιλία. Οι αιτίες αυτής της κατάστασης είναι ξεκάθαρες. Το θέαμα αν και χρησιμοποιεί την ελληνική γλώσσα αποτελεί ακόμη παρακλάδι του οθωμανικού είδους. Όχι μόνο χρησιμοποιείται ο τυποποιημένος οθωμανικός θίασος, αλλά στο μπερντέ εμφανίζονται ως και οι δευτερεύοντες εθνικοί τύποι. Η γλώσσα, όπως προκύπτει από τις περιγραφές των παραστάσεων, είναι η ελληνική αλλά βρίθει από τουρκικές λέξεις και εκφράσεις. Σε μια παράσταση στο Ναύπλιο, το 1841, εμφανίζεται ο «Κουσζούκ Μεϊμέτης»[5]. Το 1845 σε ένα καφενείο στην Πλάκα της Αθήνας δίνεται μια παράσταση φαλλικού Καραγκιόζη[6]. Το 1852, πάλι σε ένα καφενείο της Πλάκας, το κοινό έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει «Το γάμο του Καραγκιόζη» που είναι μια από τις πιο κλασσικές παραστάσεις του οθωμανικού Καραγκιόζη. Πολλοί εθνικοί τύποι περιλαμβάνονται στους καλεσμένους. Ο Ναστραδίν Χότζας, μαζί με δώδεκα δερβίσηδες είναι επιφορτισμένος με τη θρησκευτική τελετή. Κουμπάρος είναι ο Χατζή Απτουραχμάνης[7]. Οι εθνικοί τύποι διατηρούν τον τυποποιημένο ρόλο τους και συνεχίζουν να εμφανίζονται απαράλλακτοι ως αρκετά αργά, γεγονός που επιβεβαιώνει τη γλωσσική ποικιλία. Το 1883 ο Δροσίνης παρακολούθησε στο Ναύπλιο μια παράσταση όπου μαζί με τον Έλληνα «Αχιλλέα ιατρό» εμφανίζεται ένας Αρβανίτης που μιλάει τη γλώσσα του, ένας Εβραίος και ένας Τούρκος Δερβίσης[8].

Μεικτή γλώσσα δεν χρησιμοποιούν μόνον οι εθνικοί τύποι αλλά και τα μόνιμα μέλη του θιάσου. Το 1850 στην εφημερίδα «Τρακατρούκα» δημοσιεύτηκε ένα πολιτικό σατυρικό κείμενο με μορφή διαλόγου ανάμεσα στον Καραγκιόζη, τον Χατζηαβάτη και κάποια άλλα πρόσωπα. Ο διάλογος είναι γεμάτος από τούρκικες λέξεις και εκφράσεις και ολοφάνερα αντιγράφει τη γλώσσα που ακούγονταν στο μπερντέ εκείνη την εποχή[9]. Στη Χαλκίδα το 1879 σε μια παράσταση που παρακολουθούν από κοινού Έλληνες, Τούρκοι και Εβραίοι όλων των κοινωνικών στρωμάτων, ο κατά πάσα πιθανότητα Εβραίος καραγκιοζοπαίχτης χρησιμοποιεί ένα παρδαλό γλωσσικό ιδίωμα. Ο

[5] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 23.
[6] «Θέατρον του Καραγκιόζου», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.
[7] «Ανατολικόν Θέατρον», *Η Ταχύπτερος Φήμη,* 9-12-1852
[8] Δροσίνης Γ., «Ρούμελη εν τη θαλάσση».
[9] «Ο Ελληνικός Καραγκιώζ Μπερντές», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 78, 20-8-1850.

δημοσιογράφος το αποκαλεί «μιξο—βάρβαρο—τουρκικό—ιταλοελληνικόν ιδίωμα»[10]. Όχι μόνον κανένας δεν ενοχλείται από τη γλώσσα αλλά το κοινό τη βρίσκει και ιδιαίτερα αστεία.

Μια από τις σημαντικότερες παραμέτρους της διαδικασίας του εξελληνισμού του θεάματος ήταν η επιτυχημένη αντικατάσταση των εθνικών τύπων από τους τοπικούς. Η ελληνική κοινωνία απείχε πολύ από την πολυφυλετική κοινωνία της οθωμανικής αυτοκρατορίας και η προβολή αυτών των τύπων στο μπερντέ έπαψε να αποτελεί πηγή κωμωδίας. Οι τοπικοί τύποι του ελληνικού θιάσου μεταφέρουν στον μπερντέ τη ντοπιολαλιά και τις συνήθειες της περιοχής τους. Δεν είναι αληθινά αντίγραφα των τοπικών τύπων αλλά καρικατούρες τους που έχουν διαμορφωθεί σύμφωνα με την άποψη των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων της Πάτρας και της Αθήνας, τα κέντρα διαμόρφωσής τους, για το πώς θα έπρεπε να είναι. Σύμφωνη με την παραπάνω αντίληψη είναι και η γλώσσα που χρησιμοποιούν. Διαθέτουν πάρα πολύ βαριά προφορά του τόπου καταγωγής τους και κάνουν κατάχρηση των τοπικών ιδιωματισμών.

Οι σημαντικότεροι από τους τοπικούς τύπους, που έγιναν αποδεκτοί από όλους τους τεχνίτες, είναι ο Ρουμελώτης Μπαρμπαγιώργος και ο Ζακυνθινός Διονύσιος. Κατέλαβαν τη θέση τους στον τυποποιημένο θίασο τη δεκαετία του 1890, όταν στην ελληνική θεατρική σκηνή κυριαρχούσε το κωμειδύλλιο που έδινε πολύ μεγάλη έμφαση στους τοπικούς ιδιωματισμούς. Η επιτυχημένη χρήση των ιδιωματισμών από το κωμειδύλλιο διευκόλυνε το θέατρο σκιών στην τυποποίηση των τοπικών τύπων γιατί του έδωσε έτοιμο γλωσσικό υλικό που είχε ήδη χρησιμοποιηθεί με επιτυχία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την εισαγωγή των τοπικών τύπων και των ανάλογων ιδιωματισμών στο μπερντέ.

Οι εναπομείναντες «Τούρκοι» του μπερντέ διατηρούν ακόμη αρκετές τουρκικές λέξεις στο λεξιλόγιό τους χάριν κωμωδίας. Σταδιακά όμως οι λέξεις αυτές θα περιοριστούν, χωρίς όμως να εξαφανιστούν. Δυστυχώς δεν διαθέτουμε αληθινές μαρτυρίες για τη γλώσσα των παραστάσεων, στο τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, και τα φυλλάδια του Καραγκιόζη, που υποτίθεται πως έγραψαν οι καραγκιοζοπαίχτες τη δεκαετία του 1920,

[10] Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, σσ. 13-18.

παρουσιάζουν μια εξωραϊσμένη εικόνα των παραστάσεων από την οποία έχουν αφαιρεθεί οι τούρκικες λέξεις. Αντίθετα ο λογοτέχνης και καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Σκαρίμπας —γεννήθηκε το 1893, οπότε γνώρισε καλά το θέαμα την εποχή της ακμής του— σε κάποιες δικής του έμπνευσης παραστάσεις χρησιμοποιεί πλήθος τούρκικων λέξεων γιατί πιθανώς αυτό έβλεπε στο μπερντέ των επαγγελματιών. Για παράδειγμα αναφερόμενος στον Πασά γράφει:

«Μπαΐλντησε κι ο δόλιο-Πασάς και γκάριξε κραυγές θανάτου. Γκισντάν! Κρεμάλα! Σούφλισμα! Εξέδωκε εντολές στα καρακόλια… Όποιος χωρίς εσνάφ (=άδεια) πιαστεί να μπάζει στο Πασαλίκι λαθραία ρολόγια, η ποινή του θα 'ταν κες! (=αποκεφάλιση)»[11].

Οι τουρκικές λέξεις θα περιοριστούν ακόμη πιο πολύ και στο τέλος θα τις χρησιμοποιούν μόνον οι Τούρκοι αξιωματούχοι στις ηρωικές παραστάσεις. Ο Αλβανός Βεληγκέκας θα κρατήσει ως το τέλος μια μεικτή και κάπως ακατανόητη γλώσσα αποτελούμενη από φθαρμένα ελληνικά, ανακατεμένα με αλβανικές και τουρκικές λέξεις.

Όμως οι αξιωματούχοι του μπερντέ δεν θα περιοριστούν μόνο στη χρήση κάποιων τουρκικών λέξεων αλλά σε μια προσπάθεια να αποκτήσουν επιβλητικό και επίσημο λόγο θα χρησιμοποιήσουν την καθαρεύουσα. Μαζί με αυτούς θα υποκύψουν στην καθαρεύουσα όλοι αυτοί που η παρουσία τους στο μπερντέ έχει μια ιδιαίτερη βαρύτητα, όπως για παράδειγμα ο Μεγαλέξανδρος κι ο Κατσαντώνης.

Η διγλωσσία που ταλάνιζε το ελληνικό κράτος, όπως ήταν επόμενο πέρασε και στο μπερντέ. Έτσι το κοινό δεν εκπλήσσεται καθόλου όταν ο Μεγαλέξανδρος και η Σερήνη διατυπώνουν τον έρωτά τους σε άπταιστη καθαρεύουσα:

«Μεγαλέξανδρος: Εγώ δια τον έρωτά σου, ω Σερήνη, ήλθον εξ Μεσοποταμίας και συ δεν με αγαπείς;

Σερήνη: Εάν δε σε ηγάπων, ω Αλέξανδρε, δεν θα ηρνούμην και πατέραν και μητέραν και Πατρίδα διά εσέ»[12].

Οι καραγκιοζοπαίχτες, ιδιαίτερα αυτοί που δουλεύουν στην Αθήνα, χρησιμοποιούν συχνά ένα ιδιόρρυθμο είδος καθαρεύουσας, που ταυτίζεται με

[11] Σκαρίμπας Γ., *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, σ. 18.
[12] Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, σ. 53.

την κοινωνική ευπρέπεια, εν μέρει για να ικανοποιήσουν το μικροαστικό τμήμα του κοινού τους, αλλά και για να δικαιωθούν οι ίδιοι στα μάτια των «σπουδασμένων» που συνεχίζουν να περιφρονούν την τέχνη τους. Οι κατά κανόνα αγράμματοι καραγκιοζοπαίχτες διαπράττουν άθελά τους κωμικά γλωσσικά τερατουργήματα. Στην ιστορία έχει μείνει το «Έξελθε κατηραμένε όφι, διότι αλλιώς θα σε εξέλθω εγώ» που φώναζε ο Μεγαλέξανδρος όταν πλησίαζε τη σπηλιά του φιδιού. Παρόμοιες ελληνικούρες χρησιμοποιούσε και ο Μόλλας, που έβαζε στο στόμα των Τούρκων του θιάσου εκφράσεις όπως «εσκέπτην» ή «αισχύνομαι να κελιδώσω την τιμίαν μου χειρ». Τα γλωσσικά αυτά μαργαριτάρια αντανακλούν τη γλωσσική και εκπαιδευτική κακομοιριά της νεότερης Ελλάδας και τη θλιβερή επίδρασή της στην καθημερινή γλώσσα. Τα λαϊκά στρώματα υφίστανται τέτοια πολιτιστική αλλοτρίωση, που εμφανίζονται ελάχιστα προοδευτικά στο γλωσσικό ζήτημα και αδυνατούν να απορρίψουν μια γλώσσα που στη συνείδησή τους είναι συνώνυμη με την «ανώτερη» παιδεία και την κοινωνική άνοδο. Έτσι φτάνουν να πιθηκίζουν ένα ιδίωμα που τους είναι ξένο. Η αλλοτρίωση είναι περισσότερο ορατή στα φυλλάδια του Καραγκιόζη. Οι σκηνικές τους οδηγίες γράφονται όλες σχεδόν σε άπταιστη καθαρεύουσα[13].

