

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΡΑΛΛΙΑ ΕΛΕΝΗ

STD524524

ΤΟ ΒΑΡΙΕΤΕ ΚΑΙ Η «ΜΑΝΤΡΑ» ΤΟΥ ΑΤΤΙΚ



Επιβλέπον μέλος Σ.Ε.Π.: Αύρα Ξεπαπαδάκου

Συνεπιβλέπον μέλος Σ.Ε.Π.: Μανώλης Σειραγάκης

Θεσσαλονίκη, 20/07/2024

## Περιεχόμενα

Περίληψη .....	3
Abstract .....	4
Ευχαριστίες .....	5
Εισαγωγή .....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: Προδρομικά είδη: Το αμερικάνικο vaudeville, το βρετανικό music hall και το γαλλικό théâtre des Variétés.....	9
1.1. Το αμερικάνικο vaudeville.....	9
1.1.1 Ονομασία και σύντομη ιστορική αναδρομή.....	9
1.1.2. Πρόγονοι, Επιρροές.....	12
1.1.3. Μεταρρυθμίσεις και αλλαγές .....	14
1.2. Το Βρετανικό Music-Hall.....	17
1.2.2 Music-Hall: Βασικά χαρακτηριστικά .....	19
1.3 Théâtre des Variétés.....	22
1.3.1 Café-concert.....	22
1.3.2 Cabaret.....	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Ελληνικό Βαριετέ.....	27
2.1 Ελληνικό Βαριετέ: Πρόδρομοι και σύντομη ιστορική αναδρομή.....	27
2.2. Βαριετέ και Επιθεώρηση.....	30
2.3. Σημαντικά Θέατρα Βαριετέ.....	34
2.4. Βαριετέ και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες .....	36
2.5. Το σύγχρονο Βαριετέ.....	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: Η «Μάντρα» του Αττίκ .....	42
3.1. Αττίκ: Η ζωή και το έργο του .....	42
3.1.1. Τα πρώτα χρόνια (1885- 1907) .....	42
3.1.2. Ο Αττίκ στο Παρίσι .....	43
3.1.3. Τα επόμενα χρόνια μέχρι το τέλος (1914-1944) .....	45
3.1.4. Το έργο του.....	46
3.2. Η «Μάντρα» του Αττίκ .....	49
3.2.1. Δημιουργία/ Φιλοσοφία .....	49
3.2.2. Τα πρόσωπα της «Μάντρας» .....	52
3.2.3. Τα νούμερα και οι καινοτομίες της «Μάντρας».....	53
Συμπεράσματα .....	58

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	60
--------------------	----

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο τη διερεύνηση του είδους του βαριετέ (θέαμα ποικιλιών) και την ανάλυση της περίπτωσης του Αττίκ, ο οποίος εντρύφησε στο συγκεκριμένο μουσικοθεατρικό είδος. Το βαριετέ ή θέαμα ποικιλιών ανήκει στο μουσικό θέατρο, και πιο συγκεκριμένα στο ελαφρό μουσικό θέατρο, με κύριο σκοπό την ψυχαγωγία του κοινού. Μία παράσταση βαριετέ διαρθρώνεται συνήθως σε αυτοτελείς σύντομες πράξεις («νούμερα»), όπου η εναλλαγή τραγουδιών, ορχηστρικής μουσικής, θεατρικών σκετς, ακροβατικών, παντομίμας και εντυπωσιακών χορευτικών δημιουργεί ένα πολυδιάστατο και ελκυστικό αποτέλεσμα. Στην εργασία θα εξεταστεί επίσης η εξέλιξη του είδους μέσα από τις περιπτώσεις του vaudeville στην Αμερική, του music-hall στην Αγγλία και του théâtre des variétés στη Γαλλία, τα οποία θεωρούνται πρόγονοι του ελληνικού βαριετέ. Ειδικότερα, η εργασία μελετά ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ελληνικού βαριετέ, την «Μάντρα» του Αττίκ, η οποία αντανακλά αυτήν την τυπολογία. Η «Μάντρα» αποτελούσε έναν μικρό θεατρικό χώρο, όπου ο Αττίκ (Κλέων Τριανταφύλλου) παρουσίαζε το πολυμορφικό του σόου. Ο Αττίκ υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς συνθέτες του Μεσοπολέμου, και το συνθετικό του ταλέντο, σε συνδυασμό με τη γαλλική φινέτσα των έργων του, αναβάθμισαν τη μουσικοθεατρική ζωή στην Ελλάδα.

Λέξεις-κλειδιά: βαριετέ, θέαμα ποικιλιών, vaudeville, music-hall, théâtre des variétés, Αττίκ, «Μάντρα».

GRADUATE DISSERTATION

KRALLIA ELENI

STD524524

VARIETY SHOW / VARIETES AND THE "MANTRA OF ATTIC"

Supervisor: Avra Xepapadakou

Co-Supervisor: Manolis Seiragakis

### Abstract

The present thesis aims to explore the genre of vaudeville (variety show) and to analyse the case of Attic, who was extensively involved in this musical-theatrical genre. Variety or variety shows belong to musical theatre, and more specifically to light musical theatre, with the main purpose of entertaining the audience. A variety show is usually structured in self-contained short acts ('numbers'), where the alternation of songs, orchestral music, theatrical sketches, acrobatics, pantomime and impressive dance routines creates a multi-dimensional and attractive effect. The paper will also examine the evolution of the genre through the cases of vaudeville in America, music-hall in England and *théâtre des variétés* in France, which are considered to be the ancestors of Greek vaudeville. A typical example of Greek vaudeville is the "Mantra of Attic", which reflects this typology. The "Mantra" was a small theatrical space where Attic (aka Kleon Triantafyllou) presented his polymorphic show. It is important to note that Attic was one of the most important composers of the interwar period, and his compositional talent, combined with the French refinement of his works, enhanced the musical theatre life in Greece.

Keywords: variétés, variety show, vaudeville, music-hall, théâtre des variétés, Attic, "Mantra"

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτριά μου Αύρα Ξεπαπαδάκου, γιατί μου έδωσε την ευκαιρία να ασχοληθώ με το θέμα της παρούσας εργασίας καθώς και για την πολύτιμη βοήθεια και στήριξή της.

Επίσης, ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Μανώλη Σειραγάκη για τις καίριες υποδείξεις του, οι οποίες συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της εργασίας μου.

## Εισαγωγή

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία εφορμά από την πολύπλευρη φύση των Παραστατικών Τεχνών, για να εξετάσει τις ιστορικές τους καταβολές, την πολιτισμική τους σημασία και τις σύγχρονες εκφάνσεις τους. Ειδικότερα εστιάζει στον ρόλο των «θεαμάτων ποικιλιών», γνωστών και ως βαριετέ, που λειτουργούν ως κάτοπτρο της εκάστοτε κοινωνίας, αντανακλώνοντας, αλλά και διαμορφώνοντας τις πολιτισμικές ταυτότητες που αυτή περικλείει. Το ελαφρό μουσικό θέατρο, που περιλαμβάνει την οπερέτα, την επιθεώρηση και το βαριετέ, χαρακτηρίζεται από εύπεπτες μελωδικές συνθέσεις, ανάλαφρες πλοκές και «νούμερα» συχνά με σατιρικό περιεχόμενο, που αποσκοπούν στην προσέλκυση και διασκέδαση του κοινού. Ο όρος «βαριετέ» έχει πλούσιο ετυμολογικό υπόβαθρο, προερχόμενος από το λατινικό «*varietas*», το οποίο υποδηλώνει ποικιλομορφία και αλλαγή. Η λέξη εισάγεται στην αγγλική γλώσσα στα τέλη του Μεσαίωνα, για να δηλώσει μια σειρά από διαφορετικά πράγματα ή την ποικιλομορφία (Oxford English Dictionary, 2023). Στο πλαίσιο της ψυχαγωγίας, η «ποικιλία» αναφέρεται σε μια μορφή σπονδυλωτής θεατρικής παράστασης που περιλαμβάνει διάφορα νούμερα, όπως μουσική, χορό, κωμικά επεισόδια, ακροβατικά, ζογκλερικά και παντομίμα. Αυτή η πολύπλευρη προσέγγιση της ψυχαγωγίας έγινε ιδιαίτερα εμφανής τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα, διαμορφώνοντας αυτό που σήμερα αναγνωρίζουμε ως βαριετέ στα ελληνικά δεδομένα.

Τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ελληνικού βαριετέ. Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913), κατά τους οποίους η Ελλάδα επιδίωκε την επέκταση της επικράτειάς της και την επιβολή της κυριαρχίας της εν μέσω της παρακμάζουσας Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, και η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, εξουθένωσαν ψυχολογικά και σωματικά τον ελληνικό πληθυσμό, ο οποίος αναζητούσε την εύκολη ψυχαγωγία. Σε αυτό το πλαίσιο εθνικής αναταραχής και πολιτισμικής αναγέννησης, το ελληνικό βαριετέ αναδείχθηκε ως δημοφιλής μορφή διασκέδασης της εποχής, καθώς απομάκρυνε, έστω και προσωρινά, το κοινό από τα προβλήματα και τις δυσμενείς συνθήκες που βίωνε καθημερινά. Επηρεασμένα από τις ευρωπαϊκές θεατρικές παραδόσεις, ιδιαίτερα τα *vaudeville*, *music-hall* και γαλλικό βαριετέ, τα ελληνικά βαριετέ συνδύασαν μουσική, χορό, θεατρικά σκετς, παρλάτες και πολιτική σάτιρα, δημιουργώντας ένα ζωντανό και συναρπαστικό στυλ παράστασης. Τα θεάματα αυτά των ποικιλιών λειτούργησαν επίσης ως «πλατφόρμες» για τη διερεύνηση και την κριτική των

σύγχρονων κοινωνικών ζητημάτων, προσφέροντας στο κοινό έναν συνδυασμό ψυχαγωγίας και κοινωνικού σχολιασμού.

Οι πρόδρομοι και οι καταβολές του ελληνικού βαριετέ ποικίλουν, με τις κύριες ρίζες τους να εντοπίζονται στις ξένες παραδόσεις. Το αμερικανικό vaudeville, το βρετανικό music-hall και το γαλλικό Théâtre des Variétés, έχοντας ως θεμέλιο την «ποικιλία», έθεσαν τις βάσεις για τη δημιουργία της ελληνικής εκδοχής του είδους στα τέλη του 19ου αιώνα. Η διασταύρωση αυτών των διαφορετικών επιρροών κορυφώθηκε με την ανάδειξη της ελληνικής «ποικιλίας» ως ξεχωριστής και δυναμικής μορφής ψυχαγωγίας. Στις αρχές του 20ού αιώνα, τα βαριετέ είχαν καθιερωθεί ως βασικό στοιχείο της ελληνικής αστικολαϊκής κουλτούρας, προσελκύοντας ποικίλο κοινό και αναδεικνύοντας ένα ευρύ φάσμα ταλέντων. Ο συνδυασμός μουσικής, χορού, θεατρικών επεισοδίων και ακροβατικών/ταχυδακτυλουργικών/ζογκλερικών νούμερων επέτρεψε στα βαριετέ να προσεγγίζουν σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα με τρόπο διασκεδαστικό και αποτελεσματικό. Συνδετικός κρίκος μεταξύ των ξενόφερτων παραδόσεων και του νεοσύστατου βαριετέ αποτελούν τα ωδικά καφενεία, τα οποία φιλοξενούν ξένους περιοδεύοντες θιάσους που παρουσιάζουν πολυποίκιλα θεάματα, τα οποία το κοινό απολάμβανε σε συνδυασμό με κάποιο ποτό ή αναψυκτικό.

Μια εξέχουσα μορφή στην ιστορία του ελληνικού βαριετέ είναι ο Αττίκ (Κλέων Τριανταφύλλου), σημαντικός συνθέτης και ερμηνευτής, του οποίου το έργο αντιπροσωπεύει τον συνδυασμό χιούμορ, μουσικής και κοινωνικού σχολιασμού. Γεννημένος το 1885, ο Αττίκ απέκτησε μεγάλη δημοτικότητα στις αρχές του 20ού αιώνα με τα τραγούδια και τις ερμηνείες του, τα οποία απηχούσαν το πνεύμα της εποχής. Το έργο του συχνά επικεντρωνόταν σε θέματα αγάπης, πολιτικής και καθημερινής ζωής, αξιοποιώντας το πηγαίο χιούμορ και την ατέρμονη ευφυΐα του δημιουργού τους. Η συνεισφορά του Αττίκ συνέβαλε στην καθιέρωση του βαριετέ ως σημαντικής πολιτισμικής μορφής στην Ελλάδα, επηρεάζοντας τις επόμενες γενιές ερμηνευτών και συνθετών (Μόκκα, 2022: 16).

Η κληρονομιά του ελληνικού βαριετέ παραμένει αισθητή στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα. Το νεοελληνικό θέατρο και η τηλεόραση έχουν ενσωματώσει πολλά στοιχεία της παράδοσης των βαριετέ, όπως η έμφαση στη μουσικότητα, το χιούμορ και την κοινωνική κριτική. Τα βαριετέ διατήρησαν και προώθησαν την ελληνική μουσική και θεατρική κληρονομιά, εξασφαλίζοντας ότι η πλούσια ιστορία του είδους παραμένει ζωντανό μέρος του πολιτιστικού τοπίου της χώρας.



Τα είδη του ελαφρού μουσικού θεάτρου, παρά την μακροχρόνια πορεία τους, παραμένουν άγνωστα στο ελληνικό κοινό. Η παρούσα εργασία, συνδυάζοντας τη βιβλιογραφική έρευνα και την μελέτη περίπτωσης, θέτει ως στόχο τη διερεύνηση των εν λόγω ειδών, όπως και του είδους του βαριετέ συγκεκριμένα, αλλά και της μορφής του Αττίκ, καθώς και του έργου του. Στόχο επίσης αποτελεί και η ανάδειξη της καλλιτεχνικής αξίας τους, επιβεβαιώνοντας την καίρια συμβολή τους στη διαμόρφωση της μεγάλης οικογένειας της «παγκόσμιας ποικιλίας», άξιο τέκνο της οποίας υπήρξε και ο Αττίκ.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: Προδρομικά είδη: Το αμερικάνικο vaudeville, το βρετανικό music hall και το γαλλικό théâtre des Variétés

### 1.1. Το αμερικάνικο vaudeville

#### 1.1.1 Ονομασία και σύντομη ιστορική αναδρομή

Το αμερικάνικο vaudeville, το βρετανικό Music-Hall, το Théâtre des Variétés και το ελληνικό βαριετέ ανήκουν στον ίδιο καλλιτεχνικό άξονα, με μικρές διαφοροποιήσεις. Πρόκειται για μουσικοθεατρικά είδη, τα οποία ανάλογα με τις γεωγραφικές τους συντεταγμένες υιοθετούν ένα «τοπικό (εθνικό) χρώμα» και διαγράφουν μία λαμπερή πορεία. Τα βασικά χαρακτηριστικά τους είναι εν πολλοίς κοινά. Πιο αναλυτικά, πρόκειται για παραστατικές μορφές τέχνης, όπου το ποτό, (πολλές φορές και το φαγητό) συνοδεύονται κυρίως από μουσική, αλλά και από ένα πολυποίκιλο θέαμα, το οποίο κερδίζει το κοινό (Mazzoleni, 2020: 124). Ξετυλίγοντας το κουβάρι της ιστορίας και θέτοντας ως στόχο την καλύτερη κατανόηση της ελληνικής εκδοχής του βαριετέ, πρώτος καλλιτεχνικός σταθμός είναι το αμερικάνικο vaudeville, ενώ εν συνεχεία θα συζητηθούν τα δύο είδη εντός των ευρωπαϊκών συνόρων, τα οποία επηρεάζουν την εμφάνιση του είδους στην ελληνική πρωτεύουσα τον 19ο αιώνα.

Ξεκινώντας, ο όρος vaudeville χρησιμοποιείται πρώτη φορά τον 17ο αιώνα στην Γαλλία και σημαίνει ποίημα ή τραγούδι (Barnes 2001: 1). Η ρίζα της λέξης είναι δισυπόστατη, περιλαμβάνοντας αρχικά το δημοφιλές σατιρικό τραγούδι της Νορμανδίας του 15ου αιώνα «vau de vire», αλλά και το γαλλικό στροφικό ποίημα/τραγούδι του 16ου αιώνα «voix de ville», ως «αστική απάντηση» (Barnes 2001: 2) στο πρώτο. Ωστόσο, τον 19ο αιώνα αρχίζει δειλά να χρησιμοποιείται ο όρος για να περιγράψει θεατρικά είδη συναφή με τη μουσική κωμωδία αλλά και τα θεάματα ποικιλιών (variety shows).

Στην Αμερική ο όρος χρησιμοποιείται πρώτη φορά το 1819, όταν ένας γαλλικός θίασος παρουσιάζει μία παράσταση με τα χαρακτηριστικά του εν λόγω είδους. Η ευρύτερη χρήση του όρου όμως χρονολογείται το 1840, όταν ο Wyseman Marshel ανεβάζει στο Boylston Hall ένα σύνολο από σύντομες θεατρικές παραστάσεις, οι οποίες περιλαμβάνουν χορούς, τραγούδια και απαγγελία. Αξίζει να συζητηθεί η ονοματοδοσία του εν λόγω μουσικοθεατρικού είδους και η εξέλιξή της στο πέρασμα του χρόνου, καθώς, όπως θα δούμε παρακάτω, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που υπέστη η Αμερική.

Ιστορικά, κατά το τέλος του 19ου αιώνα, το μουσικοθεατρικό είδος του vaudeville αποτελεί την κύρια μορφή ψυχαγωγίας για το αμερικανικό θεατρόφιλο κοινό. Η μηχανοποίηση των εργοστασίων, που συνεπάγεται την εξασφάλιση ελεύθερου χρόνου προς όφελος του ανθρώπινου δυναμικού, σε συνδυασμό με την αυξημένη προσέλευση μεταναστών εντός των αμερικανικών συνόρων την ίδια χρονική περίοδο και με την ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας, διαμορφώνουν ένα νέο κοινό που αναζητά οικονομικούς τρόπους ψυχαγωγίας. Οι εν λόγω συνθήκες φέρουν στο αμερικανικό καλλιτεχνικό προσκήνιο το vaudeville, ως έναν φορέα μετάδοσης νέων ιδεών στην τέχνη (Lewis 2012: 11).

Το αμερικάνικο vaudeville χαρακτηρίζεται ως ένα «θέαμα ποικιλιών». Πιο συγκεκριμένα, επρόκειτο για μία παράσταση διαρθρωμένη σε αυτοτελείς πράξεις-νούμερα. Το κύριο χαρακτηριστικό του είναι η ζωντανή μουσική, η οποία επισφραγίζει τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα του, ενώ η εναλλαγή ορχηστρικής μουσικής, τραγουδιών, ακροβατικών, παντομίμας, θεατρικών σκετς, και εντυπωσιακών χορευτικών αποτελούν τα βασικά συστατικά του. Οι πρώτες παραστάσεις vaudeville παρουσιάζονται σε χώρους γνωστούς ως «αίθουσες ποικιλιών» (variety houses) ή «σαλόνια συναυλιών» (concerts saloons), και παρότι το εν λόγω είδος χαρακτηρίζεται στην αρχή ως αστικό φαινόμενο, οι συγκεκριμένοι χώροι, κατά τα πρώτα έτη της λειτουργίας τους, θεωρήθηκαν ανυπόληπτοι. Ειδικότερα, κατά τον πρώτο καιρό εμφάνισης τους, τα vaudeville συνδυάστηκαν με την αμιγώς ανδρική παρουσία, καθώς επρόκειτο για θεάματα με τραγούδια γεμάτα ερωτικά υπονοούμενα, τα οποία παρουσιάζονταν σε χώρους όπου η μέθη, οι καβγάδες αλλά και το στριπτίζ ήταν συχνά φαινόμενα (Lewis 2012: 13).

Η συγκεκριμένη συνθήκη αρχίζει να μεταβάλλεται στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα με τη λειτουργία ενός νέου θεσμού, του «μουσείου-βωντβίλ», το οποίο επιχειρεί να προωθήσει ένα μοντέλο απαλλαγμένο από την πρότερη κακόφημη διάσταση του είδους. Τα μουσεία-vaudeville συνδυάζουν τον εκθεσιακό και εκπαιδευτικό τους χαρακτήρα με την ψυχαγωγία, δηλαδή τις παραστάσεις ποικιλιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Αμερικάνικο Μουσείο του Barnum, το οποίο ανοίγει στο Μανχάταν το 1841 και παρέχει στο κοινό του τόσο εκθέσεις και εκπαιδευτικές διαλέξεις, όσο και «παραστάσεις σε στυλ τσίρκου», δηλαδή παραστάσεις ποικίλων θεαμάτων. Η εν λόγω «ποικιλία», αποτινάσσει την αισχύρη, την πορνεία, τη βία και το αλκοόλ, αντιπροτείνοντας μία «ευγενή εκδοχή» του vaudeville, με σκοπό να προσελκύσει γυναίκες και παιδιά (Lewis 2012: 14).