Όμως οι αξιωματούχοι του μπερντέ δεν είναι οι μόνοι που έχουν το δικαίωμα να χρησιμοποιούν την καθαρεύουσα. Ακόμη κι ο ίδιος ο Καραγκιόζης όταν θέλει να φαίνεται «αξιοπρεπής» και «επίσημος» τη χρησιμοποιεί με έναν δικό του τρόπο. Η ερωτική του εξομολόγηση στη Φατμέ είναι ένα δείγμα της «καραγκιοζοκαθαρεύουσας»:

«Αξιόλατρευτος, αξιοπόθητος και αξιαγάπητος δεσποινίς. Μυριάκις λαμβάνω συγγνώμην διά το θράσος το οποίον προσλαμβάνω όπως ξεφράξω τον διακαή και διακεκριμένον έρωτα, τον οποίον τρέφω εν τη καρδία μου.

Δεσποινίς, προ ολίγου μόλις σας είδον ως εκ θαύματος με τους γλυκυτάτους μου οφθαλμούς να τηγανίζετε ωραίους και ξεροψημένους κεφτέδες. Α, δεσποινίς, λυπηθείτε έναν νέον που είναι τρελά ερωτευμένος με τους ωραίους αυτούς κεφτέδες και αποστείλατέ μου μερικούς, όπως με κάνετε ευτυχή.

[13] Κιουρτσάκης Γ. «Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη», σσ. 42-43.

Δεσποινίς, δεν δύναμαι πλέον να ζήσω μακράν εσού. Ο έρωτάς σου με εκτύπησεν εις το δεξιόν μισοπλεύριον του αριστερού μου παϊδιού, εις τον σπονδυλικόν στύλον και εις την καρδιακήν χώραν.

Πάρε με να χαρείς ό,τι αγαπάς»[14].

Καθαρεύουσα θα χρησιμοποιήσει κι ο Χατζηαβάτης, στις συναλλαγές του με τους αξιωματούχους, και σταδιακά δεν θα μπορέσει να της αντισταθεί κανένας από τους ήρωες του μπερντέ. Ακόμη κι αυτός ο Μπαρμπαγιώργος θα κάνει κάποιες προσπάθειες να μιλήσει «ογρωπαϊκά».

Η καθαρεύουσα του μπερντέ είναι μια γλώσσα παραφουσκωμένη αλλά κούφια, βαρύγδουπη αλλά κουρελιασμένη και χιλιομπαλωμένη, αυτοκαταστρεφόμενη και κυριολεκτικά γελοία. Το κωμικό αυτό ιδίωμα ουσιαστικά απομυθοποιεί τη νεοελληνική καθαρεύουσα. Η ένταξη της καθαρεύουσας στους κώδικες του Καραγκιόζη έχει ως αποτέλεσμα τη γελοιοποίησή της έστω κι αν αυτό δεν είναι η συνειδητή σατυρική πρόθεση του τεχνίτη. Όμως το αποτέλεσμα είναι άξιο θαυμασμού γιατί ξέρουμε πως η καθαρεύουσα προκαλεί το σεβασμό των λαϊκών στρωμάτων αφού τη θεωρούν συνώνυμη με τη μόρφωση και την κοινωνική άνοδο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η καθαρεύουσα του μπερντέ αμφισβητεί και υπονομεύει —ανεπίγνωστα, αλλά καθολικά— το γλωσσικό όργανο του «ανώτερου» πολιτισμού[15].

Το ελληνικό θέατρο σκιών επιβίωσε για ένα μεγάλο διάστημα κρυμμένο στους χώρους του υποκόσμου και όπως είναι φυσικό μεταφέρει κάποια γλωσσικά απομεινάρια αυτής της συμβίωσης. Ο Σταύρακας, αν και καθιερώθηκε ως κίβδηλη μορφή ακίνδυνου κουτσαβάκη, χρησιμοποιεί την αργκό του υποκόσμου και εκφράσεις που μεταχειρίζονται ως και σήμερα οι κατάδικοι στις φυλακές[16]. Δεν είναι όμως ο μόνος που δανείζεται εκφράσεις από την αργκό του υποκόσμου. Ο Καραγκιόζης όταν συνδιαλέγεται με το Σταύρακα και τους άλλους μάγκες χρησιμοποιεί μια κωμική εκδοχή της γλώσσας τους και ακόμη και το Κολυτήρι χτυπάει την πόρτα της Φατμέ αποκαλώντας την «Μωρή αλανιάρα»[17].

[14] Ξάνθος Μ., «Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου και ο Καραγκιόζης νύφη», σ. 18.
[15] Κιουρτσάκης Γ. «Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη», σ. 48.
[16] Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, σ. 137.
[17] Ξάνθος Μ., «Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου και ο Καραγκιόζης νύφη», σ. 19.

Το πρώτο τέταρτο του 20ου αιώνα, που θεωρείται η εποχή της ακμής του ελληνικού θεάτρου σκιών, στο πανί του Καραγκιόζη συναντιούνται μαζί με την κοινή γλώσσα του δρόμου όλα τα γλωσσικά ιδιώματα που αναφέραμε. Σ' αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε και τις ξένες λέξεις και εκφράσεις που πέρασαν στο μπερντέ. Συνήθως ήταν εκφράσεις του συρμού που το αστικό κοινό πιθήκιζε αντιγράφοντας ανάλογες ευρωπαϊκές. Ήδη από το 1898 ο Καραγκιόζης του Σταδίου παρωδεί τα χορευτικά παραγγέλματα στα γαλλικά, που θα πρέπει να ακούγονταν στα σαλόνια της εποχής[18].

Ο Τ. Καΐμη αναφέρει πως στον αθηναϊκό Καραγκιόζη συναντάμε τις ακόλουθες διαλέκτους:

- Ρουμελιώτικη διάλεκτο.
- Ελληνικά ανακατεμένα με ιταλικά.
- Ιδίωμα ελληνο-ανατολικό της Μ. Ασίας.
- Τη λόγια γλώσσα.
- Ελληνικά ανακατεμένα με εκφράσεις ισπανο-εβραϊκές.
- Αθηναϊκή αργκό.
- Κρητική διάλεκτο.
- Διαφορετικές διαλέκτους των νησιών και γενικά όλες τις μιλούμενες διαλέκτους στην Ελλάδα[19].

Το ελληνικό θέατρο σκιών διατήρησε, με διαφορετική βέβαια μορφή, τη γλωσσική ποικιλία που κληρονόμησε από το οθωμανικό. Κράτησε κάποιες λέξεις και εκφράσεις από την αρχική του καταγωγή και πλουτίστηκε στη συνέχεια με νέο γλωσσικό υλικό που το συνέλεξε κατά τη διάρκεια της πορείας του. Έτσι στον μπερντέ συνυπάρχουν στοιχεία από την κούφια γραπτή καθαρεύουσα ως την αργκό του υποκόσμου. Το πολύχρωμο αυτό υλικό συμμετείχε σημαντικά στη δημιουργία της κωμωδίας. Η γλώσσα του μπερντέ όχι μόνο καθρεφτίζει γενικότερα την πορεία του θεάματος, αλλά και κωδικοποιεί τους σημαντικούς σταθμούς της διαδρομής του. Η ικανότητα συλλογής ποικιλόχρωμου γλωσσικού υλικού είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της προσαρμοστικότητας του θεάματος και σίγουρα απαραίτητη προϋπόθεση επιβίωσης.

[18] «Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.
[19] Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, σ. 140.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ακολουθώντας την ιστορική διαδρομή του ελληνικού θεάτρου σκιών καταλήγουμε αβίαστα στο συμπέρασμα πως το θέαμα κατάγεται από το οθωμανικό θέατρο σκιών. Τη θέση αυτή είχαν ήδη εκφράσει οι ερευνητές της νέας γενιάς. Τα στοιχεία που συγκέντρωσε η παρούσα μελέτη όχι μόνο δεν αμφισβητούν αλλά και ενισχύουν αυτή την άποψη. Οι ομοιότητες ανάμεσα στα δυο είδη και οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εμφανίστηκε το ελληνικό δεν αφήνουν κανένα περιθώριο αμφισβήτησης αυτής της υπόθεσης. Όλες οι θεωρίες για την αρχαιοελληνική καταγωγή παραμένουν απλά ατεκμηρίωτες προσωπικές απόψεις και συχνά απηχούν έναν άγονο εθνικισμό που δεν έχει καμιά θέση στην επιστημονική έρευνα. Η, για κάποιους πολυπόθητη, γραμμή που ενώνει την αρχαία Ελλάδα με τη σύγχρονη εποχή, σε σχέση τουλάχιστον με το θέατρο σκιών, δεν υπάρχει. Το ίδιο ανυπόστατες είναι και οι θεωρίες για την καταγωγή του ελληνικού θεάτρου σκιών από το βυζαντινό μιμικό θέατρο που κύριος εκφραστής τους ήταν ο Hermann Reich. Το είδος αυτό του θεάτρου, έτσι όπως το εννοούν οι υποστηρικτές της θεωρίας, έπαψε να υφίσταται μετά από το τέλος του 7^{ου} αιώνα. Με τη σειρά του το οθωμανικό θέατρο σκιών δεν κατάγεται από την Κίνα, όπως υποστήριζε ο Georg Jacob αλλά από το αιγυπτιακό, που ήταν ένας ιδιαίτερα κοντινός γείτονας. Το αιγυπτιακό θέατρο σκιών μπορεί να θεωρηθεί ως ο πρόγονος του ελληνικού.

Το ελληνικό κοινό, ως μία από της εθνότητες της οθωμανικής αυτοκρατορίας, είχε έρθει από νωρίς σε επαφή με το θέαμα, που όντας ένα προϊόν μιας πολυπολιτισμικής κοινωνίας ήταν αρκετά ευέλικτο και μπορούσε να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του εκάστοτε κοινού. Στα πλαίσια της προσαρμογής στις απαιτήσεις του ελληνικού κοινού δίνονταν από νωρίς παραστάσεις στην ελληνική γλώσσα. Η αναφορά του J. F. Michaud, πως στον υπό δίωξη Καραγκιόζη της Κωνσταντινούπολης του 1830 επιτρέπεται να χρησιμοποιεί μόνο την ελληνική γλώσσα είναι ιδιαίτερα σημαντική και μας επιτρέπει να κατανοήσουμε το επίπεδο της σχέσης του ελληνικού κοινού με το θέαμα. Οι πρώιμες απαιτήσεις του ελληνικού κοινού έθεσαν τη βάση για μια

αρκετά μακρά διαδικασία εξελληνισμού που δεν ξεπερνούσε όμως τα χαλαρά όρια του οθωμανικού θεάτρου σκιών. Ακόμη και η χρήση της ελληνικής γλώσσας βρίσκονταν εντός των ορίων προσαρμογής του ευέλικτου θεάματος. Το ελληνικό είδος, αν και υπήρχε ως ιδέα μέσα στο οθωμανικό, ουσιαστικά ξεχώρισε στην Ήπειρο —όπου ίσως ξεκίνησαν να παίζονται οι πρόδρομοι των ηρωικών παραστάσεων και των παραστάσεων με θέμα τη δρακοκτονία— και εδραιώθηκε ύστερα από τις επεμβάσεις των Πατρινών μαστόρων της γενιάς του Μίμαρου. Αν και υπάρχουν αρκετές ενδείξεις που συνηγορούν υπέρ της καταγωγής των παραστάσεων του Μεγαλέξανδρου από την Ήπειρο το θέμα παραμένει ανοιχτό και η όποια τοποθέτηση με τα υπάρχοντα στοιχεία θα ήταν αυθαίρετη. Η έρευνα εντόπισε, πίσω από τις μυθικές φυσιογνωμίες της προφορικής παράδοσης, τους σημαντικότερους Ηπειρώτες τεχνίτες. Η τεκμηριωμένα πολυετή δράση τους αποτελεί την σημαντικότερη απόδειξη της ηπειρωτικής παράδοσης, που πρώτη ανάφερε η Κατερίνα Κακούρη το 1950.

Δυο τουλάχιστον μαρτυρίες, η μία στα Γιάννινα το 1809 και η άλλη στην Αθήνα το 1845, περιγράφουν φαλλικό Καραγκιόζη και μας πείθουν πως ο Καραγκιόζης που παίζονταν στην Ελλάδα έφερνε όλα τα ιθυφαλλικά χαρακτηριστικά του οθωμανικού.

Η πλειοψηφία των Ελλήνων ερευνητών έχει υιοθετήσει την εσφαλμένη άποψη πως το οθωμανικό θέατρο σκιών δεν ασκούσε κριτική στην εξουσία και δεν εμφάνιζε στη σκηνή τους αξιωματούχους. Η πραγματικότητα είναι εντελώς διαφορετική. Το οθωμανικό θέαμα λειτουργούσε ως ένας καθρέφτης των αισθημάτων του δυσαρεστημένου πλήθους και η κριτική του έφτανε ως τον ίδιο τον ανώτατο άρχοντα. Οι απαγορεύσεις και οι διώξεις εναντίον του θεάματος είναι συχνό φαινόμενο στην οθωμανική αυτοκρατορία. Τα χαρακτηριστικά αυτά κληροδοτήθηκαν στο ελληνικό θέαμα και αποτέλεσαν μία από τις αιτίες των εναντίον του διώξεων.

Στο ελληνικό κράτος το θέατρο σκιών μετά από μια μικρή «περίοδο χάριτος» αντιμετώπισε την άρνηση της εξουσίας και της άρχουσας τάξης. Η αιτία αυτής της κατάστασης βρίσκονταν αφ’ ενός μεν στην προσπάθεια του επίσημου κράτους να «ξεφορτωθεί» όλα τα στοιχεία που υπενθύμιζαν τις ανατολίτικες

καταβολές του νεοελληνικού πολιτισμού —ένα από αυτά ήταν και το θέατρο σκιών— και αφ' ετέρου δε στην κακή φήμη που διέθετε το θέαμα, εξ αιτίας του ανατρεπτικού χαρακτήρα του και των σεξουαλικών χαρακτηριστικών του.

Η ξεκάθαρη στροφή του ελληνικού επίσημου κράτους προς τον ευρωπαϊκό πολιτισμό υποχρέωσε το θέαμα να αυτολογοκριθεί και σε πρώτη φάση να αφαιρέσει τον τεράστιο φαλλό του Καραγκιόζη που αποτελούσε μια πρόκληση για τη νέα ηθική. Ανάλογες τροποποιήσεις υπέστη και το οθωμανικό θέαμα, μέσα στα πλαίσια του εκσυγχρονισμού της αυτοκρατορίας. Άλλωστε και εκεί ένα μεγάλο μέρος της άρχουσας τάξης το αντιμετώπιζε ως έναν αναχρονισμό. Τη δεκαετία του 1850 ο Καραγκιόζης, ανατολικά και δυτικά του Αιγαίου, όχι μόνο απόκοψε το φαλλό του, αλλά και υποχρεώθηκε να περιορίσει σημαντικά τα σεξουαλικά χαρακτηριστικά του. Στην Ελλάδα η εχθρική στάση της εξουσίας πήρε τη μορφή αστυνομικών απαγορεύσεων, που έσπρωξαν το θέαμα στο περιθώριο και το υποχρέωσαν να βρει καταφύγιο στους χώρους που ελέγχονταν από τον υπόκοσμο. Αν και δεν έδινε σημεία ζωής επιβίωσε χωμένο στον υπόκοσμο και επανεμφανίστηκε όταν η στρατιωτική αστυνομία κατέλυσε τους θύλακες του υποκόσμου, τη δεκαετία του 1890, αποστερώντας του το τελευταίο ασφαλές καταφύγιο.

Τη δεκαετία του 1870 εμφανίστηκε στις εφημερίδες το όνομα του Μιχάλη Μπραχάλη που με το όνομα Γιάννης Μπράχαλης θεωρούνταν εσφαλμένα ως ο πρώτος Έλληνας καραγκιοζοπαίχτης. Τα δημοσιεύματα επιβεβαιώνουν τη σχέση του Μπραχάλη με τον υπόκοσμο και κατ' επέκταση και τη σχέση του θεάματος με τον υπόκοσμο. Η σχέση αυτή διατηρήθηκε ως αρκετά αργά και ανιχνεύεται όχι μόνο στη φιγούρα του Σταύρακα, αλλά ακόμη και στο ποιον του πρωταγωνιστή Καραγκιόζη.

Η επανεμφάνισή του θεάματος συνέπεσε με άλλες σημαντικές εξελίξεις που έμελλαν να παίξουν καθοριστικό ρόλο. Η απελευθέρωση της Άρτας το 1881 διευκόλυνε τους Ηπειρώτες καραγκιοζοπαίχτες να απλωθούν στην ελεύθερη Ελλάδα και η επικράτηση του ηθογραφικού κινήματος επέτρεψε τη νοσταλγία για το ανατολίτικο παρελθόν. Οι Ηπειρώτες μαστόροι μετέφεραν την τέχνη τους στην Πάτρα και εκεί ήρθε σε επαφή με μια νέα γενιά καραγκιοζοπαιχτών που εξέλιξαν

τις ηπειρώτικες επεμβάσεις και εδραίωσαν την ύπαρξη του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο Δημήτρης Μίμαρος ήταν η κυρίαρχη φυσιογνωμία σε αυτή τη διαδικασία που καθόρισε τους τύπους και τα σύμβολα του ελληνικού είδους και όχι μόνο το έβγαλε από τους τεκέδες και τα χαμαιτυπεία, αλλά το επέβαλλε ως το κυρίαρχο θεατρικό είδος των αρχών του 20ου αιώνα. Οι Πατρινοί τεχνίτες άντλησαν υλικό από όλα τα άλλα είδη θεάτρου και το προσάρμοσαν στις απαιτήσεις του μπερντέ. Η τακτική των δανείων αποτέλεσε σχεδόν ένα θεσμό για το ελληνικό θέατρο σκιών που με άνεση οικειοποιήθηκε υλικό από την παντομίμα και το κουκλοθέατρο χωρίς να αγνοεί και το αστικό θέατρο.

Το θέατρο σκιών, με τη νέα του μορφή, όχι μόνο θεάτριζε πλήθος κόσμου αλλά και αποτέλεσε οικογενειακή ψυχαγωγία. Όμως για να πετύχουν αρχικά την πολυπόθητη νομιμοποίηση και αργότερα την επιβολή του ως οικογενειακό θέαμα, οι τεχνίτες υποχρεώθηκαν να αποβάλλουν όλα τα ανατρεπτικά χαρακτηριστικά του —κάποια κατάφεραν να τα κρύψουν πίσω από συμβολισμούς— και να περιορίσουν ακόμη πιο πολύ τα σεξουαλικά στοιχεία του. Η κίνηση αυτή έγινε αποδεκτή και η προσέλευση των αστών υπήρξε αθρόα. Αυτή όμως η προσέλευση εμπεριείχε από μόνη της το σπέρμα του εκφυλισμού και της παρακμής του θεάματος, γιατί υπό το κράτος των πιέσεών της για «ευπρεπισμό» το θέαμα αποκόπηκε από την ιστορία του —για αιώνες είχε συσσωρεύσει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά με τα οποία κατάφερε να επιβιώσει— και ξεκίνησε τη διαδικασία της μετατροπής του σε ένα αβλαβές και ανώδυνο θέαμα που μακριά πλέον από το παραδοσιακό του κοινό, πρόσφερε περιστασιακή ψυχαγωγία και δεν μπορούσε να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο.

Ο μαρασμός της κούφιας ηθογραφίας του κωμειδυλλίου και του δραματικού ειδυλλίου και η αδυναμία δημιουργίας αληθινής ελληνικής θεατρικής σκηνής οδήγησαν πλήθος κόσμου στα θεατράκια του Καραγκιόζη στις αρχές του 20ου αιώνα. Ταυτόχρονα άρχισε και ο ανταγωνισμός του θεάματος με τον κινηματογράφο που αν και ήταν ένα νέο προϊόν της τεχνολογίας εξελίχτηκε ραγδαία.

Οι τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα ήταν η περίοδος με τη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία για το θέατρο σκιών. Τα χρόνια αυτά

σημαδεύτηκαν επίσης από τον ανταγωνισμό με τον κινηματογράφο που έμελε να παίξει σημαντικό ρόλο στην μετέπειτα εξέλιξη του θεάματος. Η εισπρακτική επιτυχία μεταμόρφωσε τους πλανόδιους και ρέμπελους καραγκιοζοπαίχτες σε επιτυχημένους επιχειρηματίες, που στην προσπάθειά τους να διατηρήσουν τη φήμη και τα κέρδη τους μπήκαν σε πρωτόγνωρες για αυτούς διαδικασίες, όπως ή έκδοση φυλλαδίων του Καραγκιόζη, που δεν ήταν έτοιμοι να αντιμετωπίσουν.

Όμως και το κοινό δεν ήταν πλέον το ίδιο. Η πλήρης αστικοποίηση του θεάματος, που ολοκληρώθηκε τη δεκαετία του 1920, οδήγησε μεν στον Καραγκιόζη τα αστικά και μικροαστικά στρώματα, αλλά τον απομάκρυνε από το παραδοσιακό κοινό του. Τα αστικά και μικροαστικά στρώματα δεν μπορούσαν να παίξουν το ρόλο που ως τώρα έπαιζε το παραδοσιακό κοινό του Καραγκιόζη και η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κοινό και τους τεχνίτες χάθηκε σε μια ιδιαίτερα δύσκολη περίοδο. Η διακοπή αυτής της σχέσης αποδείχτηκε μοιραία για το θέατρο σκιών. Υπό την πίεση του ανταγωνισμού οι τεχνίτες επέβαλλαν στο θέαμα μια σειρά από νεωτερισμούς που, με κομμένους τους δρόμους επικοινωνίας ανάμεσα στους τεχνίτες και στο κοινό, εισήγαγαν το ρεαλισμό στην σκηνή και στην πλειοψηφία τους έβλαψαν το θέαμα αποστερώντας το από τις ιδιαιτερότητές του και τοποθετώντας το στην ίδια θέση με τα υπόλοιπα θεάματα. Ο ρεαλισμός του μπερντέ ήταν αδύνατο να ανταγωνιστεί τον κινηματογράφο που είχε τη δύναμη να μεταφέρει στην οθόνη τα επιτεύγματα του βιομηχανικού πολιτισμού και τα τεχνολογικά θαύματά του.

Η εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου, τη δεκαετία του 1930, έκλεισε οριστικά το θέμα απωθώντας το θέατρο σκιών στο περιθώριο. Χωρίς καμιά ουσιαστική έμπνευση φυτοζωεί ως τη δεκαετία του 1950. Τις επόμενες δεκαετίες επιβιώνει ως παιδική κι αργότερα τουριστική ψυχαγωγία και ουσιαστικά περνάει στο παρελθόν.