Άξια αναφοράς είναι και τα «Μουσεία της Δεκάρας» (Dime Museums), τα οποία παρουσιάζουν ένα «freak show» (παράσταση κατά την οποία παρουσιάζονται στο κοινό άνθρωποι με κάποια σωματική ανωμαλία ή με σπάνιες ικανότητες) και ένα θέαμα ποικιλιών. Η ειδοποιός διαφορά με το Μουσείο του Barnum έγκειται στο γεγονός πως οι παραστάσεις του χρησιμοποιούν μία πιο χυδαία γλώσσα από το πρώτο, γεγονός που ίσως θυμίζει την παλαιότερη «ακατάλληλη» μορφή του vaudeville, χωρίς όμως να θεωρείται ακατάλληλο για οικογένειες.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1850 ο θεσμός της υπερυψωμένης σκηνής είναι πλέον γεγονός, ενώ τα θεάματα ποικιλιών αρχίζουν να αποκτούν μία πιο αυτόνομη μορφή. Πιο συγκεκριμένα, σκηνές vaudeville παρουσιάζονται μέχρι τότε ως ιντερλούδια μεταξύ θεατρικών πράξεων, αλλά και θεατρικών έργων με έντονο το δραματικό στοιχείο, ή ακόμα και όταν υπάρχουν τεχνικά προβλήματα επί σκηνής. Στην τρίπρακτη –αυτόνομη πλέον– διάρθρωση του vaudeville η μουσική κατέχει κυρίαρχο ρόλο. Πιο αναλυτικά, οι δύο από τις τρεις πράξεις περιλαμβάνουν ορχηστρικά μέρη από οργανικά σύνολα μέχρι δώδεκα μουσικών, ενώ η τρίτη πράξη περιλαμβάνει *burlesque*, δηλαδή παρωδίες, δημοφιλών δραμάτων ή ζωντανές αναπαραστάσεις φυσικών ή βιομηχανικών καταστροφών (Rodger, 2013: 2). Ιδιαίτερα σημαντική είναι η επιδραστική παρουσία της όπερας στις αρχές του 20ου αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, μία παράσταση vaudeville περιλαμβάνει συνήθως ως τελευταίο μέρος ένα οπερατικό αφιέρωμα με τίτλους όπως «Οπερατικό Καλειδοσκόπιο» ή «Ο Γύρος της Όπερας σε 30 λεπτά» (Αλεξιάδης 2010, 178).

Με την ανατολή του 20ού αιώνα το vaudeville αποτελεί τον πιο δημοφιλή τρόπο διασκέδασης για το φιλοθεάμον κοινό. Άλλωστε πρόκειται για ένα μουσικοθεατρικό είδος που προσεγγίζει όλα τα κοινωνικά στρώματα, δεδομένου ότι συγκαταλέγεται ανάμεσα στα πολιτιστικά προϊόντα, τα οποία διακρίνονταν παλαιότερα βάσει αυστηρών κριτηρίων ταξικής διαφοροποίησης, ενώ πλέον έχουν καταστεί προσβάσιμα σε όλους (Monod, 2020: 22). Η ιδέα της μαζικής κατανάλωσης, η ποιότητα, η τιμή και οι προτιμήσεις του κοινού φαίνεται ότι διαμορφώνουν την παραγωγή των vaudeville της εποχής. Μία παράσταση είναι δομημένη με τέτοιο τρόπο, ώστε κάθε κοινωνική ομάδα να εκπροσωπείται, δηλαδή να μπορεί να παρακολουθεί άνετα, να συμμετέχει ελεύθερα και κυρίως να μη μοιράζεται αισθήματα αποκλεισμού και μειονεξίας. Το εν λόγω μουσικοθεατρικό είδος αποτελεί μάλιστα και φορέα ενημέρωσης για το κοινό. Αξίζει να σημειωθεί πως πολλές γυναίκες πηγαίνουν σε παραστάσεις vaudeville προκειμένου να ενημερωθούν για τις νέες τάσεις της μόδας, γεγονός που επιβεβαιώνει την πληθώρα διαφημίσεων, η οποία εγκολπώνεται στη διάρθρωση μίας παράστασης. Άλλωστε δεν είναι λίγοι οι

ηθοποιοί, των οποίων το όνομα και τα πρόσωπα έχουν ταυτιστεί με συγκεκριμένες διαφημίσεις εντός και εκτός θεατρικής σκηνής. Ωστόσο, η χρήση διαφημίσεων μεταξύ των θεατρικών πράξεων απαγορεύεται το 1905. Η πληθώρα διαφημίσεων υποβαθμίζει την καλλιτεχνική αξία των παραστάσεων, ενώ η παρεμβολή τους μεταξύ των “νούμερων” αποσπά τους θεατές από τη ροή τους. Ας μην λησμονηθεί, πως οι παραγωγοί που ασχολούνται ενδελεχώς με την εξέλιξη του vaudeville αγωνίστηκαν για την αναβάθμιση του είδους και την απομάκρυνσή του από το “βεβαρυμένο” παρελθόν του.

Το αμερικανικό vaudeville ανθίζει στην πρώτη γραμμή της αμερικανικής διασκέδασης για περίπου είκοσι πέντε χρόνια (Monod 2020: 31). Το εν λόγω είδος αρχίζει να φθίνει με την βελτίωση του βωβού κινηματογράφου και του φωνογράφου στην αρχή της δεκαετίας του 1920. Το «κραχ» του 1929 και η Μεγάλη Ύφεση το 1930, σε συνδυασμό με τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς το ραδιόφωνο συνετέλεσαν στη σταδιακή εξαφάνισή του από τα φώτα της δημοσιότητας. Από τα μέσα του 20ού αιώνα, η νέα συνθήκη της τηλεόρασης δημιουργεί τηλεοπτικές εκπομπές (TV shows) που φέρουν βωντβιλιανό αέρα, όπως το διάσημο *The Ed Sullivan Show*, το οποίο προβαλλόταν στην αμερικάνικη τηλεόραση από το 1948 μέχρι το 1971. Πρόκειται για ένα εβδομαδιαίο πρόγραμμα (κάθε Σάββατο) μίας ώρας, στο οποίο ο παρουσιαστής Ed Sullivan φιλοξενούσε τραγουδιστές όπερας, κωμικούς και δραματικούς ηθοποιούς, συνθέτες, μουσικούς αλλά και ακροβάτες και χορευτές μπαλέτου, οι οποίοι μετέφεραν το –πλέον παρακμάζον– vaudeville στη μικρή οθόνη. Στην εν λόγω εκπομπή μάλιστα πραγματοποιήθηκε το καλλιτεχνικό ντεμπούτο του διάσημου βρετανικού συγκροτήματος *Beatles* το 1964. Η παρουσία του εν λόγω συγκροτήματος σε μία δημοφιλέστατη τηλεοπτική εκπομπή, δημιούργησε τα θεμέλια για την γρήγορη επιτυχία και αναγνωρισιμότητά του, καθώς σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα ξεκινούν παγκόσμιες περιοδείες, προσελκύοντας όλο και μεγαλύτερο κοινό.

### 1.1.2. Πρόγονοι, Επιρροές

Το vaudeville κατά τα πρώτα χρόνια εμφάνισης του, όταν ακόμη ονομαζόταν «ποικιλία» επηρεάστηκε από δημοφιλή και ήδη καθιερωμένα μουσικοθεατρικά είδη. Πρωταγωνιστικό ρόλο στη δημιουργία και τη διαμόρφωση του διαδραματίζουν τα «Minstrels Shows», τα οποία εμφανίζονται κατά τη δεκαετία του 1820 και αποτελούν την κύρια μορφή διασκέδασης της εποχής. Πρόκειται για παραστάσεις που παρουσιάζουν μία κωμική απομίμηση της ζωής των έγχρωμων Αμερικανών και πιο

συγκεκριμένα για ένα show ψυχαγωγικού χαρακτήρα με σκηνική δράση που βασίζεται σε στοιχεία από την ιστορία, τις παραδόσεις, τον χορό και τα τραγούδια του Αφροαμερικανού (Αλεξιάδης 2010, 179). Χαρακτηριστικό στοιχείο του minstrel show αποτελεί το ακραίο μακιγιάζ και τα έντονα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο των ερμηνευτών. Πιο αναλυτικά, λευκοί ερμηνευτές χρωματίζουν το πρόσωπό τους με καμένο φελλό ή γράσο, ενώ φορούν κοστούμια που αντιπροσωπεύουν, σύμφωνα με την τότε αμερικανική αντίληψη, τον στερεοτυπικά «μαύρο άνθρωπο». Το *black face* είναι ιδιαίτερα δημοφιλές κατά την περίοδο μεταξύ του 1850 και 1870, και επηρεάζει με τη σειρά του το θέατρο βαριετέ, τα τηλεοπτικά προγράμματα και τις βιομηχανίες κινηματογραφικών ταινιών του 20ού και 21ου αιώνα (Augustyn, ed. 2024: χ.σ.). Ωστόσο, είναι «βουτηγμένο» σε ρατσισμό αιώνων, καθώς όπως τόνισε ο καθηγητής David Leonard: «το black face επιτρέπει σε μία κοινωνία να φαντάζεται τους Αφροαμερικανούς ως μη πλήρως ανθρώπινα όντα» (Clark, 2023: χ.σ.). «Άξεστος, αφελής, σκλάβος» είναι κάποια από τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά των Αφροαμερικανών εκείνης της εποχής (Henderson 2001: 1). Ένα minstrel show κατά κανόνα περιλαμβάνει κωμικούς διαλόγους μεταξύ τριών στερεοτυπικών χαρακτήρων, του Mr. Interlocutor (ο οποίος θυμίζει τον μεταγενέστερο αφηγητή/κομπέρ) του Mr. Tambo και Mr. Bones” (Monod 2020: 12).

Τα πρώτα χρόνια εμφάνισής του, το minstrel show αποτελεί απλώς εναρκτήριο νούμερο στο τσίρκο, αλλά και σε θεατρικές παραστάσεις, όμως μέχρι τη δεκαετία του 1840 θα αποκτήσει τη δική του αυτόνομη μορφή. Η τρίπρακτη διάρθρωσή του περιλαμβάνει στο πρώτο μέρος ένα σύνολο από μπαλάντες και τραγούδια minstrels (σε ρυθμούς ragtime), τα οποία διαδέχεται το «όλιο» (olio), ένα ποτ-πουρί χορού και μουσικής δεξιοτεχνίας, με παρωδίες ιταλικών οπερών και γνωστών δραματικών έργων (Henderson 2001: 2). Πιο αναλυτικά, μουσικοί, σκηνές drag, κωμικοί διάλογοι, χορευτές και ψυχαγωγικά νούμερα περιλαμβάνονται στην φαινομενικά τυχαία αυτή συλλογή σκηνικών πράξεων του olio, το οποίο μερικά χρόνια αργότερα εξελίσσεται σε ένα αυτόνομο θέαμα ποικιλιών (Monod 2020: 12).

Το αμερικάνικο vaudeville ωστόσο δεν επηρεάζεται μόνο από τα minstrels shows, αλλά και από τα ποικίλα ετερογενή μεταξύ τους θεάματα που προσφέρει το τσίρκο. Πιο συγκεκριμένα, κλόουν, ζώα, ακροβάτες και ζογκλέρ παρέχουν στο κοινό ένα πολύπλευρο θέαμα, αγγίζοντας τις ενδεχομένως διαφορετικές προτιμήσεις του. Τέλος, η ιδιαίτερη μορφή του «boat show» φαίνεται πως επίσης επηρεάζει τη σύσταση και εξέλιξη του αμερικάνικου vaudeville. Πρόκειται για παραστάσεις που λαμβάνουν χώρα μέσα σε πλοία που διασχίζουν κυρίως τον ποταμό Μισισσιπή κατά

το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Οι θεατρικές ομάδες παίζουν «εν πλω» και πληρώνονται σε είδος, με αντάλλαγμα τρόφιμα ή άλλα αγαθά (Monod 2020: 13).



*Knights of Columbus. Minstrel show, 1958, Capitol Theater.*

### 1.1.3. Μεταρρυθμίσεις και αλλαγές

Ο Εμφύλιος Πόλεμος του 1861 στην Αμερική στιγματίζει την εξέλιξη του vaudeville. Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, πριν από τον πόλεμο το εν λόγω θεατρικό είδος στεγάζεται σε μαγαζιά που λειτουργούν ως μπαρ και σε concert saloons. Επιπλέον, το είδος διασκέδασης είναι συνδεδεμένο με άφθονο – αμφιβόλου ποιότητας– φθηνό αλκοόλ και στημένα τυχερά παιχνίδια, αλλά και με την πορνεία, καθώς κορίτσια με ελάχιστα ρούχα εργάζονται ως σερβιτόρες στους χώρους αυτούς. Ωστόσο, μετά τον πόλεμο, το vaudeville αποκτά χαρακτηριστικά οικογενειακής ψυχαγωγίας. Προτεραιότητα των παραγωγών αποτελεί πλέον η προσέλωση των γυναικών και των παιδιών στις παραστάσεις και, κατ'επέκταση, επιδιώκεται η απομάκρυνση των απατεώνων και των τζογαδόρων από τους χώρους αυτούς, ώστε να διασφαλιστεί η προστασία του κοινού.

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η συμβολή στον εξευγενισμό του vaudeville των Keith και Albee, δύο επιχειρηματιών που αναβάθμισαν το εν λόγω είδος σε «εθνικού επιπέδου βιομηχανία» (Robert 1989: 26). Μία από τις σημαντικότερες καινοτομίες τους που συντελεί στον ευπρεπισμό του εν λόγω μουσικοθεατρικού είδους, είναι η καθιέρωση του όρου «vaudeville», που το απομακρύνει από τα κακόφημα μέχρι τότε «θεάματα ποικιλιών» (variety shows). Η καταλυτικής σημασίας συνάντηση του Benjamin Keith με τον Edward Albee και η μεταξύ τους συνεργασία οδηγεί το vaudeville σε μονοπάτια επιτυχίας και ευρείας αποδοχής. Ο τελευταίος εισάγει τη

συνύπαρξη δύο μουσικοθεατρικών ειδών, η οποία θα μετατρέψει το εν λόγω είδος σε μία αξιολογούμενη μορφή τέχνης. Πιο αναλυτικά, εντάσσει στο ρεπερτόριο του θεάτρου του οπερέτες και μουσικές κωμωδίες, με σκηνές vaudeville να παρεμβάλλονται μεταξύ των πράξεων. Οι παραστάσεις αυτές έχουν χαμηλή τιμή εισόδου (επιπέδου βωντβίλ) και παρουσιάζονται πέντε φορές τη μέρα, επιτρέποντας στο παιδικό κοινό να τις παρακολουθήσει. Κοντολογίς, ο Albee διευρύνει το κοινό του, καθιστώντας την οπερέτα προσβάσιμη σε όλες τις κοινωνικές ομάδες και αναβαθμίζοντας το βωντβίλ, που μέχρι τότε λογιζόταν ανυπόληπτο, σε αποδεκτή μορφή ψυχαγωγίας. Η ιδέα πραγματοποιείται με μία διασκευή του δημοφιλούς *Μικάντο* των Gilbert και Sullivan, η οποία στέφεται με επιτυχία. Το δίδυμο Albee και Keith προτείνει επίσης το μοτίβο του vaudeville μακράς διάρκειας, ώστε το κοινό να μπορεί να μπαينوβγαίνει στο θέατρο και να παρακολουθεί το θέαμα οποιαδήποτε ώρα της ημέρας, χωρίς περιορισμούς. Η δομή των συγκεκριμένων παραστάσεων χαρακτηρίζεται από ρευστότητα και χρηστικότητα, καθώς ήταν πολύ εύκολο να προσθαφαιρούνται σκηνές, ανάλογα με τις προτιμήσεις του κοινού (Lewis 2012: 18).

Προβάλλοντας τις κοινώς αποδεκτές ηθικές και οικογενειακές αξίες στις παραγωγές τους, οι Keith και Albee γρήγορα αποκτούν φήμη, ενώ δημιουργούν μία αλυσίδα θεάτρων vaudeville τόσο στην Νέα Υόρκη, όσο και σε άλλες πόλεις, όπως η Φιλαδέλφεια και η Βοστώνη. Διατηρώντας τον πρωταρχικό στόχο να ευπρεπίσουν τον θεσμό της «ποικιλίας» για χάρη του κοινού τους, θεσπίζουν μία σειρά κανόνων, οι οποίοι τηρούνται απαρέγκλιτα στις παραγωγές τους. Αρχικά, κάποιες λέξεις (όπως «ψεύτης», «διάβολος»), κάποιες ονομασίες κακόφημων δρόμων και τοποθεσίες με υποβόσκοντα υπονοούμενα απαγορεύονται να ακουστούν, ενώ η παράβαση συνοδεύεται με πρόστιμο (Robert 1989: 29). Επιπρόσθετα, απαγορεύεται το κάπνισμα και το αλκοόλ εντός θεάτρου, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που «ποινικοποιείται» το δυνατό γέλιο και οι συνομιλίες θεατών κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, ενώ το ντύσιμο των θεατών αποτελεί κριτήριο της χωροθέτησής τους σε διακεκριμένες και λιγότερο καλές θέσεις. Δημιουργούν επομένως συνθήκες κατάλληλες, ώστε όλα τα κοινωνικά στρώματα να έχουν πρόσβαση στις παραστάσεις τους, με κύρια επιδίωξη την ανάδειξη της παρουσίας των κυριών και των παιδιών στα θέατρα. Τέλος, υπό την επίβλεψή τους, λειτουργούν πρακτορεία κρατήσεων τα οποία ρυθμίζουν τις διανομές, τα καλλιτεχνικά συμβόλαια και τις πληρωμές των συντελεστών, κτίζοντας σταδιακά μία μονοπωλιακή μικρή αυτοκρατορία της ψυχαγωγίας (Robert 1989: 29).



Εξέχουσα προσωπικότητα της εποχής είναι επίσης ο ακροβάτης, χορευτής αλλά και ηθοποιός στα minstrels shows, Antony Pastor, του οποίου το όνομα συνδέεται με την εξέλιξη του vaudeville. Αγωνίστηκε και ο ίδιος με τη σειρά του ώστε να απεκδυθεί το vaudeville το κακόφημο μέχρι τότε παρελθόν του. Πιο συγκεκριμένα, ιδρύει το «Tony's Pastor Opera House» στην Νέα Υόρκη το 1865 και παρουσιάζει ένα θέαμα που αποκαλούσε «διασκέδαση άνευ χυδαιότητας» (Lewis 2012: 16). Στον Pastor αποδίδεται το πρώτο «εξευγενισμένο» vaudeville, το οποίο απευθύνεται σε όλα τα μέλη της οικογένειας (και όχι μόνο στους άνδρες), και πρωτοπαίχτηκε το 1881 στο «Fourteenth Street Theater» στη Νέα Υόρκη. Ο εν λόγω καλλιτέχνης, προκειμένου να προσελκύει κοινό από όλα τα κοινωνικά στρώματα, εισάγει τη συνήθεια των επάθλων και ανταμοιβών με αποδέκτες μέλη του κοινού. Χαρακτηριστικά, προσφέρει μικρούς σάκους με αλεύρι στις γυναίκες που πηγαίνουν στο θέατρό του. Η έντονη γυναικεία παρουσία στις παραστάσεις του, όπως η πρωταγωνίστρια Lilian Russell, που θεωρήθηκε σύμβολο θηλυκότητας και γυναικείας μόδας, επιβεβαιώνει την πρόθεσή του να αναπτύξει ένα νέο δυναμικό και καταναλωτικό κοινό, το γυναικείο.

## 1.2. Το Βρετανικό Music-Hall

### 1.2.1 Ιστορική Ανασκόπηση

Η βρετανική εκδοχή του αμερικανικού vaudeville, που εμφανίζεται και ακμάζει κατά τα τέλη του 19ου αιώνα και αρχές του 20ού, ονομάζεται music-hall. Πρόκειται για ένα είδος ψυχαγωγίας, το οποίο συνδυάζει το αλκοόλ με τα θεατρικά νούμερα και τα δημοφιλή τραγούδια. Ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται στη Γαλλία προς το τέλος του 19ου αιώνα για να περιγράψει χώρους, όπως το Moulin Rouge και το Casino de Paris (Lamb 2001: 1). Ο όρος χρησιμοποιείται επίσημα στην Αγγλία για πρώτη φορά το 1848, όταν ανοίγει το Surrey Music Hall. Πρόγονοι του music-hall υπήρξαν τα «catch clubs» στα μέσα του 17ου αιώνα και στις αρχές του 18ου. Επρόκειτο για χώρους όπου το φαγητό, το ποτό, η ζωντανή μουσική αλλά και θεατρικές –και κυρίως κωμικές– σκηνές είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους. Το όνομά τους προέρχεται από τα «catches», δηλαδή στίχους που μπορούσε να τραγουδήσει ο καθένας, επιτρέποντας στο κοινό να αλληλεπιδρά με τους συντελεστές και δημιουργώντας μία ευχάριστη ατμόσφαιρα.

Κατά τη δεκαετία του 1830, αλλά και του 1840 οι ταβέρνες του Λονδίνου, οι οποίες και αυτές με τη σειρά τους συντελούν στη δημιουργία και την εξέλιξη του music-hall, προσφέρουν στην εργατική τάξη μουσικές βραδιές συνοδευόμενες από αλκοόλ και φαγητό. Πιο συγκεκριμένα, περιλαμβάνουν στο βραδινό τους πρόγραμμα ένα ευρύ φάσμα μουσικών ειδών, από μπαλάντες μέχρι δημοφιλή τραγούδια, σκηνές από minstrels shows αλλά και από όπερες, γνωστές στο κοινό, και κωμικούς μονολόγους. Το κοινό συμμετέχει ενεργά, κυρίως τραγουδώντας τα ρεφραίν των τραγουδιών, αλλά και αλληλεπιδρώντας με τον ιδιοκτήτη του χώρου, ο οποίος αποκαλείται «πρόεδρος» (θυμίζει μάλλον τον αφηγητή), και συντονίζει το πρόγραμμα, αναλαμβάνοντας έναν διαμεσολαβητικό ρόλο. Τέλος, πρόδρομοι του music-hall ήταν και τα «penny gaffs», τα ταπεινά κέντρα όπου παρουσιάζονται θεατρικά έργα και ακροβατικά στην τιμή μιας πέννας και προσελκύουν κυρίως τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα (Lamb 2001: 2).