Η παρακμή του θεάτρου σκιών εκφράζει την υποχώρηση του λαϊκού-παραδοσιακού πολιτισμού, που η προφορική παράδοση ήταν ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του, μπροστά στην κοινωνία της βιομηχανίας και στην ικανότητά της να παράγει πλήθος πανομοιότυπων προϊόντων. Η προφορική διήγηση, ακόμη και στις τυποποιημένες ιστορίες του Καραγκιόζη, εξελίσσεται κάθε φορά

σε μια νέα περιπέτεια προφορικής δημιουργίας και δεν μπορεί να επαναληφθεί. Η επικράτηση νέων πολιτισμικών αξιών —επιβλήθηκαν στη μεγάλη λαϊκή μάζα από τον κινηματογράφο και αργότερα το ραδιόφωνο, τα βιομηχανοποιημένα μέσα επικοινωνίας— ανέτρεψαν τις συνθήκες που συντηρούσαν την ανανεωνόμενη προφορική παράδοση, δημιουργώντας ένα ρήγμα στην εξέλιξη του νεοελληνικού πολιτισμού, γιατί η προφορική παράδοση ήταν για αιώνες ο ακρογωνιαίος λίθος του και ο σημαντικότερος φορέας της παιδείας του. Ο νεοελληνικός πολιτισμός, έτσι όπως τον εννόησε και τον προώθησε η άρχουσα τάξη, που διέθετε πλέον τα μέσα για να τον επιβάλλει όχι μόνον στην καθημερινή πρακτική αλλά και στις συνειδήσεις, απόρριψε χωρίς δεύτερη σκέψη σημαντικές εκφράσεις της παράδοσης, όπως το ρεμπέτικο τραγούδι και ο Καραγκιόζης, που αρκετά αργά, το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα τα προσέγγισε με έναν απολύτως ακαδημαϊκό τρόπο. Στα πλαίσια αυτής της προσέγγισης εμφανίστηκαν στον τύπο πλήθος άρθρα με αμφίβολη αξία.

Το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα μια νέα γενιά ερευνητών, με σημαντικότερους εκφραστές τους Β. Πούχνερ, Θ. Χατζηπανταζή, Γ. Σηφάκη και Γ. Κιουρτσάκη έθεσε τις βάσεις για την επιστημονική διερεύνηση του φαινομένου.

Η χρονική απόσταση από τα σημαντικά γεγονότα που σημάδεψαν την πορεία του θεάματος και η δυσκολία στην ανεύρεση μαρτυριών θέτουν σοβαρούς περιοριστικούς φραγμούς στην προσπάθεια καταγραφής της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου σκιών. Από την άλλη μεριά όμως η τεράστια και παγκόσμια προσπάθεια ψηφιοποίησης του έντυπου υλικού διευκολύνει σημαντικά την έρευνα. Επίσης εξασφαλίζει πως κάποιες μαρτυρίες, αν και άγνωστες ακόμη, θα παραμείνουν σε κατάσταση αναμονής και δεν θα χαθούν σε κάποια σκονισμένα και κακοσυντηρημένα αρχεία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ακτήμων Ι. (Κονδυλάκης Ι.), «Η Τρακατρούκα», *Εμπρός,* 2-11-1904.

Αλαταποθηκάριος (ψευδώνυμο), «Θέατρον Φαλήρου», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 72 (1880), σσ. 2-3.

Αλεξάκης Ε., «Μια περίεργη παράδοση δρακοντοκτονίας από την Επίδαυρο Λιμηρά Λακωνίας», *Λαογραφία* 33, (1982-84), σσ. 93-104.

Άννινος Χ., «Η νέα φάσις του ελληνικού θεάτρου», *Εστία*, Τόμος 30, Τεύχος 40 (1890), σσ. 209-213.

Άννινος Χ., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 669 (1888), σσ. 689-693 και *Εστία*, Τόμος 26, Τεύχος 670, (1888), σσ. 705-709.

Αραβαντινός Π., *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου*, Περρής, Αθήνα 1880.

Αστυνόμος (ψευδώνυμο), «Θέατρον Συγγρού και Λασσάλ», *Άστυ*, Τόμος 4, Τεύχος 163 (1888), σ. 4.

Βάρβογλης Μ., «Δυο άρθρα για δυο θέατρα», *Ο Νουμάς*, Τόμος 8, Τεύχος 412 (1910), σσ. 209-210.

Βασιλάς Η., «Ο Μέγας Αλέξανδρος», *Ηπειρωτική Εστία* 323-324, (Μάρτιος-Απρίλιος 1979), σσ. 347-350.

Βασιλειάδης Ν., «Το τουρκικόν θέατρον», *Ημερολόγιο Σκόκου* (1895), σσ. 99-103.

Βαφειάδη Ε., «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η Άλκηστις της Νέας Σκηνής» σε Βαφειάδη Ε.- Παπανδρέου Ν. (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 247-258.

Βελλιανίτης Θ., «Τα θέατρα επί Όθωνος», *Εστία*, Τόμος 36, Τεύχος 47 (1893), σσ. 321-325.

Βιζυηνός Γ., *Το αμάρτημα της μητρός μου*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1999.

Βλαχογιάννης Γ., «Καραϊσκάκης», *Νέα Εστία*, Τόμος 44, Τεύχος 515 (1948), σσ. 113-142.

Βλαχογιάννης Γ., «Της τέχνης τα φαρμάκια», *Νέα Εστία*, Τόμος 34, Τεύχος 386 (1943), σσ. 853-860 και Τόμος 34, Τεύχος 387 (1943) σσ. 926-933 και Τόμος 34, Τεύχος 389 (1943) σσ. 1051-1054.

Βλάχος Α., «Περί εθνικού θεάτρου», *Εστία*, Τόμος 19, Τεύχος 471 (1885), σσ. 35-39 και *Εστία*, Τόμος 19, Τεύχος 471 (1885), σσ. 51-55.

Βλάχος Α. «Το γαλλικόν θέατρον εν Αθήναις», *Εστία*, Τόμος 3, Τεύχος 68 (1877), σσ. 247-253.

Βογιατζής Φ., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Τόμος 1, 1995 και Τόμος 2, 2006.

Βρεττός Σ., «Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη της Πάτρας», σε Παπανικολάου Δ., (επιμ.) *Πάτρα γενέτειρα του Καραγκιόζη*, Δήμος Πατρέων, Πάτρα 1998, σσ. 24-59.

Βυζάντιος Δ., *Βαβυλωνία*, Οίκος Μ. Ι. Σαλιβέρου, Αθήνα.

Βώκος Γ., «Από τας Πάτρας», *Ακρόπολις*, 17-7-1895.

Βώκος Γ., «Η πόλις των Πατρών», *Άστυ,* 10-7-1894.

Γαλάνης Ε., «Ο Γιάννης Ρούλιας και ο τύπος του Μπαρμπαγιώργου», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 49-59.

Γαλάνης Ε., «Εισαγωγή στο ελληνικό θέατρο σκιών», *Επικοινωνία,* Δεκέμβριος 2006-Ιανουάριος 2007, σσ. 6-7.

Γεδεών Μ., *Ιστορία των του Χριστού πενήτων, 1453-1913*, Τεύχος 1, Αθήνα 1939.

Γερακάρης Ν., «Προς τον Συντάκτην της Γενικής Εφημερίδος», *Γενική Εφημερίδα της Ελλάδος*, Φύλλο 85, 17-12-1827.

Γιαννόπουλος Α., «Εθνικόν θέατρον», *Κλειώ*, Τόμος 4, Τεύχος 13 (1888), σσ. 199-204 και Τόμος 4, Τεύχος 15 (1888), σσ. 231-236.

Γιαννόπουλος Ν., «Η ληστεία εν τη επαρχία Αλμυρού κατά τα τέλη του ΙΗ΄ αιώνος μ.Χ.», *Επετηρίς* 12 (Φιλολογικός σύλλογος Παρνασσός), (1916), σσ. 177-187.

Γλυτζουρής Α., «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο», σε Βαφειάδη Ε.-Παπανδρέου Ν. (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 259-274.

Γρηγοράκης Ν., «Στην Τριπολιτσά, στα 1799 η πρώτη παράσταση Καραγκιόζη», *Αρκαδικά Νέα,* 27-1-1977.

Δ.Κ.Π. «Θέατρα και ήθη του λαού», *Εστία*, Τόμος 22, Τεύχος 557 (1886), σσ. 555-557.

Δημητράκος Δ., *Μέγα λεξικόν*, Τόμος 7, Δομή, Αθήνα 1964.

Δημητριάδης Β., *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπή*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1973.

Δημητριάδης Κ., *Στην Αθήνα την παλιά,* Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1979.

Δημόπουλος Χ., *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, Γαλαξίας, Αθήνα 1970.

Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Ο Βεληγκέκας», *Εμπρός,* 16-1-1913.

Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Πώς γελούν», *Εμπρός*, 16-7-1905.

Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Χρονογραφήματα: Ξύλινοι Έλληνες», *Εμπρός*, 6-7-1904.

Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Θεατρόπολις», *Εμπρός*, 8-5-1903.

Διαβάτης (Κονδυλάκης Ι.), «Ο φανατισμός του μόρτη», *Εμπρός*, 7-2-1899.

Διγενής Ακρίτας (ψευδώνυμο), «Φιλολογικές κουβέντες», *Ο Νουμάς*, Τόμος 1, Τεύχος 68 (1903), σσ. 2-8.

Δούκας Σ., «Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του», *Αιολικά γράμματα* 58, (Ιούλης-Αύγουστος 1980), σσ. 195-198.

Δούκας Σ., *Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου*, Κέδρος, Αθήνα 1976.

Δούκας Σ., «Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του», *Μακεδονία*, 12-8-1928.

Δροσίνης Γ., «Ρούμελη εν τη θαλάσση», *Εστία* 401, (1883), σσ. 562-566.

Ενυάλης Λ. (Παναγιωτόπουλος Λ.), «Οι δύο καλλιτέχναι ή τα μυστήρια των χαρεμιών», *Σκριπ*, 26-11-1917.

Ενυάλης Λ. (Παναγιωτόπουλος Λ.), «Οι δύο καλλιτέχναι», *Παρθενών*, Τόμος 4, Τεύχος 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17 (1878) και Τόμος 5, Τεύχος 20, 21, 22, 23, 25, 26, 30 (1879).

Ζάχος Ε., «Θέατρο σκιών στην Ήπειρο», *Ηπειρωτική Εταιρεία*, Τεύχος 197, (1985), σσ. 307-310 και *Ηπειρωτική Εταιρεία*, Τεύχος 198 (1985), σσ. 358-360.

Ηρώδης ο Αττικός (ψευδώνυμο), «Θεατρικά», *Άστυ*, Τόμος 1, Τεύχος 9 (1885), σ. 7.

Θωμόπουλος Ε., «Ένας αθάνατος ήρως της ανατολής», *Εμπρός*, 6-5-1928.

Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Τόμοι 1, 2, 3, Εστία, Αθήνα 1995-1996.

Ιωάννου Γ., «Το χρονικό του Καραγκιόζη», *Έθνος*, 25-10-1965.

Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης*, Γαβριηλίδη, Αθήνα 1990.

Καΐμη Τ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Κύκλος, Αθήνα 1937.

Καΐμη Τ. «Ο Μόλλας», *Νέα Εστία*, Τόμος 54, Τεύχος 521 (1949), σσ. 377-379.

Κακούρη Κ., «Ο Καραγκιόζης», *Ελευθερία*, 14-12-1950.

Καλαποθάκης Δ., «Αι Αθήναι διασκεδάζουν», *Το Άστυ*, 27-9-1894.

Καλογιάννης Β., Ο Καραγκιόζης στη Λάρισα, *Προσανατολισμοί* 7, (Φθινόπωρο 1971), σσ. 10-16.

Καλονάρος Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Ευκλείδης, Αθήνα 1977.

Καραγκιόζης (ψευδώνυμο), «Το τηλεγραφικόν σύρμα, διηρημένον εις δύο ηλεκτρικά ρεύματα: Τρικουπικόν και Κουμουνδουρικόν», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 3, Τεύχος 374, (1882), σ. 7.

Καραγκιόζης (ψευδώνυμο), «Καραμέλαις», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 3, Τεύχος 257, (1882), σ. 6.

Καραγκιόζης (ψευδώνυμο), «Όξω κι όξω», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος. 1, Τεύχος 19, (1880) σ. 7.

Καρκαβίτσας Α., *Διηγήματα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα.

Καρολίδης Π., *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, Τόμος 18, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Κασομούλης Ν., *Ενθυμήματα Στρατιωτικά*, Τόμος 1, Αρχεία της νεωτέρας ελληνικής ιστορίας, Αθήνα 1939.

Κατσαούνης Μ. «Από το έργο του», *Πρεβεζιάνικα Χρονικά*, Τεύχος 1, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1984), σσ. 11-12.

Κατσαούνης Μ. «Ηλίας Βασιλάς», *Πρεβεζιάνικα Χρονικά* , Τεύχος 1, (Ιανουάριος-Μάρτιος 1984), σσ. 3-7.

Κιουρτσάκης Γ., *Το πρόβλημα της παράδοσης*, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σσ. 19-20.

Κιουρτσάκης Γ., «Το Καρναβάλι και ο Καραγκιόζης στο σταυροδρόμι της Πάτρας», σε Παπανικολάου Δ., (επιμ.) *Πάτρα γενέτειρα του Καραγκιόζη*, Δήμος Πατρέων, Πάτρα 1998, σσ. 11-13.

Κιουρτσάκης Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, Κέδρος, Αθήνα 1985.

Κιουρτσάκης Γ., Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία, Κέδρος, Αθήνα 1983.

Κιουρτσάκης Γ. «Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη», Αντί 230, (1983), σσ. 42-49.

Κοκκίνης Σ., *Αντικαραγκιόζης*, Φιλιππότη, Αθήνα 1985.

Κόλλινς Ου., «Η νεκρά ζώσα», *Εκλεκτά Μυθιστορήματα*, Τόμος 5, Τεύχη 333-385 (1889).

Κονδυλάκης Ι., «Το ξύλο εις τα λαϊκά θέατρα», *Ημερολόγιον Σκόκου*, Τόμ. 22, (1907), σσ. 302-304.

Κορδάτος Γ., *Η αρχαία τραγωδία και κωμωδία*, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1974.

Κοτοπούλης Γ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα,* Περί τεχνών, Πάτρα 2000.

Κουλουριώτη, «Σαλαμίς», *Σκριπ*, 15-7-1910.

Κρυστάλλης Κ., «Τρεις δρακολίμναι επί των κορυφών της Πίνδου», *Παρνασσός*, Τόμος 13, Τεύχος 6 (1890), σσ. 347-353.

Κυριακίδης Σ., «Roussel Louis, Karageuz», *Λαογραφία* 8 (1921-25) σσ. 280-283.

Κυριακός Κ., «Πίνακας παραστάσεων ρωσικών έργων στην ελληνική σκηνή» σε Βαφειάδη Ε.- Παπανδρέου Ν. (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 217-246.

Κωνσταντινίδου Μ., *Κοινωνιολογική ιστορία του Ρεμπέτικου*, Μπαρμπουνάκης, Θεσσαλονίκη.

Λάππας Τ., *Καραγκιόζης*, Δελφίνι, Αθήνα 1993.

Λάσκαρης Ν., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Τόμος 2, Βασιλείου & Σία, Αθήνα 1938.

Λάσκαρης Ν., «Καραγκιόζης», *Εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν*, Τόμος 7, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1929, σ. 269.

Λάσκαρης Ν., «Οι φίλοι του… Καραγκιόζη», *Έθνος*, 1-6-1924.

Λάσκαρης Ν., «Έλληνες ηθοποιοί: Παντελής Σούτσας», Ημερολόγιο Σκόκου (1905), σσ. 345-353.

Μακρυγιάννης Ι., *Απομνημονεύματα Μακρυγιάννη,* Μέρμηγκας, Αθήνα.

Μάριος (ψευδώνυμο), «Απόλλωνος μελοδραματικά», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 80 (1880), σσ. 3-4 και *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 81 (1880), σ. 3.

Μάριος (ψευδώνυμο), «Θέατρον Απόλλων, Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος», *Μη Χάνεσαι* Τόμος 1, Τεύχος 66 (1880), σ. 6.

Μάριος (ψευδώνυμο), «Απόλλων, Μάρκος Μπότσαρης», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 64 (1880), σσ. 6-7

Μαρκάκης Π., «Η καταγωγή του Καραγκιόζη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* (1944), σσ. 128-133.

Μαστροδημήτρης Π., «Η μετεπαναστατική τύχη των αγωνιστών του '21 σε λογοτεχνικά κείμενα του περασμένου αιώνα», *Εποπτεία* 91, (1984), σσ. 543-558.

Μελάς Σ., «Παρά το πανόραμα», *Εστία*, 4-5-1910.

Μερακλής Μ., «Καραγκιόζης», *Εγκυκλοπαίδεια: Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, Τόμος 32, Πάπυρος, Αθήνα 1988-1996, σσ. 74-75.

Μητσάκης Μ., «Εικόνες και σκηναί. Καυγάς», Αττικόν Μουσείον, Τόμος 3, Τεύχος 9 (1890), σσ. 83-84.

Μητσάκης Μ., «Αθηναϊκαί σελίδες», *Εστία*, Τόμος 23, Τεύχος 595 (1887) σσ. 337-342.

Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης μας,* Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2002.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ., «Το θέατρο του Σουρή και οι ρίζες του», σε Βαφειάδη Ε.- Παπανδρέου Ν. (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 209-216.

Μπίρης Κ., «Ο Καραγκιόζης περγαμηνή του νεοελληνικού πολιτισμού», *Ταχυδρόμος*, (Αιγύπτου), 15-11-1964.

Μπίρης Κ., «Ελληνικός ο Καραγκιόζης», *Θέατρο* 10, (1963), σσ. 9-19.

Μπίρης Κ., «Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία* 61, (1957), σσ. 661-668.

Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα 1952.

Μυστακίδου Α., *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Εξάντας, Αθήνα 1998.

Μυστακίδου Α., *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Ερμής, Αθήνα 1982.

Νιρβάνας Π., «Το νεοελληνικό θέατρο», *Ο Νουμάς*, Τόμος 3, Τεύχος 151 (1905), σσ. 9-10.

Ξάνθος Μ., «Ο καπετάν Γκρης», σε Ιωάννου Γ. (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 3, Εστία, Αθήνα 1996, σσ. 248-333.

Ξάνθος Μ., «Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου και ο Καραγκιόζης νύφη», σε Ιωάννου Γ. (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1, Εστία, Αθήνα 1995, σσ.1-45.

Ξάνθος Μ., «Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης», σε Ιωάννου Γ. (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, Τόμος 1, Εστία, Αθήνα 1995, σσ.89-125.

Ξενόπουλος Γ., «Τα κωμειδύλλια», *Παρνασσός*, Τόμος 15, Τεύχος 2 (1892), σσ. 117-124.

Ο Αθηναίος (ψευδώνυμο), «Θερινή ζωή», *Εμπρός*, 10-6-1903.

Ο Άλλος (Παπαντωνίου Ζ.), «Ο καυγάς», *Σκριπ*, 22-8-1902.

Ο Άλλος (Παπαντωνίου Ζ.), «Τα Λαϊκά θέατρα», *Σκριπ*, 26-5-1902.

Ο Άλλος (Παπαντωνίου Ζ.), «Σκέψεις Ρωμηού», *Σκριπ*, 6-6-1901.

Ο κριτικός του Νουμά (ψευδώνυμο), «Λαϊκό θέατρο», *Ο Νουμάς*, Τόμος 8, Τεύχος 406 (1910), σσ. 117-118.

Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Θέατρον Συγγρού και Λασσάλ», *Άστυ*, Τόμος 4, Τεύχος 161 (1888), σ. 6.

Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Το νέον θέατρον», *Άστυ*, Τόμος 3, Τεύχος 142 (1888), σσ. 6-7.

Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Θεατρικά», *Άστυ*, Τόμος 2, Τεύχος 100 (1887), σ. 7 και *Άστυ*, Τόμος 3, Τεύχος 141 (1888), σ. 7.

Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Δημόσια θεάματα», *Άστυ*, Τόμος 1, Τεύχος 48 (1886), σσ. 6-7.

Ο υιός της νυκτός (ψευδώνυμο), «Θέατρα και θεάματα», *Άστυ*, Τόμος 1, Τεύχος 44 (1886), σ. 3.

Ουλεμάς (ψευδώνυμο), «Ο κουτσαβακισμός εν Αθήναις», *Σκριπ,* 10-1-1898.

Παμπούκης Ι., Η τουρκοκρατία και το εικοσιένα στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών, Παρνασός τόμος 10, (1968), σσ. 241-245.

Παναγιωτόπουλος Λ., «Ανατολικαί μυθοπλασίαι: οι δύο καλλιτέχναι», *Ζακύνθιος Άνθων*, Τόμος 1, Τεύχος 7, 12 (1875) και Τόμος 2, Τεύχος 13, 14, 17 (1876) και Τόμος 2, Τεύχος 21, 22 (1877).

Πανταζόπουλος Ν., «Εκκλησία και δίκαιον επί τουρκοκρατίας», σε Μιχαηλίδη-Νουάρου Γ., Πανταζόπουλου Ν. (επιμ.), *Μνημόσυνον Περικλέους Βιζουκίδου,* Τόμος Η΄, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1960-1963, σσ. 139-232.

Παπαδούκας Π. «Αυτά συμβαίνουν εις τας Αθήνας», *Ελευθερία*, 9-9-1948.

Παπαντωνίου Ζ., «Μία Σκηνή», *Εμπρός*, 27-5-1912

Παπαντωνίου Ζ., «Μπαρμπα-Γιώργος», *Σκριπ,* 20-3-1905.

Παπαντωνίου Ζ., «Εντυπώσεις και σκέψεις: Ένα σεντούκι», *Σκριπ*, 15-5-1904.

Παπαντωνίου Ζ., «Εντυπώσεις και σκέψεις: Ο Φασουλής», *Σκριπ*, 14-8-1903.

Παπαντωνίου Ζ., «Η εβδομάς», *Σκριπ*, 2-7-1898 και *Σκριπ*, 9-7-1898.

Παπαρρηγόπουλος Κ. (Συμπλήρωμα Καρολίδη Π.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 6, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1925.

Πάροικος (ψευδώνυμο), «Έξω των Αθηνών», *Εστία*, 1-8-1894.

Παπαφίλης Κ., *Ελληνοαλβανικό λεξικό*, Μ. Σιδέρη, Αθήνα.

Περιβαλλοντική ομάδα Γυμνασίου Νέου Σουλίου, *Το Νέο Σούλι Σερρών χθες και σήμερα*, Γυμνάσιο Νέου Σουλίου, Νέο Σούλι 2002-2003.

Περίεργος (ψευδώνυμο), «Από ημέρας εις ημέραν», *Εμπρός*, 24-7-1905.

Πετράκου Κ., «Μια έκλειψη ηλίου: Ένα σενάριο του Νίκου Καζαντζάκη», σε Βαφειάδη Ε.- Παπανδρέου Ν. (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 275-292.

Πετρής Γ., *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Γνώση, Αθήνα 1986.

Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Νεφέλη, Αθήνα 1996.

Πετρόπουλος Η. , «Ο Καραγκιόζης και οι μάγκες», *Αντί* 51-52, (1976), σσ. 34-42.

Πλανάκης Σ., *Ίχνη της τουρκοκρητικής ελληνόγλωσσης λογοτεχνίας. Ιδεολογικές τάσεις και γενικά χαρακτηριστικά*, Ρέθυμνο 2003, (Αδημοσίευτη εργασία).

Πλατής Γ., «Απώλεια ευθυμίας», *Αστραπή*, 23-10-1912.

Πλατής Γ., «Εις τόπον ευθυμίας», *Αστραπή*, 12-8-1911.