Ο Νόμος Περί Θεάτρου του 1843, παίζει καταλυτικό ρόλο στο μουσικοθεατρικό είδος του music-hall. Πιο αναλυτικά, ο νόμος ορίζει ότι «συγκεκριμένα μόνο κτίσματα μπορούν να λάβουν άδεια λειτουργίας μόνο ως θέατρα», συνθήκη που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία των πρώτων music-halls στα περίχωρα του Λονδίνου (Αλεξιάδης 2010: 333). Η διάρθρωσή τους είναι παρόμοια με αυτήν που υπήρχε μέχρι τότε στις ταβέρνες. Πιο συγκεκριμένα, ο Πρόεδρος, ένας ηθοποιός σε ρόλο αφηγητή, παρουσιάζει τα νούμερα, (εκ των οποίων τα κωμικά αναφέρουν

και σατιρίζουν την καθημερινότητα) και τους συντελεστές τους (οι οποίοι είναι αποκλειστικά άντρες). Διευκρινίζεται ότι ο όρος music-hall, εκτός από το μουσικοθεατρικό είδος, περιλαμβάνει και τα κτίσματα, στα οποία παρουσιάζεται αυτό το θέαμα ποικιλιών. Ο χώρος του music-hall μπορεί να διαμορφωθεί πολύ εύκολα, καθώς τα μόνα απαραίτητα συστατικά στοιχεία είναι μία σκηνή, καθίσματα για το κοινό και ένα μπαρ. Η συνθήκη αυτή βοηθάει το συγκεκριμένο είδος να παρουσιαστεί σε μία ευρεία γκάμα κτισμάτων (από ερειπωμένα μεγάλα θέατρα, μέχρι και κατάλληλα διαμορφωμένα «αποπνικτικά» υπόγεια (Αλεξιάδης 2010: 334).

Το music-hall αποτελεί μορφή διασκέδασης για όλες τις κοινωνικές τάξεις, οι οποίες μπορούν να αναμειχθούν και να συγχρωτιστούν (Gerrard 2013:490). Κάθε κοινωνικό στρώμα που το επισκέπτεται έχει έναν διαφορετικό λόγο και σκοπό. Πιο συγκεκριμένα, η εργατική τάξη επιδιώκει να απομακρυνθεί από την αθλιότητα της καθημερινότητας, ενώ οι ανώτερες τάξεις θέλουν να παρακολουθήσουν πράξεις που θα μπορούσαν να καταδικάσουν. Η μεσαία τάξη από την άλλη επιθυμεί να συμμετέχει σε κάθε πτυχή του κοινωνικού γίγνεσθαι (Gerrard 2013:494). Πρόκειται επομένως για μία κοινή διασκέδαση για όλους, η οποία διακρίνεται από ένα αδιευκρίνιστο, αλλά πολύ βρετανικό χαρακτηριστικό: το βρετανικό χιούμορ, το αυθάδες, καυστικό και γεμάτο ειρωνεία που στηλιτεύει «με το γάντι» τους πάντες και τα πάντα (Gerrard 2013:490).

Μέχρι τη δεκαετία του 1830, το music-hall είναι συνδεδεμένο με τους πειρασμούς του οιοπνεύματος στις ταβέρνες, ενώ ο Charles Morton αγωνίζεται ώστε να διαχωριστούν οι τελευταίες από την μουσικοθεατρική τέχνη. Σκοπός του είναι η ψυχαγωγία του κοινού σε ειδικά διαμορφωμένες αίθουσες, απομακρυσμένες από το περιβάλλον της ταβέρνας, κατάλληλες και ασφαλείς πια για τον γυναικείο πληθυσμό, όπου η προβολή και η ανάδειξη του ταλέντου επικρατεί της υπεροχής του αλκοόλ. Η στροφή αυτή συνοδεύεται από την αντίληψη πως το music-hall είναι υψηλή τέχνη, πρακτική που επιβεβαιώνεται από την ονοματοδοσία των αιθουσών αυτών: *The Parthenon*, *The Coliseum*, *The Star*. Το εν λόγω μουσικοθεατρικό είδος ανάγεται σε τρόπο διασκέδασης όλης της οικογένειας, καθώς εγκαταλείπεται η παλαιά διαρρύθμιση της ταβέρνας, με τα τραπέζια και τα βαρέλια. Το κοινό πλέον απολαμβάνει το θέαμα σε τεράστιες αμφιθεατρικές αίθουσες με την ορχήστρα να παιανίζει ένα συμπίλημα από γνωστές μελωδίες (Gerrard 2013: 493-494).

Η ακμή και η εξέλιξη του music-hall φαίνεται πως τροποποιείται με τη συνθήκη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Από τη μία πλευρά πολλοί καλλιτέχνες πρέπει να παρουσιαστούν και να στρατολογηθούν, ενώ από την άλλη πλευρά οι γυναίκες

τραγουδούν επί σκηνής για τους στρατιώτες που λείπουν στον πόλεμο. Η σκηνή του music-hall κατά την περίοδο του Πολέμου, ενθαρρύνει το εθνικό φρόνημα και ανακουφίζει το κοινό από το άλγος και τη φρικαλεότητα της εμπόλεμης καθημερινότητας.

Η παρακμή των music-hall ταυτίζεται χρονικά με την εμφάνιση του κινηματογράφου, καθώς αστέρες της θεατρικής τέχνης προσανατολίζονται πια προς τη μεγάλη οθόνη. Ενδιαφέρον προκαλεί το Music Hall Cinema, το οποίο μεταφέρει την ατμόσφαιρα του music-hall στην έβδομη τέχνη. Ο ηχογραφημένος ήχος και η δυνατότητα της επανάληψής του φαίνεται πως κερδίζει έδαφος σε σχέση με την παροδικότητα της μουσικοθεατρικής τέχνης. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η εκμετάλλευση των αστέρων του music-hall από τον κινηματογράφο, η οποία διαμορφώνει ένα πάνθεο «βρετανικής εθνικής μουσικότητας» (Gerrard 2013: 502), ως απάντηση στα αμερικανικά μιούζικαλ. Στη δεκαετία του 1950, η διάδοση του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης ανατρέπει για μία ακόμα φορά τα κινηματογραφικά πια θεάματα ποικιλιών, καθώς ραδιοφωνικές μουσικές κωμωδίες αλλά και TV Shows, που βασίζονται στην «ποικιλία» γίνονται πια εύκολα προσβάσιμα για όλους.

### 1.2.2 Music-Hall: Βασικά χαρακτηριστικά

Το βασικό χαρακτηριστικό που διέπει μία παράσταση music-hall είναι η μουσική, σε όλες τις μορφές της (χορευτική, φωνητική αλλά και ορχηστρική). Πιο αναλυτικά, το εναρκτήριο πρόγραμμα του θεάτρου «Oxford», το οποίο ανοίγει το 1861 με την πρωτοβουλία του Charles Morton (από πολλούς θεωρείται ο πατέρας του music-hall), περιλαμβάνει καλλιτέχνες όπως ο τενόρος Charles Santley και η διάσημη σοπράνο Euphrosyne Parepa-Rosa, ενώ το «Canterbury Hall» ευθύνεται για τη γνωριμία του βρετανικού κοινού με τη γαλλική όπερα *Faust* του Gounod, η οποία βασίζεται στο ομότιτλο έργο του Goethe. Αξίζει να σημειωθεί πως το 1911 και το 1912 οι βεριστές Ιταλοί συνθέτες Ruggero Leoncavallo και Pietro Mascagni διευθύνουν διάσημες όπερές τους στο «Hippodrome Theatre», ένα θέατρο που κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του συνδέεται με παραστάσεις καμπαρέ. Καθίσταται επομένως πρόδηλο πως το μουσικό-οπερατικό στοιχείο είναι έντονο, ενώ μεταγενέστερες μορφές θεαμάτων ποικιλιών παρουσιάζουν νούμερα που απομακρύνονται από το αμιγώς μουσικό στοιχείο, όπως αυτά των ακροβατών και των μάγων.

Μία τυπική παράσταση music-hall περιλαμβάνει κωμικούς, χορευτές, τραγουδιστές, ακροβάτες λευκούς και μαύρους, περφόρμερς των minstrels shows, γυναικείο φωνητικό σύνολο και ζωηρό κοινό. Η σχέση μεταξύ σκηνής και πλατείας αποτελεί θεμελιώδη λίθο της ανάπτυξης του είδους. Το λογοπαίγνιο, η σάτιρα και το υπονοούμενο παραινούν το κοινό να συμμετέχει ενεργά στη δράση, ενώ τα αστεία, έχοντας ως αρωγό το γέλιο και τοποθετώντας στο επίκεντρό τους το μεθύσι, τη φτώχεια και την ερωτική απογοήτευση, συμβάλλουν προκειμένου να παραμεριστούν έστω και για λίγο τα κοινωνικά προβλήματα (Gerrard 2013: 497). Η πλειονότητα του κοινού αποτελείται από την εργατική τάξη, ωστόσο κανένα κοινωνικό στρώμα δεν διαφεύγει της κριτικής και του σχολιασμού από τους κωμικούς επί σκηνής. Πιο συγκεκριμένα, ένας από τους πιο διάσημους κωμικούς του music-hall, ο Dan Leno, μεταμφιεζόμενος από αλήτης μέχρι δάσκαλος αναφέρεται «στον κόσμο του κοινού», ενσωματώνοντας στα αστεία του όλες τις κοινωνικές ομάδες. Οι κωμικές σκηνές, ως σχόλια της επικαιρότητας, φέρνουν και μία πολιτιστική χροιά, καθώς συντελούν στην εξοικείωση του κοινού με τις ραγδαίες εξελίξεις της εποχής (Gerrard 2013: 497-498).

Η έννοια της σεξουαλικότητας θίγεται αρκετά στο music-hall, συνήθως με την αντιστροφή ρόλων, ενώ η σημασία της είναι δισυπόστατη. Αρχικά, λειτουργεί ως ένα παιγνιώδες τέχνασμα, με σκοπό να προκαλέσει γέλιο και κατά δεύτερον ως ένα κριτικό σχόλιο στην κοινωνική ηθική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ανδρική ενδυμασία των γυναικών ηθοποιών, που λειτουργεί ως σύμβολο της απελευθέρωσης από την πατριαρχία, ενώ η γυναικεία ενδυμασία των ανδρών υπήρξε η αφορμή, ώστε να ενσωματωθούν σκηνές drag στις παραστάσεις. Οι διεμφυλικοί ερμηνευτές ωστόσο, παρουσιάζοντας μία αντισυμβατική μορφή τέχνης έγιναν δέκτες ομοφοβικών και ρατσιστικών συμπεριφορών. Αξίζει να αναφερθεί πως η τέχνη του drag, όπως όλες οι τέχνες, αποτελούν έναν τρόπο έκφρασης και απελευθέρωσης του καλλιτέχνη. Αρκετά οξύμωρο αποτελεί το γεγονός πως στην Αμερική τη δεκαετία του 1920 αρκετοί drag καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν παράνομα υπόγεια κέντρα ως ευκαιρία να εκφραστούν και να αισθανθούν ελεύθεροι, καθώς η αστυνομία, τα στερεότυπα, η έλλειψη δικαιωμάτων και οι άδικοι νόμοι αποτελούσαν τροχοπέδη (Μαρτάκης, 2023, χ.σ.). Ένας από τους σημαντικότερους περφόρμερς σκηνών drag είναι ο Malcolm Scott, ο οποίος δημιούργησε το χαρακτήρα της Camille Clifford. (Gerrard 2013: 498)



Ο Malcolm Scott ως ο χαρακτήρας/περσόνα  
"Gibson Girl". (Φωτογραφία). 1910.

*Digital Transgender Archive*,  
<https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/cv43nx12k>

## 1.3 Théâtre des Variétés

### 1.3.1 Café-concert

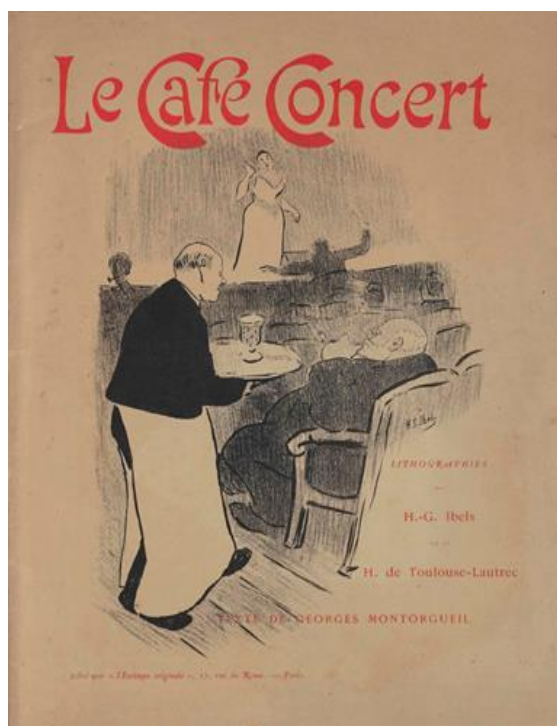
Κατά τον 19ο αιώνα, το φαινόμενο της «ποικιλίας» είναι εξίσου διαδεδομένο και στη Γαλλία, όπου τα *café-concert*, τα *café-chantants* και τα καμπαρέ προσφέρουν στο κοινό ένα απολαυστικό τρόπο ψυχαγωγίας. Το λαϊκό «αλκοολούχο θέαμα» των *café-concert* εμφανίζεται στο Παρίσι το 1849, ενώ ακμάζει στο τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου (Marais, 1994: 719). Φημολογείται πως την χρονική περίοδο από την εμφάνιση των συγκεκριμένων κέντρων διασκέδασεων μέχρι τη δεκαετία του 1880 αποτελούν «ένα από τα πιο μοντέρνα αξιοθέατα του Παρισιού» (Kimminich, 1999: 72). Αξίζει να αναφερθεί πως το 1848 εγκαινιάζεται το θέατρο «L'Estaminet lyrique», η παρουσία του οποίου συμβάλλει καταλυτικά στην ανάπτυξη των *café-concert*. Πρόκειται για χώρους που θυμίζουν μάλλον καφενεία, στα οποία σερβίρονται καφές, φαγητό και ποτό με συνοδεία μουσικής και συνήθως απευθύνονται σε ανδρικό κοινό.

Η γυναικεία καλλιτεχνική παρουσία στο *café-concert* και το *café-chantant* είναι έντονη και δισυπόστατη: συνίσταται αφ' ενός στο σχήμα των *corbeilles*, όπου δώδεκα όμορφες γυναίκες με πλούσιο ντεκολτέ ποζάρουν ακίνητες σε ένα ημικύκλιο και αφ' ετέρου στις ίδιες τις γυναίκες καλλιτέχνιδες που συμμετέχουν ενεργά στις παραστάσεις ξεδιπλώνοντας το ταλέντο τους κυρίως στο τραγούδι. Μία από τις πιο σημαντικές γυναικείες παρουσίες στα *café-concert*, αλλά και στα καμπαρέ, είναι η ντιζέζ (*diseuse*) Yvette Guilbert, η οποία συνδυάζει τη σάτιρα με το αισθηματικό τραγούδι. Ωστόσο, η έντονη παρουσία του γυναικείου στοιχείου είναι πολλές φορές άμεσα συνδεδεμένη με την πορνεία, καθώς γυναίκες συνήθως των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων γίνονται υποχείρια των ιδιοκτητών των *café-concert*, οι οποίοι δεν διστάζουν να τις θέσουν σε διαθεσιμότητα και κίνδυνο για τις πιο σκανδαλώδεις καταχρήσεις (Harris, 2009: 338).

Επιστρέφοντας στα βασικά χαρακτηριστικά των *café-concert*, μία τυπική βραδιά περιλαμβάνει αισθηματικές μπαλάντες, πατριωτικά τραγούδια, τραγούδια «πάθους και εγκλήματος» αλλά και κωμικά/άσεμνα τραγούδια, που άδονται συλλογικά με τη συμμετοχή του κοινού, ενώ η ποικιλομορφία αυτή καθιερώνει τους διαφορετικούς τύπους τραγουδιστών (όπως *diseur*, *chanteur réaliste* / *fantaisiste*, *gommeur* κ.ά.). (Connor, 2001: 1). Η σύνθεση των *café-concert* είναι συγκεκριμένη: μεταξύ άλλων εμφανίζονται στις αυτοσχέδιες σκηνές τους ένας τενόρος, ένας βαρύτονος, τρεις κωμικοί, μία κοντράλτο και δύο ελαφρές κωμικές τραγουδίστριες, η ορχήστρα αποτελείται ένα σύνολο 15-20 μουσικών και ο μισθός των

συμμετεχόντων καλλιτεχνών κυμαίνεται από 150 μέχρι 700 φράγκα ανάλογα με την ιδιότητά τους στο θίασο (Francois,1980: 12). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως τα συγκεκριμένα καφενεία κατά την εξελικτική τους πορεία, δανείζονται στοιχεία από το τσίρκο, τα παραμύθια, την παντομίμα και την γαλλική ορέα-ballet, απομακρύνοντας με αυτόν τον τρόπο το τραγούδι από την πρωτοκαθεδρία του (Frejaville, 1923: χ.σ.).

Οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν στις παραστάσεις των ωδικών καφενείων προέρχονται είτε από το χώρο του τραγουδιού και είναι πλανόδιοι διασκεδαστές, είτε είναι άνθρωποι που αναγνωρίζονται ως «φαινόμενα», χάρη σε κάποια σπάνιο χαρακτηριστικό ή ταλέντο τους, όπως οι φλογοκαταπότες (Harris, 2009: 335). Η παρουσίαση θεατρικών έργων υπόκειται σε μία ιδιαίτερη σύμβαση στα συγκεκριμένα κέντρα, καθώς επιτρέπονται μόνο τα μονόπρακτα, ενδιάμεσα των οποίων παρεμβάλλονται ακροβατικά και μουσικά νούμερα. Η εν λόγω ψυχαγωγία έχει συνδυαστεί με τους ζεστούς καλοκαιρινούς μήνες και τους υπαίθριους χώρους, ενώ η επιτυχία της και η μεγάλη προσέλευση του γαλλικού κοινού, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία παρόμοιων κέντρων και κατά τη χειμερινή περίοδο. Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο όρος *café-concert* εγκολπώνει το γαλλικό δημοφιλές τραγούδι στην ολότητά του, ενώ αρχίζει να δύει ως είδος μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), *Le Café-Concert*. [Henri de Toulouse-Lautrec \(1864-1901\)](#), *Le Café Concert* (Delteil 28-38; Adriani 16-26; Wittrock 18-28) | [Christie's \(christies.com\)](#)

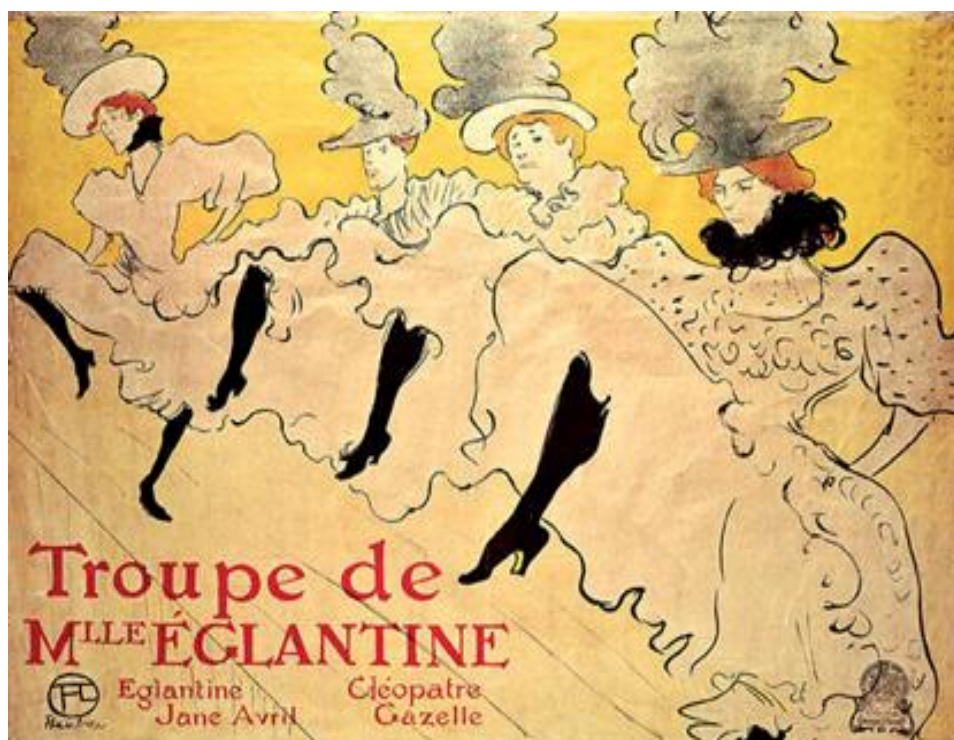


Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το θέαμα των cafe-concerts περιλαμβάνει μεταξύ άλλων το δημοφιλές τραγούδι. Η δυναμική παρουσία του συμπίπτει με μία τάση κοινωνικής διαφοροποίησης της αστικής τάξης τόσο από την αριστοκρατία, όσο και από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Το εν λόγω τραγούδι πυροδοτεί την παρέμβαση της λογοκρισίας, καθώς θεωρήθηκε εργαλείο προπαγάνδας (Kimminich, 1999: 73). Πιο αναλυτικά, έχοντας ως θεματολογία τη δύσκολη καθημερινότητα ή την προβολή της ιδεατής πραγματικότητας επικεντρώνεται στην εκπαίδευση και την αφύπνιση του κοινού, μέσω «συμβολικών προβληματισμών», χρησιμοποιώντας συγκεκριμένο λεξιλόγιο (Kimminich, 1999: 78). Η παραπάνω συνθήκη έχει ως αποτέλεσμα την εντατικοποίηση της λογοκρισίας μέσω επιτροπών που εγκρίνουν ή απορρίπτουν τα τραγούδια. Ωστόσο, οι δημιουργοί τραγουδιών και οι ιδιοκτήτες των cafe-concerts αρχίζουν να χρησιμοποιούν τεχνικές, ώστε να αποφεύγουν τη λογοκρισία και την απαγόρευση των τραγουδιών τους. Η ραγδαία επιτυχία των εν λόγω κέντρων σε συνδυασμό με την πολυπληθή παραγωγή τραγουδιών δυσκολεύουν και αυτές με τη σειρά τους το έργο των λογοκριτών κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, καθώς είναι αδύνατος ο λεπτομερής έλεγχος, συνεχίζοντας έτσι την ανοδική τους πορεία.