Πλάτωνας, *Πολιτεία*, Τόμοι 1-2, (μετάφραση Ι. Γρυπάρης), Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1954.

Πλωρίτης Μ., *Μίμος και μίμοι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

Πολίτης Φ., «Ο Καραγκιόζης. Το κοινό του και ο θεατρικός του ρυθμός», *Πρωία*, 15-7-1931.

Πούχνερ Β., Λαικό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια, Πατάκη, Αθήνα 1989.

Πούχνερ Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Στιγμή, Αθήνα 1985.

Πούχνερ Β., «Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Εστία* 115 (1984), Τεύχος 1367, σσ. 791-793.

Πούχνερ Β., «Το βυζαντινό θέατρο», *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, XI, Λευκωσία, 1981-1982, σσ. 169-274.

Σηφάκης Γ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Στιγμή, Αθήνα 1984.

Σιγανός Λ., «Καλοκαιριάτικα θέατρα», Ο Νουμάς, Τόμος 4, Τεύχος 200 (1906), σσ. 10-11.

Σιδέρης Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης», Θέατρο 10, (1963), σσ. 35-39.

Σιδέρης Γ., «Η παντομίμα», *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 459 (1946), σσ. 860-865 και *Νέα Εστία*, Τόμος 40, Τεύχος 461-462 (1946), σσ. 990-996.

Σιμιτσόπουλος Γ., «Άμφισσα», *Σκριπ*, 29-7-1910.

Σκαρίμπας Γ., *Αντι-Καραγκιόζης ο Μέγας*, Κάκτος, Αθήνα 1977.

Σκήππης Σ., «Το νεοελληνικό θέατρο», *Ο Νουμάς*, Τόμος 8, Τεύχος 412 (1910), σσ. 211-212.

Σολομός Α., *Ο άγιος Βάκχος*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1987.

Σουρής Γ., «Καραγκιόζης», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 4, Τεύχος 420, (1883), σ. 4.

Σπαθάρης Σ., «Ο μεγάλος καραγκιοζοπαίχτης Γιάννης Ρούλιας», *Βαλτινό ημερολόγιο*, Αμφιλοχία 2002.

Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Άγρα, Αθήνα 1992.

Ταμπάκη Α., *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι)*, Δίαυλος, Αθήνα 2005.

Το Λαγωνικό (ψευδώνυμο), «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 23-6-1902 και 6-6-1902 και 17-8-1901 και 16-8-1901 και 8-7-1901 και 9-7-1901 και 29-6-1901 και 22-6-1901 και 16-6-1901 και 5-6-1901.

Τριανταφύλλου Κ., *Ιστορικόν λεξικόν των Πατρών*, Πάτρα 1980.

Τσαρούχης Γ., «Μάθημα αλήθειας από το μόνο νεοελληνικό θέατρο», *Θέατρο* 10, (1963), σσ. 7-8.

Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Νέα Σύνορα-Λιβάνης, Αθήνα 2001.

Τσοκόπουλος Γ., «Ο Φασουλής», *Παρνασσός*, Τόμος 15, Τεύχος 3, (1892), σσ. 213-217.

Φαίδων (Ξενόπουλος Γ.), «Ο Καραγκιόζης», *Η Διάπλασις των Παίδων*, Τόμος 12, Τεύχος 33 (1905), σσ. 259-260.

Φαλέζ (ψευδώνυμο), «Αντιχαίρετε: παριλίσσεια ωδικά θέατρα», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 79 (1880), σσ. 6-8.

Φιλήμων Ι., *Δοκίμιον Ιστορικόν περί της Ελληνικής Επαναστάσεως*, Τόμος 3, Τύποις Π. Σούτσα και Α. Κτενά, Αθήνα 1860.

Φλάμπουρας Δ., «Το παγκόσμιο θέατρο σκιών και ο ελληνικός Καραγκιόζης», *Ζυγός* 20, (1976), σσ. 39-60.

Φορτούνιο (Σπύρος Μελάς), «Νυκτερινά θεάματα», *Εμπρός*, 17-6-1918.

Φουρναράκης Κ., «Οι Μουσουλμάνοι της Κρήτης», *Νέα Έρευνα*, 30-1-1924.

Φωτιάδης Θ., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Gutenberg, Αθήνα 1977.

Χαλκός Π. (Κορδάτος Γ.), «Ο Καραγκιόζης», *Ριζοσπάστης*, 3-6-1924.

Χαρίδημος Χ., «Έζησα με τον Καραγκιόζη», *Θέατρο* 10, (1963), σσ. 55-58.

Χατζάκης Μ., «Κάθε βράδυ νέο έργο», *Η καθημερινή, Επτά ημέρες,* (3-1-1999), σσ. 6-8.

Χατζάκης Μ., *Το έντεχνο θέατρο σκιών*, Προσκήνιο, Αθήνα 1998.

Χατζάκης Μ., «Ένας Λαμιώτης καραγκιοζοπαίχτης», *Φθιωτικά χρονικά* (1983), σσ. 180-186.

Χατζηδάκη Γ., «Δράματα και "νούτικες" κωμωδίες», *Η Καθημερινή, Επτά ημέρες* (12-9-1999), σσ. 26-29.

Χατζηπανταζής Θ., «Αναζητώντας το Γιάννη Μπράχαλη», σε Βιβιλάκη Ι. (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ,* Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 1337-1345.

Χατζηπανταζής Θ., Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890, Στιγμή, Αθήνα 1984.

Χατζηφώτης Ι., *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, Γραμμή, Αθήνα 1981.

Χασιώτης Γ., *Συλλογή των κατά την Ήπειρον δημοτικών ασμάτων*, Ραδάμανθυς, Αθήνα 1866.

Χριστοβασίλης Χ., «Ο Σπανός κι ο Δράκος», *Ημερολόγιο Σκόκου* (1904), σσ. 49-57.

Χριστόπουλος Β., *Στο φως της ασετιλίνης,* Κέδρος, Αθήνα 2002.

Χριστόπουλος Β., «Δημήτρης Σαρδούνης: Ο τραγικός Μίμαρος, ο αναμορφωτής του θεάτρου σκιών», *1ο Διεθνές φεστιβάλ θεάτρου σκιών*, Δήμος Πατρέων, Πάτρα 2001, σσ. 26-57.

Χριστόπουλος Β., Ορέστης, ο Πατρινός Καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1999.

Baud-Bovy S., *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα, Ναύπλιο 2007.

De Nerval G., «Μια παράσταση τούρκικου Καραγκιόζη στην Κωνσταντινούπολη του 1850», *Θέατρο* 10, 1963, σσ. 25-26.

Gokalp A., «Οι ιθαγενείς της πρωτεύουσας και το οθωμανικό πολιτισμικό καλειδοσκόπιο: οι εθνοτικές φιγούρες στη σκηνή του τούρκικου Karagöz», σε Δαμιανάκου Σ. (επιμ.), *Θέατρο σκιών παράδοση και νεωτερικότητα,* Πλέθρον, Αθήνα 1986, σσ. 127-138.

Hering G., *Τα ελληνικά πολιτικά κόμματα 1821-1936*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2004.

Petronius (ψευδώνυμο), «Το θέατρον του λαού», *Εμπρός*, 12-7-1902.

Puchner W., «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», σε Δαμιανάκου Σ. (επιμ.), *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα,* Πλέθρον, Αθήνα 1986, σσ. 173-189.

Rizal P., «Ο Καραγκιόζης», *Θέατρο* 10, (1963), σσ. 27-29.

Siyavusgil S. E., «Ο Τούρκος Καραγκιόζ και τα πρόσωπα του θιάσου του», *Θέατρο* 10, (1963), σσ. 20-24.

Εγκυκλοπαίδειες και λεξικά

Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν, Τόμος 1, Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1927.

Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τόμοι 1, 2, 10, 13, 24, Πυρσός, Αθήνα 1927.

Μείζων Ελληνικό Λεξικό, Τεγόπουλος-Φυτράκης, ψηφιακή έκδοση.

Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν, Ήλιος, Αθήνα, Τόμος 10.

Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα, Τόμος 16, Πάπυρος, Αθήνα 1985-1996.

Δημοσιεύματα από εφημερίδες και περιοδικά χωρίς όνομα συγγραφέα

Αθηνά

«Διάφορα», *Αθηνά*, 8-2-1854.

Ακρόπολις

«Δικαστικά χρονικά», *Ακρόπολις*, 10-11-1883.

«Εφημερίς των θεάτρων», *Ακρόπολις*, 22, 23-6-1890.

«Θεατρικά», *Ακρόπολις*, 2-8-1895, 10-10-1895

«Ο Μπάρμπα Λινάρδος εν Πάτρας», *Ακρόπολις,* 18-5-1891.

«Ο Πειραιάς κατά τας νύκτας», *Ακρόπολις*, 20-7-1893.

«Οι τεκέδες», *Ακρόπολις*, 18-5-1891.

Απόλλων

«Θέατρον Πειραιώς», *Απόλλων*, Τόμος 2, Τεύχος 18 (1884), σ. 278-279.

Αργολίς

«Διάφορα», *Αργολίς,* 7-7-1873 και 5-12-1873.

Αρκαδία

«Ο Δικηγορικός Σύλλογος Τριπόλεως», *Αρκαδία,* 21-2-1891.

Εθνοφύλαξ

«Η Περιστερά», *Εθνοφύλαξ*, 26-9-1872.

Εμπρός

«Αθηναϊκαί νύκτες», *Εμπρός*, 10-7-1897.

«Αθηναϊκός κόσμος», *Εμπρός*, 2-12-1896.

«Αναχώρησις Ιωαν. Ρούλια δια Λουτράκι», *Εμπρός*, 3-7-1903.

«Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 8, 19, 24-4-1900 και 6, 7, 21-6-1900 και 12, 25-7-1900 και 4, 8, 13, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 27, 30-8-1900 και 6, 17, 21-9-1900.

«Διάφορα κοινωνικά», *Εμπρός*, 7-11-1897.

«Ειδοποίησις», *Εμπρός*, 29-11-1896.

«Η απόλαυσις του υπαίθρου», *Εμπρός*, 17-6-1899.

«Η μεταφορά του Μπουλντώκ εις τας Αθήνας», *Εμπρός*, 27-9-1905.

«Η σύλληψις του Μπουλντώκ», *Εμπρός*, 26-9-1905.

«Θέατρα», *Εμπρός*, 24-5-1901 και 23, 29-6-1901 και13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22-7-1901 και 23, 25, 26, 29, 30-8-1901 και 6-9-1901 και 26, 27-4-1902 και 4, 30-5-1902 και 15, 16, 18, 20, 21, 22, 29-7-1902 και 27, 30-6-1905 και 2, 7, 15, 17-7-1905 και 23-6-1906 και 23, 25, 27-5-1907 και 28, 29-5-1910 και 26-5-1924 και 1, 2, 3, 7, 10, 11, 12, 13-6-1924.

«Θεατρικά», *Εμπρός*, 14-12-1896 και 20-11-1897 και 6, 7, 11, 29-12-1897 και 2, 5, 6, 8, 26, 30-8-1898 και 6, 18-3-1899 και 28-4-1899 και 27-5-1899 και 13, 19-6-1899 και 27-7-1899 και 2, 7, 9, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 23, 24, 27-7-1899 και 13-8-1899 και 21, 27-10-1899 και 7, 21, 25-6-1903 και 20, 22, 26-7-1903 και 6, 7, 15, 27, 30-8-1903 και 4, 8, 18, 31-7-1904 και 5-8-1904.

«Θεατρικός κόσμος», *Εμπρός*, 10-8-1929.

«Θέατρον ανδρεικέλων», *Εμπρός*, 10-11-1897.

«Κάτω από τας λεύκας της Δεξαμενής», *Εμπρός*, 14-7-1911.

«Κοινωνικά», *Εμπρός*, 20-6-1899 και 18-9-1905.