### 1.3.2 Cabaret

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα *cafe-concerts* και τα *καμπαρέ* συμβάλλουν στην ανάπτυξη και την εξάπλωση των θεαμάτων «ποικιλίας» στη Γαλλία του 19ου αιώνα. Ο όρος «καμπαρέ» είναι συνυφασμένος με τα αισθησιακά νούμερα, το αλκοόλ και το φαγητό, τον χορό και κυρίως με τη μουσική ως αναπόσπαστο στοιχείο του. Οι μουσικοί και οι συνθέτες της εποχής αντλούν έμπνευση από ήδη υπάρχουσες δημοφιλείς μελωδίες. Το *καμπαρέ* θα μπορούσε να οριστεί μία μορφή καλλιτεχνικής και κοινωνικής δραστηριότητας, η οποία εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα κυρίως με την δημιουργία του κέντρου διασκέδασης «*Chat noir*» το 1881, ενώ παρακμάζει σε μία περίοδο, όπου η πολιτική αστάθεια της Ευρώπης τη δεκαετία του 1930 έχει ως αποτέλεσμα την απόρριψη του πειραματισμού και της ελεύθερης σκέψης, τα οποία είναι απαραίτητα συστατικά στοιχεία της εν λόγω μορφής τέχνης (Wachsmann, 2001: 1). Ο «Μαύρος Γάτος» υπήρξε πόλος έλξης διανοούμενων ανθρώπων της εποχής, όπως ποιητές, ζωγράφοι, μεταξύ άλλων και του Toulouse Lautrec συγγραφείς και άλλοι καλλιτέχνες, ενώ αποτελεί πρότυπο για τη δημιουργία παρόμοιων χώρων, επεκτείνοντας την τέχνη του *καμπαρέ* και εκτός γαλλικών συνόρων. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, η αμερικάνικη τζαζ εισβάλλει στην τέχνη του *καμπαρέ*, επηρεάζοντας το τοπικό ύφος και δημιουργώντας μία ευρωπαϊκή υφή στη μουσική του (Wachsmann, 2001: 4).

Το «*Moulin Rouge*», το οποίο άνοιξε το 1889 στις πρόποδες της Μονμάρτης, αποτέλεσε ένα κορυφαίο κέντρο διασκέδασης στο Παρίσι του 19ου αιώνα. Δημιουργήθηκε από τους Joseph Oller και Charles Zidler ως «Παλάτι Γυναικών», συνδυάζοντας θεάματα ποικιλιών με μεγάλους χώρους όπως κήπο, αίθουσα χορού και αίθουσα για ποικιλίες, κερδίζοντας τα κοινωνικά στρώματα του Παρισιού με την πολυτέλειά του και την ποικιλία των παραστάσεών του. Το *καν-καν*, με τον ζωηρό του ρυθμό και την «κραυγαλέα» (ο όρος *καν-καν* από το ρήμα *cancaner* = κράζω) προκλητικότητα, ξεχωρίζει ως σημαντικό χορευτικό είδος του κέντρου, με την Louise Weber την επονομαζόμενη «*La Goulue*» να χοροστατεί του βακχικού αυτού πανζουρλισμού. Ο περιβόητος «Κόκκινος μύλος», με τις έντονες του σεξουαλικές αναφορές και την αισθησιακή προσέγγιση στην διασκέδαση, αντιπροσωπεύει τη συνδυαστική επίδραση του τσίρκου και του θεάματος στην κουλτούρα του εποχής (Visconti, 2013: 110).



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), *La Troupe de Mademoiselle Eglantine*, 1896.

Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη. [The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](https://www.metmuseum.org)

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Ελληνικό Βαριετέ

### 2.1 Ελληνικό Βαριετέ: Πρόδρομοι και σύντομη ιστορική αναδρομή

Το ελληνικό βαριετέ τοποθετείται χρονικά από πολλούς ερευνητές την ίδια περίοδο με την ακμή της Επιθεώρησης στην Ελλάδα, ωστόσο ως θεατρικό είδος καθιερώνεται την περίοδο ύφεσης της τελευταίας, δηλαδή κατά τη δεκαετία του 1920. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες του 1922 και της Μικρασιατικής Καταστροφής στρέφουν κυρίως τα λαϊκά στρώματα στην αναζήτηση εύκολης και οικονομικής ψυχαγωγίας, επιθυμώντας να απομακρυνθούν για λίγο από την οδυνηρή πραγματικότητα. Τέτοια θεάματα ήταν ο Καραγκιόζης, η οπερέτα αλλά και το νεοσύστατο τότε βαριετέ, γνωστό και ως «θέαμα ποικιλιών».

Πρόδρομοι των βαριετέ αποτελούν τα μουσικά καφενεία, τα οποία κατά τον 19ο αιώνα «δροσίζουν» τις καλοκαιρινές νύχτες στην Αθήνα. Πρόκειται για «μια απλοποιημένη μορφή υπαίθριου θεάτρου» (Φέσσα-Εμμανουήλ, 1990: 481), όπου το ανδρικό –κυρίως– κοινό απολαμβάνει το αναψυκτικό ή το ποτό του σε συνδυασμό με «ζωηρούλες οιδούς» (Σιταράς, 2011: 125). Πιο αναλυτικά, τα καφωδεία ή ωδικά καφενεία, παρουσιάζουν προγράμματα περιοδευόντων θιάσων που περιλαμβάνουν χορό, σατιρικά σκετς και παρλάτες, αλλά και δραματικά έργα, ζογκλερικά και «σκανδαλώδη νούμερα» (Σιταράς, 2011: 123), που προσφέρουν ως επί το πλείστον Γαλλίδες και Γερμανίδες «σαντέζες», αλλά και χορεύτριες – με τις τελευταίες να σηκώνουν όλο και πιο ψηλά τις φούστες τους, κλέβοντας τις εντυπώσεις και τις καρδιές των αρρένων θαμώνων. Άλλωστε, στα είδη του ελαφρού μουσικού θεάτρου και κυρίως στα θεάματα ποικιλιών, τα χορευτικά μέρη παραπέμπουν σε νούμερα ευρωπαϊκών νυχτερινών κέντρων και καμπαρέ, ενώ απέχουν κραυγαλέα (για να θυμηθούμε τις ιαχές των χορευτριών του καν-καν) από την αισθητική του κλασικού μπαλέτου (Ξεπαπαδάκου, 2016: 76). Το δυτικίζον καφέ-σαντάν προσελκύει κυρίως τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, καθώς και τη μεσαία τάξη, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την ακριβή είσοδό του (40 λεπτά) και τον πολυτελή χαρακτήρα του, ενώ στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα θεωρείται «η τελευταία τάση της μόδας της αστικής τάξης» (Χεραπαδάκου, 2019: 169).

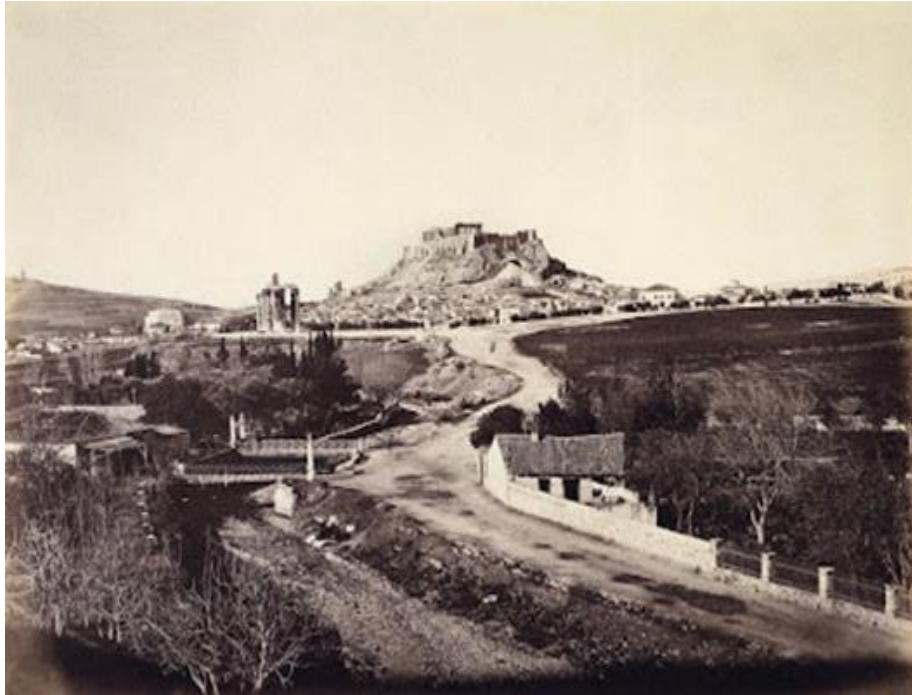
Στον αντίποδα των εν λόγω κέντρων λειτουργούν τα καφέ-αμάν ή καφέ-σαντούρ (από το ομώνυμο μουσικό όργανο), η ονομασία των οποίων μαρτυρά την απομάκρυνση από τη δυτική κουλτούρα και τη στροφή τους προς την Ανατολή (Χεραπαδάκου, 2022: 301-302). Πιο συγκεκριμένα, ορχήστρες που απαρτίζονται από κλαρίνο, βιολί, σαντούρι, λαούτο και κανονάκι, σε συνδυασμό με τραγουδίστριες από την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη «συγκινούν τις λαϊκές τάξεις» με τους

αμανέδες τους (Καιροφύλας, 1995: 94). Με τη δύση του 19ου αιώνα τα καφέ-αμάν ενσωματώνονται στην τέχνη του λαϊκού θεάτρου σκιών (Λιάβας, 2009: 52). Σύμφωνα με τον συντάκτη της εφημερίδας *Παλιγγενεσία*: «Οι μεν ωποσούν εξηυγενισμένοι το ους, αχθόμενοι διά την έλλειψιν ιταλικού μελοδράματος προστρέχουσιν εις τας Γερμανίδας, το δε πλήθος εις τους αμανέδες, όσοι δεν απέβαλαν εισέτι το πάτριον αίσθημα, αλλά διατηρούσι ακόμη την προς τον αμανέν κλίσιν των» (*Παλιγγενεσία*, 27/4/1871).

Γνωστά υπαίθρια μουσικά καφενεία της αθηναϊκής πρωτεύουσας είναι το «Άντρον των Νυμφών», όπου παρουσιάζονταν βαριετέ και ελληνικά κωμειδύλλια, ενώ η επιτυχία του αποτέλεσε αφορμή για τη δημιουργία παρόμοιων χώρων ψυχαγωγίας, όπως ο «Παράδεισος» (1883) και ο «Απόλλων». Αξίζει να σημειωθεί πως κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα οι θεατρικές αίθουσες, αλλά και ο πληθυσμός της αθηναϊκής πρωτεύουσας πολλαπλασιάζονται, ενώ τα υπαίθρια θέατρα την περίοδο αυτή έχουν «την τιμιτική» τους. (Ξεπαπαδάκου, 2013: 217) Εξετάζοντας την περίπτωση του «Άντρου των Νυμφών», γίνεται λόγος για «πρωτόγονο θέατρο ποικιλιών», το οποίο τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του είχε περιοριστεί στην τέχνη της παντομίμας και του τραγουδιού (Φέσσα-Εμμανουήλ, 1990: 475). Ωστόσο, στη συνέχεια εξελίχθηκε σε ένα ποικιλόμορφο θέαμα περιλαμβάνοντας ορχήστρες, ακροβατικά και μονόπρακτες κωμωδίες, οι οποίες αποτελούν πάντα το φινάλε της παράστασης. Από αρχιτεκτονικής φύσεως αξίζει να αναφερθεί πως διέθετε μία υποτυπώδη αυλαία και κινητούς πάγκους για καθίσματα, και ενώ διαφέρει από τις κοσμικές υπαίθριες σκηνές, ελλείπει «ιεραρχημένης διάταξης του κοινού» (Φέσσα-Εμμανουήλ, 1990: 475), θεωρείται ένα από τα πιο πολυσύχναστα κέντρα της εποχής του, καθώς το εισιτήριο δεν ξεπερνούσε τις 0,40 δραχμές (Μπαρμπάκη, 2015:79).

Η κρίση της Επιθεώρησης τη δεκαετία του 1920 και η «αμηχανία ως προς την κατεύθυνση και το περιεχόμενό της» (Σειραγάκης, 2009: 114) μετά το 1922 σε συνδυασμό με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής δημιούργησαν πρόσφορο έδαφος για την εμφάνιση και την ανάπτυξη των «θεαμάτων ποικιλιών». Ωστόσο, ως ένα θεατρικό είδος με σπονδυλωτή μορφή που στερούνταν συνέχειας και είχε ως στόχο απλώς την ψυχαγωγία του κοινού, θεωρήθηκε αρχικά ασήμαντο και ελαφρό. Η εκτίμηση του κοινού όμως δεν αργεί να εκδηλωθεί και να το μετατρέψει σε μία δημοφιλή ψυχαγωγία για περίπου 40 χρόνια. Η ικανότητα του ίδιου του βαριετέ να εφευρίσκει τρόπους, ώστε να βγει από «την περιθωριοποίηση και να αποχαρακτηριστεί απ' όλα τα αρνητικά επίθετα» που το συνοδεύουν, όχι μόνο θα το εντάξει στον θεατρικό χώρο, «έστω και ως είδος δεύτερης κατηγορίας»,

αλλά θα αναβαθμίσει και τους συντελεστές του, οι οποίοι πλέον θα αντιμετωπίζονται από τους θεατές ως επαγγελματίες ταλαντούχοι καλλιτέχνες και όχι ως ερασιτέχνες και τρίτης διαλογής αρτίστες (Κύτταρης 2012: 30).



Στα αριστερά διακρίνεται το παριλίσσιο υπαίθριο θέατρο «Άντρον των Νυμφών», Αθήνα 1870. REBET CAFE: Το «Άντρον των Νυμφών»

## 2.2. Βαριετέ και Επιθεώρηση

Τα δύο μουσικοθεατρικά είδη, η Επιθεώρηση και το Βαριετέ, ανήκουν στην κατηγορία του ελαφρού μουσικού θεάτρου και έχουν διαγράψει αξιόλογη πορεία στην θεατρική σκηνή. Αξίζει να αναφερθεί πως η Επιθεώρηση εμφανίστηκε δειλά στον ελληνικό χώρο στα τέλη του 19ου αιώνα με την παράσταση *Gran Via* (1894), μία ισπανική θαρθουέλα, ανεβασμένη από έναν ισπανικό θίασο επονομαζόμενο «Gonsalez». Η σατιρική της διάθεση ενθουσίασε τους Έλληνες δημιουργούς, οι οποίοι άρχισαν να μιμούνται το συγκεκριμένο είδος, προσπαθώντας να εγκολπώσουν επίκαιρα θέματα σε ένα ψυχαγωγικό εγχώριο μουσικό είδος, το οποίο όμως έχει ευρωπαϊκές καταβολές. (Χατζηπανταζής, 1977: 44-45, Ανδριανού, 1999: 34). Η επιθεώρηση συνδέεται στενά με την επικαιρότητα, καθώς αποτελεί το κύριο μέσο έκφρασης της σάτιρας, και επηρεάζεται από τη λογοκρισία, ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα.

Ως προς τα μορφολογικά της χαρακτηριστικά, η επιθεώρηση είναι διαρθρωμένη συνήθως σε τρεις πράξεις, οι οποίες αποτελούνται από αυτοτελή νούμερα και θεατρικά σκετς ενώ η καθεμία ολοκληρώνεται με ένα θεαματικό φινάλε. (Γεωργακάκη, 2013: 26). Τα εν λόγω μέρη συνδέονται μεταξύ τους είτε με τη συμβολή ενός *κομπέρ* είτε όχι. Πρόκειται για όρο δανειζόμενο από τη γαλλική γλώσσα, καθώς «*comprère*» σημαίνει «σύντροφος» ή «φίλος». Στην επιθεώρηση χρησιμοποιείται για να περιγράψει τον ρόλο του παρουσιαστή, και πιο συγκεκριμένα έναν άνθρωπο οικείο στο ευρύ κοινό, ο οποίος βρίσκεται σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης επί σκηνής και αναγγέλλει το περιεχόμενο της. Οι πρώτες επιθεωρήσεις είχαν κατά κανόνα δύο *κομπέρ*, σύμφωνα με τα πρότυπα της ισπανικής *Gran Via*. Βασικά χαρακτηριστικά της επιθεώρησης, εκτός από τη σπονδυλωτή δομή, είναι τα πλούσια σκηνικά, τα εντυπωσιακά κοστούμια, καθώς και το έντονο χορευτικό μουσικό, αλλά και ηθογραφικό στοιχείο, αν αναλογιστεί κανείς την παρουσία σταθερών θεατρικών τύπων που επαναλαμβάνονται (Γεωργακάκη, 2013: 28).

Πολλοί μελετητές του θεάτρου δεν διαχωρίζουν απόλυτα την Επιθεώρηση και το Βαριετέ, ίσως γιατί μοιράζονται την «ίδια θεατρική άποψη», η οποία είναι η ψυχαγωγία του κοινού (Κύτταρης 2012: 32). Κοινό χαρακτηριστικό του ελαφρού μουσικού θεάτρου εν γένει, κυρίως της επιθεώρησης και του βαριετέ είναι η κοινωνική και η πολιτική σάτιρα. Πιο αναλυτικά, ως είδη που χρησιμοποιούν υλικό για τα νούμερα τους από την επικαιρότητα σατιρίζουν και σχολιάζουν την καθημερινή ζωή και τους ανθρώπους της. Η έντονη λογοκρισία, ως φυσικό επόμενο

αγγίζει και «πληγώνει» και τα δύο είδη, καθώς επιθέσεις κυρίως από τα ένστολα σώματα και φανατικά πολιτικοποιημένους θεατές λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, αν υπονοηθεί κάποια αναφορά ή σάτιρα σε πολιτικό πρόσωπο. Παράδειγμα αποτελεί η επιθεώρηση *Η Κατεργάρα*, όπου κατά τη διάρκεια της παράστασης, στο νούμερο του Βασίλη Αυλωνίτη, την ώρα που ερμηνεύει το τραγούδι με τίτλο "Κοσμογονία", οι θεατές υποψιασμένοι πως πρόκειται για υποτιμητική αναφορά στο Βενιζέλο, διακόπτουν την παράσταση σπάζοντας τα σκηνικά και ρίχνοντας πυροβολισμούς, με αποτέλεσμα να υπάρξει και ένας νεκρός, ενώ αντίστοιχες επιθέσεις δέχτηκε και η Μάντρα του Αττίκ, όπως θα συζητηθεί παρακάτω (Σκιαδάς, 2019 χσ.).

Διαγράφοντας παρόμοια θεατρική πορεία δανείζουν και δανείζονται στοιχεία το ένα από το άλλο, ενώ δεν είναι λίγες οι παραστάσεις, οι οποίες αξιοποιούν στοιχεία και από την Επιθεώρηση και το Βαριετέ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί «Ο Κήπος του Αρνιώτη», όπου ανέβηκε το 1905, η επιθεώρηση με τίτλο *Αθηναϊκή Ζωή*, η οποία συμπεριλαμβάνει «νούμερα» του βαριετέ, όπως ζογκλερικά, ακροβατικά, ακόμα και σκυλιά. Πιο αναλυτικά, ο Λεωνίδας Αρνιώτης, ο πρώτος Έλληνας που περιοδεύει στην Αμερική, είναι ιδιαίτερα γνωστός για τις παραστάσεις του με τους «διάσημους σκύλους και γάτες του» (Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, 2021: 285), πρακτική που θυμίζει μάλλον τσίρκο. Στο θέατρο του, ο Αρνιώτης φιλοξένησε επίσης μίμους, διανθίζοντας το καλλιτεχνικό του πρόγραμμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Γάλλος Οκτάβιο Ζυπ, ο οποίος φημίζεται για τις γυναικείες μεταμφιέσεις του, θυμίζοντας μάλλον το drag show, καθώς ο τύπος «ανδρόγυνου» δεσπόζει στην εν λόγω μορφή τέχνης (Μαυρογένη, 2010: 274). Αξίζει να αναφερθεί, πως ενώ η τεχνική της παντομίμας έχει συνδεθεί με το τσίρκο, το επάγγελμα του μίμου τοποθετείται χρονολογικά μάλλον στην εμφάνιση της βρετανικής ποικιλίας, του music-hall, γεγονός που συνεπάγεται την εύκολη αφομοίωσή του στην ελληνική σκηνή, αν αναλογιστεί κανείς τη συνάφεια των δύο ειδών (Μαυρογένη, 2010: 273).

Μέχρι τη δεκαετία του 1920 ήταν σύνηθες φαινόμενο πολλές επιθεωρήσεις, προκειμένου να εντυπωσιάζουν το κοινό τους, να δανείζονται νούμερα από το βαριετέ, όπως θαυματοποιούς, υπνωτιστές και ακροβάτες, ενώ συχνά «θίασοι ποικιλιών συνεταιρίζονται με τους επιθεωρησιακούς θιάσους» (Σειραγάκης, 2009: 115). Ωστόσο, η κοινή καλλιτεχνική πορεία φαίνεται πως διακόπτεται, όταν τα δύο είδη αποφασίζουν να ακολουθήσουν διαφορετικούς δρόμους, έχοντας συγκεκριμένο και διαφορετικό κοινό, και ενώ την προηγούμενη δεκαετία είναι προσόν για έναν ηθοποιό να μεταπηδά από το ένα είδος στο άλλο, πλέον οι ηθοποιοί της επιθεώρησης αποκαλούν υποτιμητικά τους καλλιτέχνες του βαριετέ



«βαριετατζήδες», τονίζοντας αυτή τη διάκριση, καθώς το τελευταίο δεν ταυτίστηκε με την ανάδυση κάποιας πρωτοπορίας, όπως συνέβη με την «ποικιλία του εξωτερικού», καθιστώντας το υποδεέστερο, πρακτική που θα αλλάξει μετά το 1930 με την «Μάντρα» του Αττίκ. (Μαυρογένη, 2010: 276).