«Ο Καραγκιόζης», *Εμπρός*, 2-5-1924.

«Ο Καραγκιόζης Βόλου και ο Σεφκέτ Πασάς», *Εμπρός,* 6-7-1909.

«Ο Καραγκιόζης του Σταδίου», *Εμπρός*, 26-9-1898.

«Ο κριτικός», *Εμπρός*, 29-5-1907.

«Οι αξιωματικοί του ελληνικού στρατού», *Εμπρός*, 29-12-1896.

«Μικραί ειδήσεις», *Εμπρός*, 4-6-1899.

«Πεννιές», *Εμπρός*, 9-12-1900 και 19-8-1903 και 7-8-1911 και 2-6-1919.

«Πώς διασκεδάζουν αι Αθήναι», *Εμπρός*, 10, 13-6-1903 και 5-7-1903.

«Τα θέατρα», *Εμπρός*, 5-5-1929 και 1-7-1929.

«14 Σεπτεμβρίου», *Εμπρός*, 14-9-1903.

Ερμής ο Λόγιος

«Διατριβή φιλογενούς τινός Γραικού περί της καταστάσεως των εν Οδησσώ οικούντων Γραικών κατά το έτος 1826», *Ερμής ο Λόγιος*, παράρτημα 1 (1-1-1817).

Εστία (εφημερίδα)

«Εις το Αθήναιον», *Εστία*, 13-8-1902.

«Θέατρα», *Εστία*, 10-10-1895 και 11-7-1901 και 19, 20-8-1901.

«Μικραί ειδήσεις», *Εστία*, 14-8-1899 και 16-8-1901 και 13-9-1901.

«Ο θεατρικός φόρος», *Εστία*, 24-6-1902.

«Ο κόσμος», *Εστία,* 28, 31-7-1894 και 2-8-1894.

«Στα πεταχτά», *Εστία*, 27-7-1899.

Εστία (περιοδικό)

«Ελληνικόν θέατρον», *Εστία*, Τόμος 33, Τεύχος 2 (1892), σσ. 29-30.

«Το θέατρον εν Περσία», *Εστία*, Τόμος 12, Τεύχος 302, (1881), σσ. 649-650.

Η Ταχύπτερος Φήμη

«Ανατολικόν Θέατρον», *Η Ταχύπτερος Φήμη,* 9-12-1852.

«Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 16-1-1853.

«Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 6-2-1853.

«Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 18-12-1852.

«Διάφορα», *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 13-1-1850.

Χωρίς τίτλο, *Η Ταχύπτερος Φήμη*, 27-2-1852.

Η Τρακατρούκα

«Η αβροφροσύνη της διαφθοράς» Α' και Β', *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 110, 18-11-1851 και Φύλλο 111-112, 25-11-1851.

«Η αρετή αμαρτάνουσα», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 70, 24-6-1850.

«Νεώτερα», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 159, 14-2-1853,

«Ο Ελληνικός Καραγκιώζ Μπερντές», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 78, 20-8-1850.

«Το συμπόσιον των μεγάλων ανδρών», *Η Τρακατρούκα*, Φύλλο 11, 17-12-1848.

Θελξινόη

«Ραμαζάνιον· Καραγκιώζης· Καδίρ-Γκεζεσή· Βαϊράμιον», *Θελξινόη*, Τομ. 2, Αρ. 22, (1856), σσ. 467-473 και *Θελξινόη*, Τομ. 2, Αρ. 24, (1856), σσ. 553-564.

Καιροί

Χωρίς Τίτλο*, Καιροί*, 28-7-1898.

Μακεδονία

«Η μόνη φωνή», *Μακεδονία*, 14-5-1926.

«Η Πίνα Μενικέλλη», *Μακεδονία*, 1-1-1920.

«Παρά τον Χαρίλαον», *Μακεδονία*, 26-4-1926.

«Πώς περνάνε τα σωφεράκια στο μέτωπο», *Μακεδονία*, 1-7-1923

Μη Χάνεσαι

«Απόλλων, Μάρκος Μπότσαρης», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 64 (1880), σσ. 6-7.

«Θέατρον Φαλήρου», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 1, Τεύχος 66 (1880), σ. 7.

«Περικλέτος, Καραγκιόζης και Παρτσινέβελος», *Μη Χάνεσαι*, Τόμος 3, Τεύχος 338, (1882) σσ. 3-4.

Νέα Εφημερίς

«Δημόσια Θεάματα», *Νέα Εφημερίς*, 29-6-1886 και 15, 16, 17-8-1891 και 14-6 έως 11-7-1894.

«Διάφορα κοινωνικά» *Νέα Εφημερίς*, 29-6-1886 και 12-8-1894 και 12-9-1894.

Ο Νουμάς

«Καλοκαιρινά θέατρα», *Ο Νουμάς*, Τόμος 4, Τεύχος 200 (1906), σ. 10.

Ο Πρωινός Κήρυξ

«Διάγγελμα της Ρωσίας προς τας Αυλάς της Γαλλίας και Αγγλίας», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.

«Ειδοποίησις σπουδαία», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.

«Θέατρον του Καραγκιόζου», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.

«Τα δώδεκα εκατομύρια δραχμών», *Ο Πρωινός Κήρυξ,* 30-9-1845.

Παλιγγενεσία

«Ζωή αγροτική», *Παλιγγενεσία*, 3-7-1896.

Πανδώρα

«Ποικίλα», *Πανδώρα*, Τόμος 13, Τεύχος 305, (1-12-1862), σσ. 435-436.

Ριζοσπάστης
«Λίαν προσεχώς», *Ριζοσπάστης*, 22, 26-2-1925.

Σκοπιά
«Διάφορα», *Σκοπιά*, 1-10-1872 και 2-12-1872.

Σκριπ

«Αι Αθήναι την νύκτα», *Σκριπ*, 10-7-1900.

«Αίγινα», *Σκριπ*, 24-7-1908.

«Αληθινός Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 14-8-1924.

«Άμφισσα», *Σκριπ*, 4-3-1910 και 1-7-1910.

«Ανά τας Αθήνας», *Σκριπ*, 28-6-1915.

«Αττικαί ημέραι», *Σκριπ,* 1-1-1895.

«Βόλος», *Σκριπ*, 26-7-1909.

«Γαργαλιάνοι», *Σκριπ*, 15-5-1908.

«Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 7, 24, 28-8-1898 και 1, 3, 23-9-1899 και 6-6-1900 και 10-8-1900 και 4, 21-9-1900 και 7-6-1901 και 14-7-1901 και 25-8-1901 και 4-9-1902.

«Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 12, 15-6-1901 και 13, 20-6-1902 και 22-7-1902 και 11-8-1902 και 1-6-1904 και 7, 9 -5-1905.

«Εκφυλισμός», *Σκριπ*, 2-9-1900.

«Η καταστροφή», *Σκριπ*, 20-7-1902.

«Θέατρα», *Σκριπ*, 28-7-1911 και 4, 12, 13-8-1911 και 15, 29-5-1912 και 26, 31-5-1924 και 16-6-1924 και 2-10-1924 και 1, 18-6-1926 και 24, 25, 26, 27, 28, 29-7-1926 και 20, 21, 24-8-1926 και 2, 12-9-1926 και 5-5-1929.

«Θέατρα και συναυλίαι», *Σκριπ*, 7-6-1903 και 9, 21-5-1904 και 6, 19, 20, 21, 22, 23, 26-6-1904 και 5, 17, 24, 25, 26, 29-7-1904 και 16, 23, 25-8-1904 και 26-4-1905 και 12, 15, 16, 17, 18, 26, 28-6-1905 και 2, 5, 7, 10, 15-7-1905 και 12, 13, 15, 18-8-1905.

«Θεατρικά», *Σκριπ*, 30-12-1895

«Ιτέα», *Σκριπ*, 24-8-1910.

«Καρδίτσα», *Σκρίπ*, 1-6-1908 και «Καρδίτσα», *Σκρίπ*, 31-7-1908

«Κιουπρί», *Σκριπ*, 29-10-1913.

«Λαϊκά», *Σκριπ*, 27-6-1898.

«Λαϊκά θεάματα», *Σκριπ*, 15-7-1901.

«Με λίγα λόγια», *Σκριπ*, 29-7-1910.

«Μέθανα», *Σκριπ*, 5-7-1912.

«Μικρά νέα», *Σκριπ*, 7, 17-9-1895.

«Νυχτεριναί τέρψεις», *Σκριπ*, 8-8-1901

«Ο Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 24-2-1930.

«Ο Καραγκιόζης», *Σκριπ*, 17-7-1898.

«Ο κινηματογράφος», *Σκριπ*, 21-7-1904.

«Ο κινηματογράφος», *Σκριπ*, 23-7-1905.

«Ο Μπουλντών εις τας Αθήνας», *Σκριπ*, 27-9-1905.

«Ο Σεφκέτ εις τον Καραγκιόζη», *Σκριπ*, 6-7-1909.

«Οι δυο Καραγκιόζηδες», *Μακεδονία*, 27-2-1913.

«Οι Στρατιώται μας», *Σκριπ*, 2-6-1903.

«Παρασκήνια», *Σκριπ*, 2-10-1924.

«Σημειώσεις Αθηναίου», *Σκριπ*, 1-7-1904.

«Τα εγκαίνια της Διεθνούς Εκθέσεως», *Σκριπ*, 1-6-1903.

«Τα καρναβάλια του Καραγκιόζη», *Σκριπ*, 9-2-1927.

«Της ημέρας», *Σκριπ*, 17-8-1901.

«Του κόσμου», *Σκριπ*, 18-4-1898

«Του κόσμου», *Σκριπ*, 3-7-1903.

«Φόνος του γέλωτος», *Σκριπ*, 7-7-1901.

Χωρίς τίτλο, *Σκριπ*, 9-12-1895.

Το Άστυ (εφημερίδα)
«Εκ Πύργου», *Το Άστυ*, 2-8-1895.

Το Άστυ (περιοδικό)
«Θέατρα», *Το Άστυ*, Τόμος 1, Τεύχος 7 (1885), σ. 4.

Διάφορα

«Διάταγμα. Περί δημοτικής αστυνομίας», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως,* Αριθμός 85, Αθήνα 31-12-1836.

«Ψήφισμα του Έθνους», *Εφημερίς της κυβερνήσεως,* Αριθμός 1, Αθήνα 15-10-1862.

Καρτέλα Ντάλας Βασίλειος, Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπως Μερλιέ.

Ληξιαρχική πράξη θανάτου του Βασίλειου Λάλα, Αριθμός 209, 24-11-1942, Ληξιαρχείο Πρέβεζας.

Οικογενειακή μερίδα Φωτεινής Ζαβιτσάνου, Αριθμός 606, Δήμος Πρέβεζας.

Τραγούδια από τα Γιάννινα, Μουσικός δίσκος, Κέντρο μικρασιατικών σπουδών.

Συνεντεύξεις

Συνέντευξη από Βασίλη Βασβανά, Τσαριτσάνη, 9-2-2006.

Συνέντευξη από Στάθη Παρούση, Πρέβεζα, 22-4-2008.

Συνεντεύξεις από Θόδωρο Ζαφείρη, Πρέβεζα, 24-4-2008 και 23-12-2008.

Συνέντευξη από Αντιγόνη Μπούτικου, Πρέβεζα, 22-12-2008.

2. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

About E., «Greece and the Greeks of the Present Day», Thomas Constable and CO, Edinburgh 1855.

Ampère J-J., *La Grèce, Rome et Dante*, Didier, Paris 1848.

Ampère J-J., *L'histoire romaine à Rome*, Τόμος 3, Lévy fréres, Paris 1862.

And M., «Karagöz», σε Hochman S. (επιμ.), *McGraw-Hill encyclopedia of world drama*, McGraw-Hill, New York-London, 1984, σσ. 127-132.