Θετικό πρόσημο για το μουσικοθεατρικό είδος του βαριετέ αποτελεί η «ποικιλία προγράμματος» καθώς επρόκειτο για ένα θέαμα «για όλα τα γούστα» (σκετσ, τραγούδια, χορός, ακροβατικά, ζογκλερικά, ταχυδακτυλουργικά, παντομίμα παραπέμπουν σε σκηνή τσίρκου εντυπωσιάζοντας το κοινό) (Κύτταρης 2012: 33). Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο ρόλος του *κονφερανσιέ*, ο οποίος εν αντιθέσει με τον *κομπέρ* της Επιθεώρησης βασίζεται κυρίως στον αυτοσχεδιασμό και όχι σε κείμενα. Ο *κονφερανσιέ* σε ρόλο παρουσιαστή ενημερώνει το κοινό για το περιεχόμενο της παράστασης, αλλά και προλογίζει το κάθε «νούμερο» και καλλιτέχνη ξεχωριστά, δημιουργώντας «άμεση επαφή με το θεατρικό κοινό του» (Κύτταρης 2012: 155) και επιβεβαιώνοντας τον σημαντικό ρόλο του καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Ο όρος προέρχεται από το γαλλικό ρήμα «*conférer*» (=συνομιλώ), ενώ η τεχνική της «κόνφερανς» προέρχεται από τα μουσικοθεατρικά είδη της Γαλλίας του μεσοπολέμου (λ.χ. καμπαρέ). Πρόκειται για έναν ιδιαίτερα δύσκολο ρόλο, καθώς βασίζεται στην ευφυΐα του ηθοποιού, αλλά και στην ορθή χρήση του προφορικού λόγου από τον ίδιο. Αξίζει να σημειωθεί, πως εν αντιθέσει με τον *κομπέρ*, ο οποίος «προστατεύεται» από το θεατρικό κείμενο (έστω και πλάνο παράστασης) και τις σκηνοθετικές οδηγίες, ο *κονφερανσιέ*, έχοντας ως μοναδικό αρωγό το ταλέντο του, αυτοσχεδιάζει, οφείλει να δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα στο κοινό, ενώ έχει και τη δυνατότητα να αλλάξει τη ροή του προγράμματος ανάλογα με την «ανάγκη της στιγμής ή την επικαιρότητα» (Κύτταρης 2012: 156). Βασικά χαρακτηριστικά του είναι η εντυπωσιακή εμφάνιση, η ετοιμολογία, η αμεσότητα, το χιούμορ και η πνευματική καλλιέργεια, χαρίσματα τα οποία κερδίζουν το κοινό. Δεν είναι λίγες οι φορές που η δημοτικότητα αλλά και η παρουσία ενός *κονφερανσιέ* καθορίζουν την τύχη ολόκληρου του θιάσου. Σπουδαίοι *κονφερανσιέ* στην ιστορία του ελληνικού βαριετέ θεωρούνται ο ρομαντικός Αττίκ (Κλέων Τριανταφύλλου) με την περίφημη «Μάντρα» του, ο Γιώργος Οικονομίδης, ο οποίος δημιουργώντας το δικό του στυλ έχει ως στόχο τη σάτιρα και το χιούμορ, αλλά και ο Μίμης Τραϊφόρος, που με την περιπαικτική του «κόνφερανς» δεν διστάζει να προκαλέσει ακόμα και τους θεατές.

Παρότι ο *κονφερανσιέ* είναι ένας ρόλος κατεξοχήν ανδρικός, με το σκεπτικό ότι θα πρέπει ο ηθοποιός να έχει την ικανότητα να «επιβληθεί» στο πολλές φορές ζωηρό, αλλά και επιθετικό κοινό, δεν είναι λίγες οι γυναικείες εξαιρέσεις που έφεραν εις

πέρας τον ρόλο της *κονφερανσιέ* με μεγάλη επιτυχία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η χορεύτρια και ηθοποιός Κούλα Γκιουζέπε, η οποία θεωρήθηκε η πρώτη γυναίκα *κονφερανσιέ* στην ιστορία του ελληνικού βαριετέ. Ιδιαίτερη μορφή στην ιστορία της ελληνικής κόνφερανς υπήρξε μεταξύ άλλων και η Δανάη Στρατηγοπούλου. Ούσα μέλος της «Μάντρας» του Αττίκ, καλείται πολλές φορές να αναλάβει το ρόλο της *κονφερανσιέ*, κερδίζοντας εύκολα το φιλοθεάμον κοινό, ενώ είναι η πρώτη γυναίκα που ασχολείται με το Οκτάστιχο.

Επιστρέφοντας στη σχέση του βαριετέ με την επιθεώρηση γίνεται κατανοητό πως ο *κομπέρ* (αφηγητής) και ο *κονφερανσιέ* (παρουσιαστής) έχουν αρκετές διαφοροποιήσεις. Επιπρόσθετα, το κόστος παραγωγής μίας παράστασης αποτελεί μία σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο ειδών. Πιο αναλυτικά, η επιθεώρηση επενδύει στα φαντασμαγορικά σκηνικά, στα εντυπωσιακά κοστούμια και στις μεγάλες ορχήστρες, πρακτική που δεν ακολουθεί το βαριετέ, αφού πολλές φορές η λιτότητά του απορρίπτει οποιοδήποτε σκηνικό. Ωστόσο διατηρεί τη λαμπρότητα (όχι βεβαίως την εκζήτηση) των κοστούμιών. Η ορχήστρα επίσης ανήκει στα χαρακτηριστικά διαφοροποίησης του βαριετέ και της επιθεώρησης. Πιο συγκεκριμένα, σε μία παράσταση βαριετέ συνήθως συμμετέχει ένα μικρό οργανικό σύνολο (πιάνο, βιολί, ντραμς, πνευστά, κιθάρα και ακορντεόν), το οποίο βρίσκεται τοποθετημένο πάνω στη σκηνή και συμμετέχει ενεργά, αντιδρώντας στα δρώμενα επί σκηνής κάνοντας επίτηδες φάλτσα και μορφασμούς. Η ορχήστρα της επιθεώρησης, λόγω του μεγέθους της, κατά κανόνα δεν τοποθετείται επί σκηνής, αλλά βρίσκεται κάτω και μπροστά από αυτή και τις περισσότερες φορές δεν είναι ορατή στο κοινό. Τέλος, το «Φινάλε» των δύο μουσικοθεατρικών ειδών ακολουθεί εκ διαμέτρου αντίθετη πορεία. Πιο συγκεκριμένα, το φινάλε της επιθεώρησης είναι άρρηκτα συνυφασμένο με τη «συμμετοχή όλου του θιάσου στην «αποθέωση» (Κύτταρης 2012: 33), ενώ μία παράσταση βαριετέ ολοκληρώνεται απλώς με την αναγγελία του «τέλους» από τον *κονφερανσιέ* και την επανάληψη ορισμένων τραγουδιών που ακούστηκαν στην παράσταση από την ορχήστρα.

### 2.3. Σημαντικά Θέατρα Βαριετέ

Η εμφάνιση του βαριετέ την περίοδο του μεσοπολέμου και η μεγάλη απήχυσή του είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μουσικών θεατρικών σκηνών στην αθηναϊκή πρωτεύουσα. Οι πληγές του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου είναι ακόμα νωπές και προσπαθούν να λησμονηθούν. Μία μουσικοθεατρική παράσταση με αμιγώς ψυχαγωγικό χαρακτήρα φαντάζει μάλλον ως ιδανική λύση. Δύο από τις πιο σημαντικές μουσικές σκηνές της Αθήνας του μεσοπολέμου ήταν η «Όαση» και τα «Πεύκα» ή «Αγελάδες», οι οποίες ικανοποιούν την επιθυμία του κοινού για ελαφρό θέαμα. Αξίζει να αναφερθεί πως η πλειονότητα των υπαίθριων θεάτρων δεν αποτελούν «προϊόν αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, αλλά κυρίως ανάγκη για φθηνή θερινή ψυχαγωγία» (Φέσσα- Εμμανουήλ, 1990: 458), πρακτική που τα διαχωρίζει από τα «κλασικά» μέχρι τότε θέατρα. Μία αυτοσχέδια ξύλινη σκηνή, μερικά τραπεζάκια και πελάτες που πίνουν και καπνίζουν αποτελούν τον καμβά πάνω στον οποίο θα σχηματιστεί ο «κόσμος της ποικιλίας». Η αύξουσα επιθυμία των ανθρώπων για διασκέδαση έχει ως αντίκτυπο την μετατροπή πολυάριθμων υπαίθριων χώρων της πρωτεύουσας σε λαϊκά θεάματα το καλοκαίρι του 1930.

Ξεκινώντας από την «Όαση», η οποία εγκαινιάστηκε στο 1927, αξίζει να αναφερθεί πως πρόκειται για ένα υπαίθριο θέατρο στο κέντρο της Αθήνας, το οποίο καθορίζει και επηρεάζει για πολλά χρόνια την καλοκαιρινή ψυχαγωγία της ελληνικής πρωτεύουσας, συνδυάζοντας «τη γεύση, την όραση, την ακοή και την όσφρηση» (Σιταράς, 2011: 392). Παρά το γεγονός ότι δεν έχει μόνιμο θίασο και στηρίζεται στα εφήμερα καλλιτεχνικά συγκροτήματα της εποχής, εγχώρια και ξένα, (από χορευτές μέχρι νάνους), προβάλλοντας τον διεθνισμό ως βασική αρετή, θεωρείται το πρώτο οργανωμένο από άποψη μονιμότητας και συγκεκριμένου προγράμματος προπολεμικό βαριετέ. Ιδρυτής και διευθυντής του υπήρξε ο Αντώνης Ζερβός, ο οποίος έχοντας ως πρωταρχικό στόχο τη διασκέδαση του κοινού επιμελείται λεπτομερώς το πρόγραμμα του θεάτρου του, φροντίζοντας να κλείνει συμφωνίες με τα πιο δημοφιλή ονόματα της εποχής. Η Ρένα Βλαχοπούλου, ο Αττίκ (πριν την ίδρυση της «Μάντρας» του), οι αδερφές Καλουτά, ο Γιώργος Οικονομίδης, οι συνθέτες Μιχάλης Σουγιούλ και Γιώργος Μουζάκης, αλλά και η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου είναι κάποια από τα ελάχιστα παραδείγματα που εμφανίστηκαν στο «κομψό παλκοσένικο της γωνιάς του Ζαππείου» (Σιταράς, 2011: 392). Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η μουσική και το τραγούδι, ενώ τα κωμικά και σατιρικά σκετς λειτουργούν ως διαλείμματα στο μουσικό πρόγραμμα. Το καλοκαίρι του 1940, με τον πόλεμο να βρίσκεται προ των πυλών και τον ναζισμό να υπογράφει ήδη τις τραγωδίες της σύγχρονης ιστορίας, η «Όαση» αλλάζει ρεπερτόριο,

προκαλώντας «έστω ψευδαίσθηση χαράς και ελπίδας» και τονίζοντας το εθνικό φρόνημα του κοινού (Κύτταρης 2012: 53).

Τα «Πεύκα» ή «Αγελάδες» είναι η δεύτερη σκηνή Βαριετέ στην Αθήνα, η οποία αρχίζει να λειτουργεί τη δεκαετία του 1930, λίγα μέτρα πιο πέρα από την «Όαση». Οι καλλιτέχνες της εποχής εμφανίζονται με μεγάλη επιτυχία και στις δύο μουσικές σκηνές, στις οποίες προσελκύουν το κοινό τους, απορρίπτοντας τον ανταγωνισμό των δύο χώρων. Τα «Πεύκα» ή «Αγελάδες» αποτελούν «θύμα» της τάσης μετατροπής των ανοιχτών χώρων σε λαϊκά θεάματα. Πιο συγκεκριμένα, ο εν λόγω χώρος λειτουργούσε ως βουστάσιο, εξ ου και η ονομασία «Αγελάδες». Διευθυντής του θεάτρου υπήρξε ο ιδιοκτήτης του βουστασίου Σκιαδάς, ο οποίος αφουγκράζεται τις ανάγκες των ανθρώπων και δημιουργεί ένα κέντρο ψυχαγωγικού χαρακτήρα, όπου θα συνυπάρξουν τα πιο δημοφιλή ονόματα της εποχής (όπως και στην «Όαση»). Τα «Πεύκα» εκτός από σκηνή Βαριετέ, θα λειτουργήσουν και ως κινηματογράφος, αλλά και θα χρησιμοποιηθούν και ως σκηνή πατινάζ μέχρι το 1950, χρονιά που θα κλείσουν.

#### 2.4. Βαριετέ και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες

Το ελαφρό μουσικό θέατρο την περίοδο της Κατοχής και του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αποκτά κοινωνική (εθνική) χροιά. Πιο αναλυτικά, η μέχρι τότε διασκέδαση του κοινού μετατρέπεται κατά κάποιον τρόπο σε ενημέρωση. Σατιρίζοντας την επικαιρότητα, ενημερώνοντας με κωμικό τρόπο το κοινό για την εξέλιξη του πολέμου στο μέτωπο, αλλά και εξυψώνοντας το εθνικό φρόνημα των θεατών, τόσο το βαριετέ όσο και η επιθεώρηση παίζουν καθοριστικό πολιτισμικό και ψυχαγωγικό ρόλο στα σκοτεινά χρόνια του πολέμου (Κύτταρης 2012: 53). Το πρώτο πολεμικό βαριετέ είναι στο θέατρο «Μοντιάλ» του Μακέδου, όπου ανεβαίνει η Πολεμική Επιθεώρηση του Μίμη Τραϊφόρου *Μπέλα Γκρέτσια*, ενώ εκεί ακούγεται για πρώτη φορά το τραγούδι «Παιδιά, της Ελλάδος Παιδιά» σε στίχους του ιδίου και μουσική του Μιχάλη Σουγιούλ. Η συγκεκριμένη παράσταση ανεβαίνει ακριβώς έναν μήνα μετά την κήρυξη του πολέμου, στις 2 Νοεμβρίου 1940. Πολύ συχνό φαινόμενο στις Πολεμικές Επιθεωρήσεις είναι οι παρωδίες γνωστών τραγουδιών, μία τεχνική όπου διατηρώντας την ήδη γνωστή για το κοινό μελωδία τοποθετούν στίχους που σατιρίζουν και εκμηδενίζουν τον εχθρό. Αξίζει να σημειωθεί πως τα συγκεκριμένα τραγούδια, εκτός από τη θεατρική σκηνή, τραγουδιούνται στον δρόμο από το λαό, δημιουργώντας ένα κλίμα ενότητας. Οι αντιξοότητες της συγκεκριμένης περιόδου δεν στερούν από την επιθεώρηση, αλλά ούτε και από το βαριετέ, την επιτυχία. Η λιτότητα του τελευταίου διευκολύνει την επιτυχία αυτή, καθώς τα φθηνά και πρόχειρα θεάματα διαδέχονται το ένα το άλλο. Θέατρο-σταθμός στην ιστορία του κατοχικού βαριετέ είναι το θέατρο «Αλκαζάρ» του Ορέστη Λάσκου το 1941, ενώ την ίδια χρονική περίοδο λειτουργούν ολοένα και περισσότερα μουσικά θέατρα, όπως το θέατρο «Άλσος» (1950), τα «Παναθήναια», το «Αθήναιον», καθώς το ελληνικό φιλοθεάμον κοινό έχει ανάγκη για ψυχαγωγία και για ενίσχυση του εθνικού φρονήματος, τα οποία χαρίζουν απλόχερα οι θίασοι των βαριετέ και των επιθεωρήσεων της εποχής.

Το θέατρο «Αλκαζάρ» του Ορέστη Λάσκου, του οποίου η φήμη έχει διαδοθεί σε όλη την Ελλάδα, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του βαριετέ. Ο ιδρυτής του δημιουργεί ένα πρόγραμμα, το οποίο αντιστέκεται στη ζοφερή πραγματικότητα, αποτελώντας «μία χαραμάδα φωτός» στο σκοτάδι του πολέμου. Σε όλα τα νούμερα του προγράμματος υπάρχουν υποβόσκοντα (λόγω της έντονης λογοκρισίας) υπονοούμενα, τα οποία το κοινό αντιλαμβάνεται αμέσως και αντιδρά αναλόγως. Η ελίτ της καλλιτεχνικής σκηνής, ο Ορέστης Λάσκος στον ρόλο του *κονφερανσιέ* και η εβδομαδιαία εναλλαγή προγράμματος «ανανέωνε το ενδιαφέρον των θεατών» (Κύτταρης 2012: 96). Θετικό πρόσημο αποτελούν και οι καινοτομίες του «Αλκαζάρ»,

όπως η «βραδιά των Νέων Ταλέντων». Συνήθως κάθε Δευτέρα, λάμβανε χώρα στο θέατρο ένας διαγωνισμός, όπου καλλιτέχνες ανεξαρτήτως ηλικίας και ειδικότητας μπορούσαν να παρουσιάσουν το ταλέντο τους στο κοινό. Άξιο αναφοράς είναι πως η καταξιωμένη χορεύτρια Λίντα Άλμα αναδείχθηκε στον εν λόγω διαγωνισμό. Το βαριετέ της Κατοχής, αλλά και το μουσικό θέατρο εν γένει τη συγκεκριμένη περίοδο, λόγω της επαναστατικής και της σατιρικής του φύσης ικανοποιεί την επιθυμία του κοινού να απομακρυνθεί έστω και νοερά από τη σκληρή πραγματικότητα που βιώνει, καθώς καυτηριάζοντας τον εχθρό τονίζεται το εθνικό τους φρόνημα.

Μετά το τέλος του πολέμου, το εξουθενωμένο κοινό αναζητά για άλλη μία φορά διεξόδους διασκέδασης. Η «καθαρή» ψυχαγωγία χωρίς προβληματισμούς που προσφέρει το βαριετέ σε συνδυασμό με το φθηνό εισιτήριό του, αποτελούν τη λύση που αναζητούν οι θεατές. Ο ρόλος του βαριετέ, εκτός από ψυχαγωγικός, γίνεται πια και κοινωνικός. Οι καλλιτέχνες του εν λόγω είδους ανάγονται πρότυπα για τα λαϊκά στρώματα και συμβάλλουν στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής τους συνείδησης. Οι πνευματώδεις κονφερανσιέ σε συνδυασμό με την στροφή του βαριετέ προς το είδος της επιθεώρησης υποδηλώνουν την αναβάθμιση της «ποικιλίας». Στόχος πλέον δεν είναι τόσο ο εντυπωσιασμός του κοινού με επικίνδυνα ακροβατικά και ζώα επί σκηνής, αλλά η διακωμώδηση της επικαιρότητας και η αφύπνισή του.

## 2.5. Το σύγχρονο Βαριετέ

Από τη δεκαετία του 1950 το μουσικοθεατρικό είδος του βαριετέ, ακολουθώντας μία φθίνουσα πορεία, συνδέεται με τα αναψυκτήρια, όπως επιβεβαιώνει και ο δημοσιογράφος Δημήτρης Μανιάτης όταν συγχέει τη λέξη «ποικιλία» με τους εν λόγω χώρους διασκέδασης. Πιο αναλυτικά, οι θεατές απολαμβάνουν το ποτό (πολλές φορές και το φαγητό τους) σε συνδυασμό με μία σπονδυλωτή μουσικοθεατρική παράσταση, η οποία απαρτίζεται από «νούμερα», εμπεριέχοντας τα συστατικά στοιχεία των βαριετέ. Οι συγκεκριμένοι χώροι στελεχώνονται από καλλιτέχνες, οι οποίοι διέγραψαν λαμπρή πορεία στην ιστορία του βαριετέ. Ιδιαίτερη μορφή που κυριάρχησε στον κόσμο του ελληνικού αναψυκτηρίου είναι ο πάλαι ποτέ κονφερανσιέ Γιώργος Οικονομίδης, ο οποίος υπήρξε η ψυχή του ανοικτού θεάτρου «Άλσος» για περισσότερα από τριάντα έτη, από το 1950 έως το 1985. Πρόκειται για το πιο δημοφιλές αναψυκτήριο της Αθήνας, το οποίο, όπως δηλώνει η κόρη του Μαριαλένα σε συνέντευξή της στον Δημήτρη Καλαντζή, φιλοξενούσε 2000 θεατές κάθε βράδυ (9/6/2019 Το Άλσος του Γιώργου Οικονομίδα

με τα μάτια της κόρης του Μαριαλένας – Postmodern). Πρόκειται για έναν χώρο ψυχαγωγίας για όλη την οικογένεια, όπου η εναλλαγή μουσικής, χορού, θεατρικών σκετς, αλλά και ακροβατικών σε συνδυασμό με «γρανίτα φράουλα» (Οικονομίδου, 2019) εντυπωσιάζουν το κοινό, το οποίο έχει ανάγκη για διασκέδαση και νοερή απομάκρυνση από τα προβλήματα της καθημερινότητας. Πρωταγωνιστής της βραδιάς είναι ο Οικονομίδης με τις παρλάτες και τα ανέκδοτά του, ο οποίος μαζί με θεατρικά σκετς που σχολιάζουν την πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα, τα μπαλέτα από το εξωτερικό, αλλά και καλλιτεχνικά νούμερα που προέρχονται από το γνωστό στο ευρύ κοινό βαριετέ, δημιουργεί μία αστική, και ταυτόχρονα μαζική διασκέδαση. Με τη φράση του «Φίλοι μου αγαπημένοι» και με την επιθυμία του να διασκεδάσει το κοινό, κερδίζει την αθηναϊκή σκηνή για περίπου 35 χρόνια.

Σημαντικά αναψυκτήρια της εποχής είναι επίσης το «Άκρον», το οποίο είχε 21 χρόνια λειτουργίας, σπάζοντας και αυτό με τη σειρά του το φράγμα της δεκαετίας, (χρονικό όριο των περισσότερων αναψυκτηρίων) αλλά και το Αναψυκτήριο της «Πλατείας Δαβάκη» (1970). Η τύχη του εκάστοτε αναψυκτηρίου καθορίζεται από την δημοτικότητα των λαϊκών καλλιτεχνών που θα εμφανίζονταν σε αυτά. Ωστόσο, παρά τις προσπάθειες των υπαίθριων αυτών χώρων να διατηρήσουν την μαγεία του βαριετέ, η παρακμή και το τέλος του είναι αναπόφευκτα, καθώς η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας και η εμφάνιση της τηλεόρασης, η αλλαγή στις προτιμήσεις του κοινού αλλά και οι υπερβολικές οικονομικές απαιτήσεις των καλλιτεχνών οδηγούν το συγκεκριμένο είδος στην αφάνεια, επιβεβαιώνοντας τα λεγόμενα του τραγουδοποιού Πασχάλη Αρβανιτίδη στην εκπομπή της ΕΡΤ «Τα Στέκια» πως «ήταν μία μόδα που ήρθε και πέρασε» (30/11/2017).

Μαζί με τα αναψυκτήρια, το τηλεοπτικό βαριετέ αποτελεί και αυτό με τη σειρά του έναν τρόπο διατήρησης του θεατρικού είδους. Η εμφάνιση της τηλεόρασης, αλλά και η ανάπτυξη της δισκογραφίας συνέβαλαν στην μεταφορά του στην μικρή οθόνη, μετατοπίζοντας τις ανάγκες του κοινού. Η αυτονόμηση των τραγουδιών και η αποκοπή τους από τη θεατρική σκηνή, αρχίζει να εκμηδενίζει την καλλιτεχνική αξία της επιθεώρησης και του βαριετέ. Η προσπάθεια για τηλεοπτική μεταφορά των εν λόγω ειδών έμοιαζε μάλλον ως η μοναδική λύση επιβίωσής τους (Παπαθανασίου, Ρέππας, 1998: 30). Χαρακτηριστικό παράδειγμα υπήρξε η τηλεοπτική εκπομπή «Καλλιτεχνικό Καφενείο», μία πρωτοβουλία των Μίμη Πλέσσα, Κώστα Φέρρη και Βασίλη Τσιβιλίκα, στο πλαίσιο της οποίας για τρία χρόνια (1986-1989), το τηλεοπτικό κοινό «μεταφερόταν» σε ένα καφενείο, στο οποίο διοργανώνονταν μουσικοθεατρικές και χορευτικές βραδιές, θυμίζοντας τοπίο από καφέ-σαντάν. Το μουσικοθεατρικό βαριετέ βασίζεται στην άμεση και πηγαία

επικοινωνία μεταξύ σκηνής και θεατρικής πλατείας, πρακτική που προσπαθεί να εφαρμοστεί σε ένα τηλεοπτικό πλατό με ελάχιστο και ίσως καθοδηγούμενο κοινό. Οι κάποτε επιτυχημένοι *κονφερανσιέ* αναλαμβάνουν «χρέη» παρουσιαστή στα τηλεοπτικά και ραδιοφωνικά προγράμματα, τα οποία απαρτίζονται από μουσική και τραγούδια. Παράδειγμα αποτελεί η εκπομπή του Γιώργου Οικονομίδη τα «Νέα Ταλέντα», εκπομπή ιδιαίτερα δημοφιλής κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970, η οποία είναι γνωστή για την ανακάλυψη νέων φωνητικών, κυρίως, ταλέντων. Η Νανά Μούσχουρη και ο Γιάννης Βογιατζής αποτελούν παραδείγματα καλλιτεχνών που ξεκίνησαν την λαμπερή τους καριέρα από την εν λόγω εκπομπή (Οικονομίδου, 2017, Γιώργος Οικονομίδης - Αφιέρωμα στο θέατρο «Άλσος», <https://www.youtube.com/watch?v=xpx7-Ag08-M>)

Το σύγχρονο τηλεοπτικό βαριετέ αποτελεί ένα δυναμικό είδος ψυχαγωγίας που συνδυάζει live εκτελέσεις, διάδραση με το κοινό και ενσωμάτωση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης στην εμπειρία του θεατή. Αυτό το είδος ψυχαγωγίας έχει εξελιχθεί και προσαρμόζεται διαρκώς για να ανταποκριθεί στις σύγχρονες τάσεις και τις προτιμήσεις του κοινού (Lotz, 2014: 167). Τα κύρια χαρακτηριστικά των σύγχρονων τηλεοπτικών βαριετέ είναι η ζωντανή μετάδοση και η διάδραση μεταξύ των παρουσιαστών και του κοινού στο πλατό. Η ζωντανή εκτέλεση επιτρέπει στους θεατές να αισθάνονται την αυθεντικότητα και την ένταση της στιγμής, κάτι που δεν προσφέρεται στις μαγνητοσκοπημένες εκπομπές. Επίσης, η διάδραση μεταξύ των παρουσιαστών και των θεατών διευκολύνεται μέσω διαφόρων μηχανισμών όπως οι διαγωνισμοί, οι συνεντεύξεις και οι αντιδράσεις από το κοινό (Lotz, 2014: 211).

Η μελέτη των σύγχρονων τηλεοπτικών βαριετέ ως μέσου επικοινωνίας και ψυχαγωγίας μπορεί να αναδείξει την επίδρασή τους στην κοινωνία και τις διαφορετικές μορφές αλληλεπίδρασης που προσφέρουν. Η συνεχής εξέλιξη των τεχνολογιών και η αλληλεπίδραση με τις κοινωνικές πλατφόρμες είναι κρίσιμα στοιχεία που συμβάλλουν στην ανάπτυξη και την επιτυχία αυτών των εκπομπών (Lotz, 2014: 53). Χαρακτηριστικά παραδείγματα στην ελληνική τηλεόραση που δανείζονται στοιχεία από το είδος του βαριετέ είναι η εβδομαδιαία εκπομπή της ΕΡΤ «Στην υγεία μας ρε Παιδιά», η οποία με την καθοδήγηση και την παρουσίαση του Σπύρου Παπαδόπουλου οργανώνει θεματικές μουσικές τηλεοπτικές βραδιές, φιλοξενώντας εκτός από μουσικούς, ηθοποιούς και χορευτές, όπως επίσης και η εκπομπή «Ελλάδα έχεις ταλέντο», ένα διαγωνιστικό σόου, στο οποίο παρουσιάζονταν ενώπιον επιτροπής, αλλά και κοινού διάφορα «ταλέντα»



(ακροβατικά, τραγούδι, χορός, δεξιότητες σε κάποιο μουσικό όργανο, μαγικά κόλπα).

Στις μέρες μας, καταβάλλεται μία σοβαρή προσπάθεια για αναβίωση του μουσικοθεατρικού είδους του βαριετέ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Φοίβος Δεληβοριάς με την «Ταράτσα» του, που μάλλον θυμίζει τον Αττίκ και τη «Μάντρα» του, ο οποίος δημιουργεί μία παράσταση, όπου η «ποικιλία» αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο. Πιο συγκεκριμένα, ο Δεληβοριάς, έχοντας τον ρόλο του οικοδεσπότη (κονφερανσιέ) και κρατώντας τα ινία της παράστασης, δημιουργεί ένα καλλιτεχνικό πρόγραμμα, στο οποίο συνεργάζονται μουσικοί, χορευτές και ηθοποιοί, προσφέροντας ένα πολυσχιδές θέαμα στο κοινό. Οι παραστάσεις του πραγματοποιούνται μία με δύο μέρες την εβδομάδα και σε καθεμία από αυτές φιλοξενεί έναν ξεχωριστό καλεσμένο καλλιτέχνη, ως «guest star» της βραδιάς. Την «Ταράτσα» του προσπάθησε να την μεταφέρει και στη μικρή οθόνη, δημιουργώντας τη σειρά 24 επεισοδίων «Τα Νούμερα» το 2022 στην ΕΡΤ.

Αξιοπρόσεκτη περίπτωση επίσης αποτελεί και ο performer Τάκης Ζαχαράτος, ο οποίος με τις μιμήσεις του έχει κερδίσει την αγάπη και την προτίμηση του κοινού της εποχής μας. Η περίπτωση του, μάλλον θυμίζει τον Ανδρέα Ζαζά της «Μάντρας» του Αττίκ. Αμφότεροι οι καλλιτέχνες ανήκουν στην ίδια κατηγορία τύπου μίμου και πιο συγκεκριμένα σε αυτόν του «ανδρόγυνου», όπου ένας άνδρας καλλιτέχνης καλείται να ενσαρκώσει και να μιμηθεί μία γυναικεία παρουσία, πρακτική που μάλλον είναι συνδεδεμένη με το drag show (Μαυρογένη, 2010: 273). Αξίζει να αναφερθεί πως η τέχνη του drag έχει πλέον ενσωματωθεί στον κόσμο της δυτικής τέχνης, ως αναπόσπαστο στοιχείο της και δεν σταματά να εξελίσσεται. Ο Ζαχαράτος στις παραστάσεις του «συστήνει» στο κοινό πληθώρα γυναικείων μορφών, οι οποίες υπήρξαν λαμπρά ονόματα της εποχής τους. Ωστόσο, δεν διστάζει να «φιλοξενήσει» και πιο σύγχρονες γυναικείες παρουσίες, οι οποίες είναι ευρέως γνωστές στο κοινό, πρακτική που δηλώνει πως αφογκράζεται τις ανάγκες του σύγχρονου θεατή. «Θύματα» των μιμήσεών του είναι μεταξύ άλλων η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Ρένα Βλαχοπούλου, η Τζένη Βάνου, η Μαίρη Χρονοπούλου, η Ζωζώ Σαπουντζάκη αλλά και η Άντζελα Δημητρίου, η Αλέξια και η Μιμή Ντενίση – ακόμη και η γιατρός Ματίνα Παγώνη. Μιμούμενος τη φωνή τους, αλλά και φορώντας «τα κουστούμια», τους παίρνει τα ινία των παραστάσεών του και υπόσχεται στο κοινό έναν πολυπληθή θίασο, απαρτιζόμενο όμως από τον εξής έναν καλλιτέχνη. Ο ίδιος μάλιστα δηλώνει σε συνέντευξη του στην ΕΡΤ στις 11 Ιουνίου 2024, πως όταν δεν βρίσκεται στη σκηνή και του ζητούν να κάνει κάποια μίμηση, εκείνος τους απαντάει: «Πήγαν για ύπνο τώρα για να είναι ξεκούραστες αύριο». (Ζαχαράτος, 2024 Ο Τάκης Ζαχαράτος στο «Στούντιο 4» | 11/6/02024 | ΕΡΤ - YouTube). Παραθέτουμε ορισμένους

ενδεικτικούς τίτλους παραστάσεων: *I am what I am*, με πηγή έμπνευση το πασίγνωστο κούρη μιούζικαλ *To κλουβί με τις τρελές*, στο θέατρο Αλίκη (2012), *Ζω για σένα* στο θέατρο Παλλάς (2019), *Sweet Dreams* στο Vergina Theatro (2024) (Τάκης Ζαχαράτος βιογραφία, βιογραφικό - iShow.gr).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: Η «Μάντρα» του Αττίκ

### 3.1. Αττίκ: Η ζωή και το έργο του

#### 3.1.1. Τα πρώτα χρόνια (1885- 1907)

Ο Κλέων Τριανταφύλλου (αργότερα Αττίκ) γεννιέται στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου το 1885• είναι γόνος ευκατάστατης αστικής οικογένειας Ελλήνων ομογενών. Ο πατέρας του, ο Βολιώτης Δημήτριος Τριανταφύλλου, ήταν εύπορος βαμβακοπαραγωγός και επιτυχημένος έμπορος, ενώ η μητέρα του, Εριθέλγη Τριανταφύλλου, το γένος Ραπτάκη, είναι κόρη του Δημήτριου Ραπτάκη, επιφανούς Κυθηρίου και επί τριάντα έτη βουλευτή του Ριζοσπαστικού Κόμματος. Οι σπουδές του πάππου του στην ιατρική και η άσκηση του συγκεκριμένου επαγγέλματος, η ενεργή του δράση ως πολιτικού σε συνδυασμό με τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και ευαισθησίες του δημιουργούν πρότυπο γονέα για την Εριθέλγη, η οποία με τη σειρά της προσπαθεί να προσφέρει στα παιδιά της ένα ευρύ φάσμα πνευματικής καλλιέργειας (Λιάβας, 2009: 147). Το ζεύγος Τριανταφύλλου αποκτά τέσσερα παιδιά, τον Κίμωνα, τον Κλέωνα, την Κορίνα και τη Νόρα, τα οποία λαμβάνουν ιδιαίτερη μόρφωση και απολαμβάνουν όλες τις ανέσεις με υπηρέτες, δασκάλους μάγειρες και νταντάδες μέσα στο σπίτι (Μόκκα, 2022: 7). Ο θάνατος του πατέρα τους, όταν ο Κλέων ήταν οκτώ ετών, αναγκάζει την οικογένεια να εγκαταλείψει την Αίγυπτο και να εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα, σε ιδιόκτητη οικία στην περιοχή των Πατησίων (Στρατηγοπούλου, 1989: 40). Στην ιδιοκτησία τους έχουν επίσης ένα αρχοντικό στο Νέο Φάληρο με πολύ μεγάλες εκτάσεις και ένα παρεκκλήσι.



Το αρχοντικό της οικογένειας Τριανταφύλλου στο Νέο Φάληρο.

Η ιδιαίτερη κλίση και αγάπη της οικογένειας Τριανταφύλλου για τη μουσική έχει ως αποτέλεσμα τη συνεχή ενασχόληση με αυτή. Η μητέρα παίζει πιάνο και οργανώνει μουσικές οικογενειακές βραδιές, ενώ ο Κλέων μαθαίνει πιάνο και φλάουτο στο Ωδείο Αθηνών, όπου διακρίνεται με έπαινο για τις επιδόσεις του το 1904. Παράλληλα ο αδελφός του Κίμων έχει επιλέξει το λυρικό τραγούδι (Βασιλείου, 2011: 9). Φημολογείται πως υπάρχει μία διαρκής σύγκρουση μεταξύ των δύο αδερφών, καθώς η πιστή ακολουθία στον ρυθμό και στο ύφος των κομματιών του Κίμωνα συγκρούεται με την τάση και επιθυμία του αδερφού του για αυτοσχεδιασμό, καθώς όπως δηλώνει και ο ίδιος: "ένας καλλιτέχνης έχει δικαίωμα να εκτελεί ή καλύτερα να ερμηνεύει με δικό του τρόπο μία σύνθεση". (Στρατηγοπούλου, 1989: 35). Ακαδημαϊκά τα δύο αγόρια ακολουθούν τον δρόμο της Νομικής του Πανεπιστημίου Αθηνών, από το οποίο αποφοιτούν το 1906 και έπειτα από παρότρυνση της μητέρας τους αποφασίζουν να συνεχίσουν τις σπουδές τους στις Πολιτικές Επιστήμες στο Παρίσι, στο οποίο καταφθάνουν το 1907.

### 3.1.2. Ο Αττίκ στο Παρίσι

Το χρονικό διάστημα μεταξύ του 1907 και 1913 οι αδερφοί Τριανταφύλλου βρίσκονται στο Παρίσι, οι οποίοι γνωστοποιούν μέσω μίας επιστολής προς τη μητέρα τους Εριθέλγη την πρόθεσή τους να διακόψουν τις σπουδές τους στις Πολιτικές Επιστήμες και να εγγραφούν στο Conservatoire de Paris. Στο περίφημο Ωδείο των Παρισίων ο Κλέων γίνεται δεκτός από τον εξέχοντα μουσουργό Gabriel Fauré, ενώ έχει τη τύχη να παρακολουθήσει μαθήματα αρμονίας και ανώτερων θεωρητικών μεταξύ άλλων δίπλα στους επιφανείς Camille Saint-Saëns και Émile Pessard, ενώ ο Κίμων θα σπουδάσει Μονωδία και Μελοδραματική, και θα κερδίσει πολλά βραβεία χάρη στο φωνητικό του ταλέντο και στη σκηνική του κίνηση και συμπεριφορά (Στρατηγοπούλου, 1989: 83).

Έκτοτε, αρχίζει η μουσική μανία του Κλέωνα, ο οποίος συνθέτει ακαταπαύστως. Στην αρχή της συνθετικής του πορείας αποφασίζει να ασχοληθεί με σοβαρά έργα και κυρίως με την ενόργανη μουσική. Το πιάνο, το βιολί και το φλάουτο φαίνεται πως είναι οι πρωταγωνιστές στις πρώτες του συνθέσεις, ενώ δειλά το ενδιαφέρον του στρέφεται και προς τα τραγούδια, τα οποία ερμηνεύουν πρώτου μεγέθους ερμηνεύτριες εκείνης της εποχής, όπως η Dixon και η Polaire (Μαγουλά-Γαιτάνου,

2002: 120). Αξίζει να αναφερθεί πως στις σοβαρές συνθέσεις του υπογράφει πια ως C. Triandaphyl, καθώς η συνήθεια της γαλλικής κουλτούρας να τονίζονται οι λέξεις στην λήγουσα «μετέτρεπαν» τον Κλέωνα σε λωποδύτη (filou= απατεώνας, κλέφτης). Το ανήσυχο πνεύμα του, η ατέρμονη φαντασία του και η τελειομανία του επιβεβαιώνονται από τα λεγόμενα της Δανάης Στρατηγοπούλου στο βιβλίο της *Αττίκ* το 1989, όταν μαρτυρά:

Κι όλο έγραφε ο Κλέων. Και ποτέ δεν ήταν ευχαριστημένος από το γράψιμό του. Τροποποιούσε διαρκώς τη μελωδική γραμμή, τις αρμονίες, τις λύσεις των φράσεων, μετατροπίες, χρωματισμούς, καθώς και ολόκληρα κουπλέ ή ρεφραίν.

Η παραμονή του στο Παρίσι διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό το συνθετικό του αποτύπωμα και τον τρόπο παρουσίασης των τραγουδιών του, καθώς η πληθώρα μουσικών ερεθισμάτων διευρύνει όλο και περισσότερο τους καλλιτεχνικούς του ορίζοντες (Μόκκα, 2022: 11). Πιο συγκεκριμένα, παρακολουθεί συχνά όπερα, έχοντας μία ιδιαίτερη αδυναμία στα έργα του Puccini, επηρεάζεται από την οπερέτα, με την οποία θα ασχοληθεί επιδερμικά αργότερα και εν τέλει στρέφεται στο ελαφρό τραγούδι, παίζοντας πιάνο σε παρισινές *μπουάτ* (Λιάβας, 2009: 148), σε *dancings* και σε *café-concerts* (Χριστοδούλου, 2016: χ.σ), εν αντιθέσει με τον αδερφό του Κίμωνα, ο οποίος επιλέγει έναν πιο «λυρικό δρόμο». Σημειώνουμε ότι η ελαφρά μουσική της εποχής διακρίνεται για το έντονο χορευτικό στοιχείο, εμπεριέχοντας δημοφιλείς δυτικούς ρυθμούς όπως βαλς, φοξ-τροτ και τάνγκο. Οι στίχοι έχουν ανάλαφρη θεματολογία και κυρίως αναφέρονται στην αγάπη και στον πλατωνικό έρωτα.

Το πρώτο τραγούδι που γράφει στο Παρίσι έχει τίτλο «Malgré Tout» (1907), ενώ το «Sur les bords du Gange» αποτελεί τραγούδι-γέφυρα ανάμεσα στην ελληνική και γαλλική παραγωγή του (Στρατηγοπούλου, 1989: 216), καθώς υπήρξε η αφορμή για να γραφεί αργότερα το τραγούδι «Είδα μάτια», κρατώντας την ίδια μελωδία και προσθέτοντας ελληνικούς πια στίχους, για να το αφιερώσει στη Μαρίκα Φιλιππίδου το 1910. Τα τραγούδια του παρουσιάζονται σε χώρους όπως τα: «Casino de Montmartre», «Music Hall» και «Le Grillon» αλλά και στο «Gaité Montparnasse», επιβεβαιώνοντας τον ψυχαγωγικό και «ελαφρό» χαρακτήρα τους, αν αναλογιστεί κανείς πως πρόκειται για χώρους διασκέδασης, ενώ γίνονται πολύ γρήγορα μεγάλες επιτυχίες.

Το 1913 (τελευταία χρονιά του σπουδαίου καλλιτέχνη στο Παρίσι) αποτελεί χρονιά-ορόσημο για τον Κλέωνα Τριανταφύλλου. Αρχικά καθιερώνει το ψευδώνυμό του

«Αττίκ» (Attic), παραπέμποντας στην ελληνική πρωτεύουσα, και αποφασίζει να αναλάβει την αυτοδύναμη ερμηνεία των τραγουδιών του, όταν παρουσιάζεται ως chansonnier (=τραγουδιστής) στο «Gaité Montparnasse» στις 13 Απριλίου της ίδιας χρονιάς, ερμηνεύοντας ο ίδιος τα τραγούδια του και εντυπωσιάζοντας το κοινό με την τεχνική του διπλού σφυρίγματός του. Η Δανάη Στρατηγοπούλου αιτιολογεί την επιλογή του Αττίκ τονίζοντας: «Όταν γράφεις ένα στίχο, ξέρεις γιατί τον έγραψες. Ο ξένος ερμηνευτής προσπαθεί να ερμηνέψει αυτό το «γιατί...». (Στρατηγοπούλου 1989: 88).