Arène P., *Vingt jours en Tunisie*, Alfonse Lemerre, Paris 1884.

Baer E., «The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks», σε Necipoglu G. (επιμ.), Muqarnas XVI: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Brill, Leiden 1999, σσ. 32-41.

Beckmann J., *A history of inventions and discoveries*, Τόμος 3, Longman, London 1817.

Blackburn S., *Inside the Drama-house: Rama Stories and Shadow Puppets in South India*, University of California Press, London 1996.

Bombaci A., «On Ancient Turkish Dramatic Performances», σε Sinor D. (επιμ.), *Aspects of Altaic Civilization*, Indiana University publications, Bloomington 1963, σσ. 87-117.

Caimi G., *Karaghiozi*, Hellinikes Technes, Athenes, 1935.

Chasles P., *Mœrs et voyages*, E. Didier, Paris 1855.

Christie J., Disquisitions Upon the Painted Greek Vases, and Their Probable Connection with the Shows of the Eleusinian and Other Mysteries, Longman, London 1825.

Curwen C., *Journal and letters of the late Samuel Curwen*, C. S. Francis and CO, New York-Boston.

Davey R., *The Sultan and his subjects*, Chatto & Windus, London 1907.

Dorigo Ceccato R., «Drama in the post-classical period: a survey», σε Allen R. και Richards D. S. (επιμ.), *Arabic Literature in the Post-classical Period*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, σσ. 347-368.

Duchesne E-A., *De la prostitution dans la ville d'Alger*, Bailliere-Garnier, Paris 1853.

Dumas A., *L'Arabie heureuse,* Τόμος 2, Lévy fréres, Paris 1860.

Fan Pen Chen, «Shadow Theaters of the World», *Asian Folklore Studies*, Τόμος 62, Τεύχος 1 (2003), σσ. 25-64.

Feydeau E., *Alger*, Lévy fréres, Paris 1862.

Fitzgerald E., *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, Winston company, Philadelphia 1898.

Folaron D., «Oral Narrating and Performing Traditions in the History of Modern Middle Eastern and Maghrebian Theatre and Drama», δημοσιευμένο στο *National Institute for Technology and Liberal Education*. http://dev.arabworld.nitle.org/texts.php?module_id=5&reading_id=354&sequence=4 (6-2-2008).

Galt J., *Voyages and travels in the years 1809, 1810 and 1811*, T. Cadell and W. Davies, London 1812

Gautier T., *Constantinople*, Lévy frères, Paris 1856.

Goldberg H., *Jewish Life in Muslim Libya: Rivals and Relatives*, University of Chicago Press, Chicago and London 1990.

Griffiths J., Travels in Europe, Asia Minor and Arabia, Cadell and Davies and Hill, London, 1805.

Guys H., *Beyrout et le Liban,* Τόμος 1, Comon, Paris 1850.

Haly O Hanly S., *Les Médecins, comédie satirique imitée d'Aristophane, ou Ombres chinoises*, Chez les marchands de nouveautés, Paris 1821.

Herbert S., *A History of Pre-cinema*, Τόμος 3, Routledge, London-New York 2000.

Hervé P., *How to enjoy Paris*, Egerton, London 1818.

Hobhouse J. C., *A Journey Through Albania and Other Provinces of Tourkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810,* Τόμος 1, M. Carey and son, Philadelphia 1817.

Holland H.,_*Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia, &c. During the Years 1812-1813*, Longman, London 1815.

Horovitz J., *Spuren griechischer Mimen in Orient*, Mayer & Müller, Berlin, 1905.

Houtsma M. T., *Ein Türkisch-Arabisches glossar*, Brill, Leiden 1894.

Jacob G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, 2η έκδοση, Heinz Lafaire, Hannover 1925.

Jacob G., *Vorträge Türkischer Meddah's*, Mayer & Müller, Berlin 1904.

Jonson B., *The Works of Ben Jonson*, Τόμος 6, G. and W. Nicol, London 1816.

Kelly W., *Syria and the Holy Land*, Chapman and Hall, London 1844.

Kronthal L., «Conservation of Chinese Shadow Figures: Investigations into Their Manufacture, Storage, and Treatment», *Journal of the American Institute for Conservation*, Τόμος 40, Τεύχος 1 (Άνοιξη 2001), σσ. 1-14.

Lenormant C., *Beaux-arts et voyages*, Τόμος 2, Lévy fréres, Paris 1861.

Littré E.- Devic M., *Dictionnaire de la langue française: Supplément*, Hachette, Paris 1883.

Louet E., *Expèdition de Syrie*, Amyot, Paris 1862.

Mac Farlane C. *The Armenians*, Τόμος 2, Carey and Lea, Philadelphia 1830.

Magnin C., *Histoire des marionnettes en Europe*, Lévy frères, Paris 1852.

McCormick J.- Pratasik B., *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Menzel T., «Khayall-l zill», *First encyclopaedia of Islam, 1913-1936*, Τόμος 4, Brill, Leiden 1987, σ. 934.

Menzel T., *Mâddah, Schattentheater und Orta Ojumu*, Orientalisches Institut, Prag 1941.

Mills W.- Dunn L., *Marionettes, masks and shadows*, Doubley, Doran & company, New York 1928.

Michaud J. F., *Correspondance d'Orient, 1830-1831,* Τόμος 2, J. P. Meline, Bruxelles 1835.

Moreh S., «Shadow plays», σε Meri J. (επιμ.), *Medieval Islamic Civilization*, Routledge, New York 2006, σσ. 722-724.

Moreh S., «The Shadow Play ("Khayāl al-Zill") in the Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature*, Τεύχος 18 (1987), σσ. 46-61.

Moreh S., «Live theatre in medieval Islam», σε Sharon M. (επιμ.), *Studies in islamic history and civilization*, Brill, Jerousalem-Leiden 1986, σσ. 565-611.

Morley H., *Memoirs of Bartholomew Fair*, Chatto and Windus, London 1880.

Nehama J., *Histoire des Israelites des Salonique*, Τόμος 6, Communaute Israelite de Thessalonique, Thessalonique 1978.

Nicolle D., *The Mamluks, 1250-1517*, Osprey Publishing, London 1993.

Orr I., «Puppet theatre in Asia», *Asian Folklore Studies*, Τόμος 33, Τεύχος 1 (1974), σσ. 69-84.

Ólafsson E.- Pálsson B., *Voyage en Islande*, Τόμος 2, Levrault, Paris 1802.

Öztürk S., «Karagöz Co-Opted: Turkish shadow theatre of the early republic (1923–1945)», *Asian Theatre Journal,* Τεύχος 32, Μέρος 2, (Φθινόπωρο 2006), σσ. 292-313.

Philipp T.- Schäbler B., *The Syrian Land: Processes of Integration and Fragmentation*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1998.

Piesse L., *Itinéraire historique et descriptif de l'Algérie*, Hachette, Paris 1862.

Pischel R., *The home of the puppet-play*, Luzac & co, London 1902.

Pouqueville F.C.H.L., Histoire de la régénération de la Grèce, Τόμος 3, Chex Firmin Didot pére et fils, Paris 1824.

Pouqueville F.C.H.L., *Voyage en Morée á Constantinople et en Albanie*, Τόμοι 1, 2, Gabon, Paris 1805.

Przyluski J., «The Shadow Theater in Greater India and in Greece», *The Journal of the Greater India Society*, Τόμος 8, Τεύχος 2, (1941), σσ. 83-91.

Przyluski J., «Le théâtre d'ombres et la Caverne de Platon», *Byzantion*, Τόμος 13, (1938), σσ. 595-603.

Reich H., *Der Mimus*, Τόμος 2, Weidmannsche, Berlin 1903.

Ritter H., «Karagöz», *First encyclopaedia of Islam, 1913-1936*, Τόμος 4, Brill, Leiden 1987, σσ. 731-734.

Ritter H., «Karagöz», *First encyclopaedia of Islam, 1913-1936*, Τόμος 4, Brill, Leiden 1987, σσ. 731-734.

Roussel L., *Karagheuz ou un theatre d' ombres a Athenes*, Τόμοι 1, 2, Raftanis, Athenes 1921.

Sevin. F., *Lettres sur Constantinople de M. l'abbé Sevin,* Obré-Buisson, Paris 1802.

Slade A., *Records of travels in Turkey, Greece, &c*, Τόμος 2, Carey-Hart & CO, Philadelphia-Baltimore 1833.

Smith J., «Karagoz and Hacivat», *Asian Theatre Journal*, Τεύχος 21, Μέρος 2 (Φθινόπωρο 2004).

Thevenot J., *Voyages de Mr. de Thevenot en Europe, Asie, & Afrique*, Τόμος 1, Le Cene, Amsterdam 1727.

Touchard C., Lacoste C., *Histoire de la gendarmerie d'Afrique*, Dubos, Alger 1860.

Unseld S., *Goethe and his publishers*, University of Chicago Press, Chicago-London 1996.

Vergnaud P., *Manuel des jeunes gens*, Τόμος 1, La librairie engyclopédique de Robet, Paris 1831.

Winternitz M., *History of Indian literature*, Τόμος 3, Motilal Banarsidass, Delhi 1985.

Zeʾevi D., *Producing desire: changing sexual discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2006.

Χωρίς όνομα συγγραφέα

Description de l'Egypte, Τόμος 18, Μέρος 2, C. L. F. Panckoucke, Paris 1829, σσ.

«Disquisitions upon the painted Greek vases, and their probable connection with the shows of the Eleusinian and other Mysteries», *The Monthly Review*, March 1826, σσ. 266-278.

Encyclopedie des gens du monde, Τόμος 18, Treuttel et Würtz, Paris 1843.

«Memoir of the life and character of Ali Pacha of Ioannina», *The literary gazette* 42, (8-11-1817), σσ. 295-297.

Parlour magic, David Bogue, London 1853.

«Passages from the journals of an old traveller», *The home friend*, Τόμος 4, Τεύχος 81 (1854), σσ. 65-68.

The Life of Ali Pacha of Janina, Lupton Relfe, Lonton 1822

SUMMARY

This study focuses on the history of the Greek shadow theatre and is divided into three parts.

Part I is divided into three chapters.

The first chapter focuses on the theories related to the origin of the Greek shadow theatre and also studies its relationship with the shadow theatres of the world.

The second chapter describes the relationship that the Greek audience had with the shadow theatre –during the period of the Ottoman Empire– in the territories around the Danube, in the large urban centers of the empire, in Epirus and generally anywhere where Hellenism flourished.

The third chapter attempts to clarify the long process of assimilation of the Ottoman type of shadow theater and the formation of the Greek shadow theatre.

Part II comprises of four chapters.

The first chapter describes the development of the shadow theatre in the new Greek state, the reasons that caused its persecution and its relationship with the underworld.

The second chapter attempts an improved understanding of the shadow theatre of Epirus through the combination of oral tradition and testimonies and reviews certain widely perceived views relating to the shadow theatre performers of Epirus.

The “hellenisation” of the shadow theatre is examined and described in detail in the third chapter and the important events influencing its development are mentioned. The role of the shadow theatre artists of Mimaro’s generation is scrutinised, as they not only brought the shadow theater out of the underworld but they also imposed it as mainstream popular family entertainment.

Part III comprises of five chapters, of which the first three examine the most important shadow theater artists of the period studied: Michail Brahalis, Dimitris Sardounis and Giannis Roulias.

In the fourth chapter, the relationship of the shadow theatre with other kinds of theatre is examined and their influence on its final form is determined.

The fifth chapter focuses on the langue used in shadow theatre plays and the way this evolved from the Ottoman to the Greek shadow theatre. The use of idioms as well as the use of erudite is also studied.

In the conclusions, and following the historical developments of the Greek shadow theatre, the study answers questions regarding the origin of the Greek shadow theatre, the path it followed in the new Greek state and the conditions that lead to the rise and later fall of this type of theatre.