Ο Αττίκ στο Παρίσι ζει το όνειρο της αστείρευτης έμπνευσης γράφοντας περίπου 300 τραγούδια, τόσο γαλλικά, όσο και ελληνικά, η επιτυχία των οποίων τον κάνει ευρέως αποδεκτό και δημοφιλή. Ωστόσο, η ραγδαία και λαμπερή επαγγελματική του καριέρα δεν συμβαδίζει με την προσωπική του ζωή. Το 1909 παντρεύεται με την γαλλο-πολωνέζα Μαρί-Ελέν, με την οποία αποκτά ένα παιδί. Σε σύντομο χρονικό διάστημα όμως τους χάνει και τους δύο, γεγονός που τον συνθλίβει. Η αποτυχία του δεύτερου γάμου του με τη Μαρίκα Φιλιππίδου, η οποία τον εγκαταλείπει για τον ίλαρχο Σταμάτη Μερκούρη (πατέρα της Μελίνας) και η επιδείνωση της υγείας της μικρής του αδερφής Νόρας, οδηγούν τους αδερφούς Τριανταφύλλου στην απόφαση να εγκαταλείψουν το Παρίσι και να επιστρέψουν στην Αθήνα το 1914.

### 3.1.3. Τα επόμενα χρόνια μέχρι το τέλος (1914-1944)

Ο Αττίκ προσπαθώντας να διαχειριστεί τα θλιβερά γεγονότα που σημαδεύουν τη ζωή του, αποφασίζει να επιχειρήσει μεγάλες περιοδείες (τουρνέ), τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό, ταξιδεύοντας μεταξύ άλλων στην Ρουμανία, στη Κωνσταντινούπολη και καταλήγοντας στην Ρωσία το 1917, όπου μένει μέχρι το 1919 και δίνει παραστάσεις σε μεγάλα θέατρα. Ενδιάμεσοι σταθμοί είναι το Βουκουρέστι, αλλά και η Κωνσταντινούπολη, όπου εντυπωσιάζει το φιλοθεάμον κοινό με το ταλέντο του.

Το 1926 εγκαθίσταται πια μόνιμα στην Αθήνα και αναγκάζεται να εργαστεί σε νυχτερινά κέντρα διασκεδάσεως, ώστε να μπορέσει να βιοποριστεί καθώς η οικονομική ευμάρεια της οικογένειας Τριανταφύλλου είναι πλέον παρελθόν. Εμφανίζεται ως πολύ πετυχημένος κονφερανσιέ και μουσικός στην «Οαση» του Ζαππείου και στο θέατρο του Νέου Φαλήρου, με ικανοποιητικές για την εποχή απολαβές, καθώς ο μισθός του ημερησίως έφτανε τις 3000 δραχμές.

Ωστόσο, μία οικονομική διαφωνία με τον ιδιοκτήτη της «Όασης» Αντώνη Ζερβό, τον οδηγεί στην απόφαση να δημιουργήσει το 1930 τον δικό του καλλιτεχνικό χώρο, την «Μάντρα». Η ίδρυση και λειτουργία της «Μάντρας» θεωρείται η μεγαλύτερη επιτυχία του στην Ελλάδα, καθώς με το εγχείρημα αυτό εισάγει στην αθηναϊκή μουσική ζωή την ατμόσφαιρα της γαλλικής μπουάτ (Λιάβας, 2009: 148), την οποία εμπλουτίζει με στοιχεία και από το βαριετέ. Έστησε το «Μουσικοφιλολογικό του Cabaret», όπως το χαρακτηρίζει η Στρατηγοπούλου, στην καρδιά της Αθήνας και πιο συγκεκριμένα στην οδό Μηθύμνης 20 στην περιοχή της πλατείας Αμερικής (Στρατηγοπούλου, 1989: 126). Η πρώτη «Μάντρα» θα διευρύνει τους καλλιτεχνικούς ορίζοντες των Αθηναίων, καθώς προσφέρει καλλιτεχνικές εμπειρίες πρωτόγνωρες για την Ελλάδα (Μαγούλά-Γαιτάνου, 2002: 120). Το 1935 η «Μάντρα» μεταφέρεται στην οδό Αχαρνών στο θεατράκι «Δελφοί», όπου και θα λειτουργήσει μέχρι το 1940 (αναλυτικές πληροφορίες θα παρατεθούν στο επόμενο κεφάλαιο).

Η γερμανική Κατοχή και ο θάνατος της μητέρας του το 1940 οδηγούν τον Αττίκ σε ψυχική κατάρρευση, ενώ μία βίαιη επίθεση που δέχεται από έναν Γερμανό στρατιώτη γίνεται η αφορμή για το οριστικό τέλος του, το οποίο αποφασίζει να δώσει ο ίδιος με υπερβολική δόση υπνωτικού βερονάλ στις 28 Αυγούστου 1944, λίγους μήνες πριν από την απελευθέρωση της Ελλάδας. Θυμάται η Δανάη Στρατηγοπούλου:

Και έγινε μία κηδεία, αλλιώςτική από τις άλλες. Στην κηδεία του ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΑΝ. Έκανε και ο Ορέστης Λάσκος οχτάστιχο[...] Εμείς είχαμε τη μεγάλη τύχη. Τον είχαμε ολοζώντανο κοντά μας, μέσα μας. Και δικόν μας. Εμείς είχαμε τα τραγούδια του. (Στρατηγοπούλου 1989: 289)

αποδίδοντας φόρο τιμής στον σπουδαίο καλλιτέχνη Αττίκ.

#### 3.1.4. Το έργο του

Ο πολυγραφότατος Αττίκ άφησε στην Ελλάδα, αλλά και στο Παρίσι μία σημαντική κληρονομιά, τα τραγούδια του. Όπως έχει αναφερθεί, στη γαλλική πρωτεύουσα γράφει περίπου 300 τραγούδια, τόσο σε γαλλική γλώσσα, όσο και σε ελληνική. Παραθέτουμε ενδεικτικούς τίτλους: «Malgré tout» (1907), «Quand l'amour vous tient» (1908), «Barcarolle grecque» (1908), «Ne pleure pas bébé» (1909), «Vieux refrains» (1909), «J'aime» (1922), «Tan solo tu» (1922) και «Le Forcat» (1934), (η μελωδία του οποίου ανήκει στο τραγούδι «Έρημος, βαρύς και μόνος» (1932), αλλά και το

«Τρεχαντήρι» (1923), «Τόσοι σου παν σ' αγαπώ» (1925) και το «Κι όμως - κι όμως» (1929). Στην Ελλάδα γράφει περίπου 105 τραγούδια, τα οποία συνεχίζουν να άδονται μέχρι και σήμερα. Στα αντιπροσωπευτικά τραγούδια του συγκαταλέγονται: «Τα καημένα τα νιάτα» (1918), «Ζητάτε να σας πω» (1930), «Είναι η αγάπη χίμαιρα» (1934), «Της μιας δραχμής τα γιασεμιά» (1935), «Παπαρούνα» (1936).

Ο πολυσχιδής αυτός καλλιτέχνης, εκτός από τη σύνθεση τραγουδιών, καταπιάνεται και με την επιθεώρηση, συνθέτοντας μουσική για πολλές επιτυχίες, όπως ο *Κινηματογράφος* του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, η συνεργασία με τον οποίο αποτελεί αφορμή για να γνωρίσει τη δεύτερη σύζυγό του, Μαρίκα Φιλιππίδου. Η εν λόγω ετήσια επιθεώρηση σημείωσε μεγάλη επιτυχία από το 1908 μέχρι το 1912, ενώ τη μουσική σύνθεση είχε αναλάβει για κάποιο χρονικό διάστημα και ο Αττίκ, χωρίς ωστόσο το επιθυμητό αποτέλεσμα. Ο συνθέτης ασχολείται και με την οπερέτα, γράφοντας το *Τρελό Σχολείο*, η οποία έκανε πρεμιέρα στις 18 Αυγούστου 1924 στο θέατρο του Παπαϊωάννου και σημείωσε σύμφωνα με την εφημερίδα *Βραδυνή* μεγάλη επιτυχία, καθώς, όπως αναφέρεται: «Η μουσική του πεταχτή, νόστιμη καθώς και το λιμπρέτο του χαριτωμένον, γιομάτο κωμικά επεισόδια» (Εφημερίδα *Βραδυνή*, 19/8/1924).

Ο Αττίκ θα πρωταγωνιστήσει και στη μεγάλη οθόνη και συγκεκριμένα στη γνωστή ταινία *Χειροκροτήματα* (1943), σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλα, η οποία έχει ως πηγή έμπνευσης τη ζωή του και τη «Μάντρα» του και πρωταγωνιστή τον ίδιο. Η ταινία αυτή αποτελεί τεκμήριο του έργου του καλλιτέχνη κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, καθώς πρόκειται για τη μοναδική σωζόμενη οπτικοακουστική καταγραφή του Αττίκ την περίοδο αυτή (Μόκκα, 2022: 18). Η ταινία γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία, παρά τον περιορισμένο τεχνολογικό εξοπλισμό, ενώ μαζί με τον Αττίκ πρωταγωνιστούν ο Δημήτρης Χορν και η Ζινέτ Λακάζ στον ρόλο της Νόρας. Στην ταινία ακούγονται τραγούδια και οργανικές συνθέσεις του Αττίκ, όπως το «Φαληράκι», η «Χαβάγια», η «Παπαρούνα» και άλλα.

Τα τραγούδια του Αττίκ είναι άμεσα και βιωματικά (Λιάβας, 2009: 148), καθώς πηγή έμπνευσής του αποτελεί κυρίως η προσωπική του ζωή και πρόσωπα του άμεσου περιβάλλοντός του (Βασιλείου, 2011: 21), ενώ η γυναικεία παρουσία πρωταγωνιστεί σε αυτά. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα με «βιωματικό στίχο» είναι το τραγούδι «Ζητάτε να σας πω» (Κουφού, 2011: 191). Ειδικότερα, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης στη «Μάντρα», εμφανίστηκαν ανάμεσα στο κοινό η πρώτη σύζυγός του, Μαρίκα Φιλιππίδου, με τον νυν σύζυγό της, ίλαρχο Μερκούρη. Φημολογείται μάλιστα πως το τραπέζι του ζεύγους Μερκούρη ήταν μπροστά στη σκηνή. Ο Αττίκ



θορυβήθηκε από την άφιξή τους, ωστόσο προσπάθησε να συνεχίσει την παράστασή του. Τότε, ένας θεατής φώναξε «Είδα Μάτια», ζητώντας από τον Αττίκ να ερμηνεύει το ομώνυμο τραγούδι, το οποίο είχε γράψει για την εν λόγω γυναίκα. Αξίζει να σημειωθεί πως όταν πρωτοακούστηκε το συγκεκριμένο τραγούδι το 1914, η εφημερίδα *Ακρόπολις* δημοσίευσε: «Ψιθυρίζεται μάλιστα ότι κάποιον τελευταίον ειδύλλιον του συνθέτου, δεν είναι άσχετον με το χαριτωμένον τραγούδι. Ο τίτλος «Είδα μάτια» πιστοποιεί περισσότερον την ανωτέρω σκέψιν». (*Ακρόπολις*, 21/11/1914). Το συγκεκριμένο τραγούδι «της Μόδας», όπως αναφέρει το ίδιο δημοσίευμα, «είναι ένα τραγούδι γλυκύτατον με πολύ εκφραστικόν πόνον σαν έναν ψυχικόν παράπονον». Επιστρέφοντας στο σκηνικό της «Μάντρας», ο Αττίκ λέγοντας τη φράση «όλα θα γίνουν», αποσύρεται στα παρασκήνια και γράφει το «Ζητάτε να σας πω», μην έχοντας ξεπεράσει την αγάπη του για την Μαρίκα Φιλιππίδου, η οποία μετά το πέρας του τραγουδιού αποχωρεί.

Ακόμα ένα παράδειγμα, όπου οι στίχοι αναφέρονται στη ζωή του Αττίκ είναι το τραγούδι «Της μιας δραχμής τα γιασεμιά» (1935). Φημολογείται ότι γράφηκε μετά από την παραδοχή απιστίας της τρίτης γυναίκας του Αττίκ, Σούρα. Συνάγεται λοιπόν ότι η βιωματική φύση των τραγουδιών απορρίπτει την κατά παραγγελία μουσική, δεδομένου ότι ελάχιστα τραγούδια του Αττίκ συντέθηκαν ύστερα από επιθυμία κάποιου θεατρικού παραγωγού ή εκδότη. Κάθε του τραγούδι ήταν αποτέλεσμα προσωπικής εσωτερικής του ανάγκης (Στρατηγοπούλου, 1989: 218).



Μεταγραφή από παρτιτούρες του Αττίκ. Αρχείο ΕΡΤ

### 3.2. Η «Μάντρα» του Αττίκ

#### 3.2.1. Δημιουργία/ Φιλοσοφία

*Τέσσερις τοίχοι, μια ΣΚΗΝΗ, με μία είσοδο ΦΤΗΝΗ.  
Ένας ΑΤΤΙΚ χωρίς ΦΩΝΗ, που μπρος ή πίσω απ' το ΠΑΝΙ,  
πότε γελά, πότε ΠΟΝΕΙ, πότε μιλά μ' ένα ΧΩΝΙ,  
επάνω κάτω όλο ΚΟΥΝΕΙ, ιδρώνει κι οίκτον ΠΡΟΞΕΝΕΙ.  
Τρεις συγγραφείς ή ΠΟΙΗΤΑΙ, παντός στραβού ΣΑΤΙΡΙΣΤΑΙ,  
είκοσι δυό ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΑΙ, σαχλαμαρών ΕΚΤΕΛΕΣΤΑΙ,  
κι εν μόνο θύμα οι ΘΕΑΤΑΙ, που αν κι είναι ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΑΙ,  
τους λένε «σκάσε βρε ΚΟΥΤΕ», μα δε θυμώνουνε ΠΟΤΕ»  
(Στρατηγοπούλου, 1989: 123-124).*

Στην πλατεία Αγάμων, νυν Αμερικής, στην οδό Μηθύμνης 20, στις 13 Αυγούστου του 1930 ο Αττίκ εγκαινιάζει το δικό του θέατρο, παρασύροντας το θεατρόφιλο κοινό στον κόσμο του, εκεί όπου είναι ελεύθερος να αναδείξει την πληθώρα των ταλέντων του. Φαίνεται πως τρεις είναι οι λόγοι δημιουργίας της «Μάντρας». Η επιθυμία του να αυτονομηθεί και να ηγηθεί της δικής του επιχείρησης, καθώς όπως έλεγε και ο ίδιος χαριτολογώντας: «Κάθε Έλλην έχει τη manía να λέγεται ή Πρόεδρος ή Ιδρυτής ή Διευθυντής» (Στρατηγοπούλου, 1989: 126), το πείσμα του μετά τη διαφωνία ως προς τα οικονομικά με τον ιδιοκτήτη της «Όασης» (το κέντρο όπου εργαζόταν στο παρελθόν), αλλά και η ιδέα της δημιουργίας ενός θεάτρου πρωτότυπου αποτελούν το εναρκτήριο λάκτισμα για την ίδρυση της «Μάντρας». Υπό την επιρροή γαλλικών θεαμάτων και προτύπων, διαμόρφωσε το θεατράκι του με τον αέρα των παρισινών μπουάτ και βαριετέ, προσαρμόζοντάς το στα ελληνικά δεδομένα.

Το όνομα του συγκεκριμένου χώρου προβλημάτισε τον δημιουργό της, καθώς ήθελε να είναι περιεκτικό και έξυπνο, αλλά και να εκφράζει το περιεχόμενό του (Κύτταρης, 2012: 57). Τη λύση βρίσκει μία γυναίκα, μετά τη συμμετοχή της σε σχετικό διαγωνισμό, η οποία προτείνοντας τον τίτλο «Μάντρα» κατατροπώνει όλες τις προηγούμενες διαγωνιστικές προσπάθειες ονοματοδοσίας. Πιο συγκεκριμένα, μέχρι τότε υπήρχε η τάση να μεταφράζονται στα ελληνικά τα ονόματα γαλλικών θεάτρων και μπουάτ, πρακτική που δεν ενθουσιάζει τον Αττίκ. Η πρωτοτυπία του συγκεκριμένου εγχειρήματος ενθουσιάζει το αθηναϊκό κοινό, το οποίο αναζητά μια καινούργια μορφή μουσικοθεατρικής ψυχαγωγίας που θα το γοητεύσει (Μόκκα, 2022: 13). Αξίζει να αναφερθεί πως η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1930, της Λαϊκής Σκηνής του Καρόλου Κουν το 1933 και η παρεμβατική πολιτική της

δικτατορίας Μεταξά, η οποία είχε ως στόχο την καλλιτεχνική ζωή της χώρας, δημιουργούν ένα κοινό που δεν εφησυχάζεται, καθώς διαφοροποιούνται συνεχώς οι αισθητικές αξίες του, λόγω της πληθώρας των ερεθισμάτων (Σειραγάκης, :χσ.) Ο Αττίκ αψηφά την πρωτοκαθεδρία των αθηναϊκών επιθεωρήσεων, ενώ προτείνει στο κοινό του το ελαφρό τραγούδι, με το οποίο εν τέλει θα ταυτιστεί και το όνομά του.

Η περιγραφή του ίδιου του Αττίκ στις 24 Ιουνίου του 1944 για την «Μάντρα» του τονίζει πως τα βασικά χαρακτηριστικά της ήταν «πολλές σανίδες, λίγη μπογιά και αρκετή πρωτοπορία» (Στρατηγοπούλου 1989: 119). Η ξύλινη αυτοσχέδια σκηνή της έχει ύψος περίπου 7 μέτρα και δίπλα της βρίσκεται η αυλόπορτα-είσοδος, όπου υπάρχουν γλάστρες με φυτεμένα μακαρόνια, επιβεβαιώνοντας το πηγαίο χιούμορ του Αττίκ. Τα ζωγραφισμένα παράθυρα, ένα κλουβί με μία σαρδέλα αντί για πουλί, η οποία του θυμίζει την νησιώτικη καταγωγή της μητέρας του και την ιδιαίτερη αδυναμία προς το πρόσωπό της, πάνω από την είσοδο, και το ομοίωμα του Αττίκ σε φυσικό μέγεθος να «υποδέχεται» το κοινό αποτελούν και αυτά με τη σειρά τους χαρακτηριστικά του ιδιοσυγκρασιακού αυτού χώρου. Ένα ιδιαίτερο επίσης στοιχείο της «Μάντρας» είναι η παρουσία αμέτρητων επιγραφών. Ανορθόγραφες, κακογραμμένες, αλλά και αστείες επιγραφές διακοσμούν τα μάλλον πρόχειρα σκηνικά με ατάκες όπως: «Απαγορεύεται να ανεβαίνετε στον κάλο του γείτονά σας, για να βλέπετε καλύτερα», «Μην παίρνετε ρέστα, ο ταμίας είναι λεπρός!», ενώ η πιο δημοφιλής είναι αυτή που γράφει «αγαπάτε ζώα, τον Αττίκ και αλλήλους». Στο βάθος της πλατείας υπάρχει ο «Σταθμός Πρώτων Βοηθειών» (τουαλέτα) στα αριστερά και το «Φαρμακείον» (το μπαρ) στα δεξιά.

Το καλλιτεχνικό πρόγραμμα της «Μάντρας» είναι επιμελημένο αποκλειστικά από τον Αττίκ, ο οποίος συνδυάζει τραγούδι, παντομίμα, χορό, θεατρικά σκετς, ακροβατικά, απαγγελία και ποίηση, οκτάστιχα, σάτιρα και πολλούς διαγωνισμούς, υπό την καθοδήγηση του ίδιου, αναλαμβάνοντας κυρίως τον ρόλο του *κονφερανσιέ* (σχολιάζοντας τα νούμερα, επιδοκιμάζοντας και παρεμβαίνοντας) και του μουσικού. Ο ρόλος του *κονφερανσιέ* ταιριάζει απόλυτα στην πολυσχιδή προσωπικότητα του Αττίκ, καθώς το χιούμορ του, ο τρόπος που επικοινωνούσε με το κοινό, αλλά και το πολύπλευρο ταλέντο του συνεπικουρούν για να λάμψει και να διαπρέψει. Χαρακτηριστικά αναφέρει η Δανάη Στρατηγοπούλου στο βιβλίο της *Αττίκ*:

Κανείς δεν θα μπορέσει να αναπαραστήσει όσα βγαίνουν από μέσα του, και τη χάρη με την οποία έβγαιναν κι απλώνονταν σ' όλο το είναι του, όταν

τραγουδούσε κοιτάζοντας το κοινό ή το πιάνο ή τις καρτέλες με στίχους στο αναλόγιο ή τις επιγραφές στους τοίχους (...) (Στρατηγοπούλου, 1989: 145).

Οι παραστάσεις του, που διατηρούν τον σπονδυλωτό χαρακτήρα του βαριετέ (Καγγελάρη, 2011: 303), ξεκινούν με τη θυελλώδη είσοδό του στη σκηνή και έπειτα ακολουθεί χαιρετισμός προς τους θεατές, ο οποίος καταλήγει σε πειράγματα προς τα πρόσωπά τους (Κύτταρης 2012: 60). Η κορύφωση της παράστασης, την οποία περιμένει με ενθουσιασμό το κοινό, όμως έρχεται όταν ο Αττίκ κάθεται στο πιάνο, με αποτέλεσμα να καλύπτονται οι πρώτες νότες του από το παρατεταμένο χειροκρότημα, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που το κοινό ζητά την επανάληψη τραγουδιών, πρακτική ιδιαίτερα συνηθισμένη την εποχή εκείνη τόσο στην επιθεώρηση όσο και στο βαριετέ (Καγγελάρη, 2011: 306). Το πολυσχιδές θέαμα διαρκεί συνήθως δύο ώρες, ενώ το κοινό, το οποίο συμμετέχει ενεργά στα λογοπαίγνια και στα θεατρικά νούμερα (Μόκκα, 2022: 14), αποχωρεί «ικανοποιημένο» από τον συγκεκριμένο θεατρικό χώρο, χάρη στο ευφραντικό χιούμορ και τα γεμάτα με συναίσθημα τραγούδια του (Λιάβας, 2009: 156). Παρά την μεγάλη απήχηση του κοινού, η Μάντρα αντιμετωπίστηκε με επιφυλακτικότητα από τον Τύπο στην αρχή της λειτουργίας της, καθώς η πρωτοτυπία της ξένισε μία μερίδα του αθηναϊκού κοινού (Σειραγάκης, 1998: 3).

Το 1935, πραγματοποιείται το όνειρο του Αττίκ για μεγαλύτερο θέατρο και η «Μάντρα» μεταφέρεται στο θέατρο «Δελφοί» στην οδό Αχαρνών, όπου θα λειτουργήσει μέχρι το 1940. Η χωροταξική αλλαγή της συνεπάγεται και τη μεταβολή του κοινού της. Το μποέμικο και διανοούμενο κοινό της οδού Μηθύμνης διευρύνεται τώρα, συμπεριλαμβάνοντας εκπροσώπους όλων των κοινωνικών τάξεων που επιθυμούν απλώς να διασκεδάσουν. Το ιδιοσυγκρασιακό πρόγραμμα του Αττίκ παίζεται κυρίως τους καλοκαιρινούς μήνες, συνήθως από τον Ιούνιο μέχρι τέλη Σεπτεμβρίου, με εξαίρεση τη διετία 1936-1938, όπου η παρουσίασή του παρατάθηκε και τους πρώτους φθινοπωρινούς μήνες, μεταφερόμενο στο κέντρο *Κοσμοπολίτ* της οδού Ίωνος 5 (1936) και στο θέατρο *Αλίκης* (νυν θέατρο *Μουσούρη*), ενώ κατά τη χειμερινή περίοδο ο θιάσός του πραγματοποιεί περιοδείες τόσο στην Ελλάδα (πρώτος σταθμός σχεδόν πάντα είναι η Θεσσαλονίκη) όσο και στο εξωτερικό (Αίγυπτος). Η «Μάντρα» δεν θα ξανανοιξει μετά το 1940, ωστόσο τα επόμενα χρόνια πολλοί καλλιτέχνες θα προσπαθήσουν να αναβιώσουν την αίγλη της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Αλέκος Σακελλάριος, όταν το 1976 με τον θεατρικό χώρο «Μπουάτ Μαριάν» θέλησε να δημιουργήσει μία Μάντρα παρόμοια με εκείνη του Αττίκ (Κουφού, 2011: 190).

### 3.2.2. Τα πρόσωπα της «Μάντρας»

Η επιτυχία του πρωτότυπου θεάτρου που δημιούργησε ο Αττίκ οφείλεται τόσο στον ίδιο όσο και στους καλλιτέχνες που τον πλαισιώνουν. Μαέστροι και μουσικοί όπως, ο Κώστας Μπέζος και ο Κορίνθιος με τις χαβάγιες τους, ο ντιζέρ Νίκος Γούναρης, αλλά και οι τραγουδίστριες, όπως η κιθαρωδός Δανάη Στρατηγοπούλου με τη μουσική παιδεία και τη βελούδινη φωνή της (Καγγελάρη, 2011: 311), η Αγγέλα Λυκιαρδοπούλου, αλλά και η Κάκια Μένδρη, έχοντας κατακτήσει τις νότες του πενταγράμμου, κατακτούν και το φιλοθεάμον κοινό της «Μάντρας». Το σπάνιο ταλέντο και το καλλιτεχνικό ένστικτο της Μένδρη την χαρακτήρισε ως η «Μένδρη του Αττίκ» (Καγγελάρη, 2011: 311), καθώς όπως θυμάται η Δανάη στο βιβλίο της *Αττίκ*, ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναφερόμενος σε εκείνην είχε γράψει: «Σ' αυτήν που φιλοξένησε στα χείλη της όλα όσα εφιλοξένησε η καρδιά μου» (Στρατηγοπούλου, 1989: 21). Προχωρώντας στους μίμους της «Μάντρας» αξίζει να αναφερθεί ο περίφημος Ζαζάς, ο οποίος μιμείται τις γυναικείες παρουσίες της εγχώριας και μη μουσικής σκηνής, θυμίζοντας μάλλον το μεταγενέστερο drag show. «Αντικείμενα» των μεταμορφώσεων του υπήρξαν η Ζοζεφίν Μπέικερ, η Γκρέτα Γκάρμπο, η Σοφία Βέμπο, αλλά και η Ζαζά Μπριλάντη, ο θαυμασμός του οποίου προς το πρόσωπό της «ευθύνεται» και για το όνομά του. Ο ψηλός «αρτίστας-μίμος-κωμικός» δημιουργεί πικάντικα νούμερα, χρησιμοποιώντας τον αυτοσαρκασμό και εντυπωσιάζει το κοινό. (Μαυρογένη, 2010: 282). Ο Τζων Στέκας, ειδήμων στις μιμήσεις διαλέκτων, διασκεδάζει μαζί με τον Ζαζά το αθηναϊκό κοινό τις ζεστές νύχτες του καλοκαιριού.

Ο Αττίκ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα παιδιά-θαύματα και στους θεατές-ταλέντα. Πιο συγκεκριμένα, ψάχνει κοριτσάκια-θαύματα, τα οποία παρουσιάζει στο κοινό ως το νέο απόκτημα του θιάσου (Καγγελάρη, 2011: 313). Η προσθήκη αυτή και η αδυναμία του Αττίκ προς τα μικρά αυτά ταλέντα δημιουργεί εντάσεις και ζήλιες στον θίασο της Μάντρας, καθώς συνήθως σε εκείνα ανατίθεται το πιο «αβανταδόρικο» τραγούδι ή νούμερο. Ξεχωριστό παράδειγμα αποτελεί η Λουίζα Ποζέλι, η οποία με το ιδιαίτερο ταλέντο της συγκινεί το κοινό της «Μάντρας», ενώ ο Αττίκ την αποκαλεί «το παιδί της ψυχής του». Η μεταξύ τους σχέση και η αδυναμία του προς τη δωδεκάχρονη Ποζέλι παρερμηνεύτηκε την εποχή εκείνη, ωστόσο η πατρικότητα του και ο θαυμασμός τόσο του ίδιου, όσο και ολόκληρου του θιάσου της «Μάντρας» καταρρίπτουν τα κακόβουλα σχόλια. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η ανιψιά του Αττίκ, Πέλεια Τριανταφύλλου: «Ο Αττίκ έβλεπε στην Ποζέλι το παιδί

που θα ήθελε να έχει». Τραγουδώντας το «Μπαλερινάκι» και απαγγέλοντας το ποίημα της Ιταλίδας Άντα Νέγκρι «Η νεκροψία», μαγεύει τους ανθρώπους της «Μάντρας», πάνω και κάτω από τη σκηνή. Αξίζει να αναφερθεί πως ο Αττίκ συνθέτει για την Ποζέλι το τραγούδι «Παπαρούνα», όταν ο Αλέκος Σακελλάριος, κάνοντας μία δελεαστική οικονομική πρόταση στο πατέρα του κοριτσιού, την «απομακρύνει» από τον ρομαντικό καλλιτέχνη. Η παρτιτούρα του εν λόγω τραγουδιού γράφει: «Το τραγούδι αυτό το αφιερώνω στις ψυχές μου το παιδί που αποκληρώνω», δηλώνοντας την πικρία του και την απογοήτευσή του.

Παιδιά-θαύματα που πέρασαν από την Μάντρα είναι επίσης η Νινή Ζαχά, η οποία οφείλει το ντεμπούτο της στην αθηναϊκή πρωτεύουσα στη «Μάντρα», ως το παιδί-ορχήστρα, καθώς παίζει πέντε όργανα, μεταξύ άλλων πνευστά, πιάνο και ντραμς, αλλά και η Καίτη Ντιριντάουα ως παιδί-λάστιχο με ιδιαίτερο ταλέντο στο χορό. Η Καλή Καλό εισέρχεται στον κόσμο της «Μάντρας» ως παιδί-θαύμα, όταν η Ποζέλι και η Ντιριντάουα έχουν αποχωρήσει. Θυμάται η Καλή Καλό: «Με δοκίμασε στο τραγούδι, στην απαγγελία, στις κλακέτες και πίστεψε ότι πραγματικά βρήκε ένα καινούριο ταλέντο» (Καλό, 1998: 34), ενώ αναφέρει πως η θέση της ήταν στο πιο ψηλό σημείο του πιάνου, ώστε να είναι ορατή από όλους τους θεατές, ερμηνεύοντας το τραγούδι «Κατινιώ», το οποίο γράφτηκε για την ίδια.

Τέλος, ιδιαίτερης σημασίας για την «Μάντρα» ήταν οι κονφερανσιέ της. Πιο αναλυτικά, μαζί με τον Αττίκ, ο οποίος κρατάει τα ινία, ο Ορέστης Λάσκος, ο Μίμης Τραϊφόρος, ο Γιώργος Οικονομίδης, ο Χρήστος Πύρπασος, ο Φιλίων Αρίας αλλά και μία πληθώρα ονομάτων δημιουργούν με το ταλέντο τους μία ευχάριστη ατμόσφαιρα, καθιστώντας τη «Μάντρα» ακαταμάχητο πόλο έλξης για το φιλοθεάμον κοινό. Θυμάται ο Μίμης Τραϊφόρος: «Τα πρωτόφερε και τα δύο, και τη «Μάντρα» και τον κονφερανσιέ ο Αττίκ από το Παρίσι και τα μεταφύτευσε επιτυχώς στην Αθήνα» (Λεβιθόπουλος 1982: 29).

### 3.2.3. Τα νούμερα και οι καινοτομίες της «Μάντρας»

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το καλλιτεχνικό πρόγραμμα της «Μάντρας», το οποίο αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου ο Αττίκ, περιλαμβάνει θεατρικά σκετς, απαγγελίες και παρλάτες, ακροβατικά και παντομίμα, τραγούδια, σάτιρα, χορό, οκτάστιχα, αλλά και πολλούς διαγωνισμούς. Επιπροσθέτως, δεν είναι λίγες οι φορές που η «Μάντρα» φιλοξενεί πετυχημένα νούμερα από επιθεωρήσεις, αλλά και ολόκληρες επιθεωρήσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιθεώρηση «Αυτό Ήτανε» το 1930, χωρίς όμως το επιθυμητό αποτέλεσμα, καθώς το ζήτημα της βωμολοχίας

της εν λόγω επιθεώρησης ξένισε το κοινό της (Σειραγάκης, 2009: 487). Επίσης, το αιματηρό γεγονός στην παράσταση της «Κατεργάρας» θορύβησε τον Αττίκ για αυτό και προσπάθησε να κρατήσει στα σατιρικά του νούμερα τακτική ίσων αποστάσεων, παρά την φιλοβενιζελική του τάση (Σειραγάκης, 1998: 7). Ωστόσο, στις 24 Ιουλίου 1935 δέχτηκε επίθεση παρόμοια με εκείνη του Αυλωνίτη το 1931. Πιο αναλυτικά, την ώρα που απήγγειλε το ποίημα «Δεν θα ξανάρθης και αν ξανάρθης δεν θα μείνεις», υπονοώντας τον βασιλιά, δέκα ένστολοι σμηνίτες εισέρχονται στο θέατρο, τον ξυλοκοπούν και καταστρέφουν τα σκηνικά του θεάτρου του. Τα δύο αυτά σκηνικά ελαχιστοποιούν την πολιτική σάτιρα και την παρουσίαση επιθεωρησιακών νουμέρων στην «Μάντρα», η οποία ακολουθεί τη δική της αυτόνομη πορεία.

Η «Μάντρα» υιοθετεί επίσης διαδραστικές πρακτικές που μέχρι τότε είναι άγνωστες (διαγωνισμοί) και αποτελεί το πρώτο κέντρο διασκέδασης, στο οποίο συμμετέχει ενεργά το κοινό, εξουδετερώνοντας τα όρια που το χωρίζουν από τη σκηνή. Ο Αττίκ αναφέρει χαρακτηριστικά: «Επενόησα και μερικές καινούριες μηχανές (trucks) που να αναγκάζουν τον Αθηναίο θεατή να διασκεδάξει με το τίποτε» (Στρατηγοπούλου, 1989: 124). Το περίφημο οκτάστιχο, το οποίο λανσάρει πρώτος ο Αττίκ στο φιλοθεάμον ελληνικό κοινό, βασίζεται στη συμμετοχή των θεατών, οι οποίοι προτείνουν ένα θέμα και αραδιάζουν λέξεις άσχετες μεταξύ τους, με τις οποίες ο *κονφερανσιέ* πρέπει να δημιουργήσει ένα γεμάτο συνοχή ποίημα οκτώ στίχων. Πιο συγκεκριμένα, το οκτάστιχο είναι οκτώ δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία που γράφει αποκλειστικά ο *κονφερανσιέ*, ενώ το κοινό συμμετέχει ενεργά σε όλη τη διαδικασία. Πιο αναλυτικά, ο *κονφερανσιέ* ζητάει από το κοινό ένα θέμα και τις λέξεις, με τις οποίες θα τελειώνει ο κάθε στίχος του. Η συγγραφή του μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: είτε ο *κονφερανσιέ* να αποσυρθεί στην κουίντα και ενώ παρεμβάλλεται κάποιο άλλο «νούμερο» να το γράψει, είτε να το συνθέσει επί σκηνής, αποδεικνύοντας την ετοιμότητα και το ταλέντο του. Η περίπτωση του Οκτάστιχου είναι αξιομνημόνευτη, καθώς τυχαίες λέξεις χωρίς καμία συνοχή, δημιουργούν με τη βοήθεια του *κονφερανσιέ* μία σύντομη ιστορία. Οι πρώτοι τέσσερις στίχοι δεν έχουν ιδιαίτερη σημασία, ενώ από το δεύτερο μέρος του οκτάστιχου κρίνεται η επιτυχία του. Στην «Μάντρα» οκτάστιχα δημιουργούν πέρα από τον βιρτουόζο Αττίκ, ο Ορέστης Λάσκος, ο Μίμης Τραϊφόρος, αλλά και η Δανάη Στρατηγοπούλου, η οποία, όπως δηλώνει, χρειαζόταν μόνο πέντε, το πολύ επτά λεπτά.

Μία καινοτομία της «Μάντρας» είναι οι διαγωνισμοί, τους οποίους ο Αττίκ συμπεριλαμβάνει στην ροή του καλλιτεχνικού προγράμματος. Με αυτόν το τρόπο,

οι θεατές έχουν τη δυνατότητα να ανεβαίνουν συχνά στη σκηνή και να παρουσιάζουν κάποιο ταλέντο τους. Για την άρτια έκβαση της διαδικασίας ο Αττίκ θεσπίζει με το πηγαίο χιούμορ του κανόνες, οι οποίοι μεταξύ άλλων ορίζουν πως κανένας δεν μπορεί να εξαιρεθεί από τον κάθε διαγωνισμό, ενώ η τελική απόφαση λαμβάνεται μέσω ψηφοφορίας από μία απαρτιζόμενη από θεατές επιτροπή. Τον πρώτο χρόνο λειτουργίας της «Μάντρας», οι διαγωνισμοί περιορίζονταν στην καλύτερη εκτέλεση των τραγουδιών του Αττίκ, ενώ από το 1931 και εξής αποκτούν μία πιο κωμική χροιά (Σειραγάκης, 1998: χς.). Χαρακτηριστικά παραδείγματα διαγωνισμών είναι: απαγγελίας, χορού, τραγουδιού, ποίησης, ψευτιάς, ταχυμακαρονοφαγίας, ανεκδότου, αλλά και της ωραιότερης γάμπας. Σχετικά με τον τελευταίο, οι γάμπες των υποψηφίων βγαίνουν από τις χαραμάδες της αυλαίας, ώστε το κοινό να μην επηρεάζεται από άλλα χαρακτηριστικά του σώματος και του προσώπου.

Εν συνεχεία, μία ακόμη καινοτομία που υιοθετεί ο Αττίκ στη «Μάντρα» του, που ενθουσιάζει το κοινό, είναι το «κυτίον παραπόνων» με το ξύλινο χερούλι. Πρόκειται για ένα κουτί με την επιγραφή «réclamations» (=ανάκτηση, εξυγίανση), το οποίο βρίσκεται στην αριστερή άκρη της ράμπας, όπου οι θεατές τοποθετούν κατά τη διάρκεια του διαλείμματος σημειώματα με παρατηρήσεις και με ανέκδοτα, ενώ πολλές φορές συμμετέχει «λαθραία» και ο θίασος της «Μάντρας» κατευθύνοντας εμμέσως το παιχνίδι (Καγγελάρη, 2011: 310). Η διαδικασία έχει ως εξής: Αφού οι θεατές ολοκληρώσουν τη συγκεκριμένη διαδικασία στο διάλειμμα, ο Αττίκ τοποθετεί μία καρέκλα στο κέντρο της σκηνής και μεταφέρει το κουτί δίπλα του, διαβάζει τα σημειώματα και με το πηγαίο χιούμορ του απαντάει, επικοινωνώντας άμεσα με το κοινό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παρακάτω στιχομυθία με έναν θεατή όταν ο τελευταίος γράφει: «καρέκλες είναι αυτές που έχεις βάλει βρε Αττίκ... τσιγγούνη... βάλε και κανένα φωτέιγ, αν θες να ξαναρθούμε...», ενώ ο Αττίκ του απαντάει: «μα τότε, φίλε μου, δεν θα ήταν Μάντρα, θα ήταν σαλόνι» (Στρατηγοπούλου, 1989: 170). Το περίφημο «χερούλι» είναι μία ξύλινη κατασκευή, τοποθετημένη πάνω από το κουτί των παραπόνων. Πρόκειται για ένα ξύλινο χέρι, δεμένο με σπάγκο το οποίο ανεβοκατεβαίνει και χτυπά σε ένα δεύτερο σταθερό ξύλινο χέρι. Το «τρυκ» αυτό χρησιμοποιείται, όταν ένα ανέκδοτο ή ένας σχολιασμός δεν προκαλούν το αναμενόμενο γέλιο του κοινού, αναπαράγοντας τον ήχο του χειροκροτήματος με μία «υποβόσκουσα ειρωνεία».3.3. Σύνοψη αποτίμησης της «Μάντρας»

Ο θεατρικός χώρος που δημιουργεί ο Αττίκ διευρύνει τους καλλιτεχνικούς ορίζοντες της ελληνικής πρωτεύουσας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, καθώς



μεταφέρει τον θεσμό της γαλλικής ποικιλίας στα ελληνικά πρότυπα. Η πρωτοτυπία και το ταλέντο του καλλιτέχνη αποτελούν την αφορμή για την εντυπωσιακά μεγάλη προσέλευση του κοινού, παρά την αρχική επιφυλακτικότητα του Τύπου. Την «Μάντρα» στην οδό Μηθύμνης φαίνεται πως προτιμούν διανοούμενοι, δημοσιογράφοι και άνθρωποι του πνεύματος, όπως συγγραφείς και ποιητές, ενώ η δεύτερη, της οδού Αχαρνών, διευρύνει το κοινό της σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Ο Αττίκ μυεί τους θεατές στα ελληνικά ακούσματα και άσματα, μολονότι δεν λείπουν οι ανατολίτικες και οι δυτικές επιρροές. Ο Αττίκ, ως ένας ευφυής οικοδεσπότης, έχοντας ως αρωγούς την αμεσότητα και το ταλέντο του, δημιουργεί μία οικεία ατμόσφαιρα στους θεατές, πραγματοποιώντας μία μέθεξη μεταξύ σκηνής και κοινού, όπως συνέβαινε στο ελαφρό μουσικό θέατρο εν γένει (Σειραγάκης, 2014: 1). Η σπουδαιότητα της "Μάντρας" και το ανεξίτηλο στίγμα της επιβεβαιώνονται την περίοδο λειτουργίας της αλλά και τα επόμενα χρόνια, όταν αυτή κλείνει οριστικά. Πιο συγκεκριμένα, την περίοδο της «Μάντρας» γίνεται πληθώρα προσπαθειών για την πιστή αντιγραφή της, καθώς πολλοί συνεργάτες του Αττίκ, συμπράττουν με παραγωγούς, οι οποίοι θέλουν να τη μιμηθούν, ενώ όπως αναφέρει η Σοφία Σπανούδη: «Μία μπουάτ Αττίκ στην καρδιά της πρωτεύουσας θα είναι η φινέτσα της φινέτσας...» (Στρατηγοπούλου, 1989: 267).

Στις μέρες μας, το ενδιαφέρον για την εποχή του Μεσοπολέμου και για τη "Μάντρα" του Αττίκ φαίνεται πως έχει ξεθωριάσει, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει πως δεν γίνονται αξιόλογες προσπάθειες αναβίωσης εκείνης της εποχής. Η διαφορά έγκειται στη συχνότητα που πραγματοποιούνται. Πιο συγκεκριμένα, το 2012, ύστερα από μουσική έρευνα του εθνομουσικολόγου Λάμπρου Λιάβα, ανεβαίνει στο θέατρο Badminton η μουσικοθεατρική παράσταση *Αναζητώντας τον Αττίκ*, υπό το σκηνοθετικό πρίσμα της Σοφίας Σπυράτου, ενώ το 2018 ανεβαίνει και πάλι η παράσταση στο θέατρο «Παλλάς». Η επιτυχία της συγκεκριμένης παράστασης επιβεβαιώνει το συνθετικό μεγαλείο του Αττίκ, αλλά και το ανεξίτηλο στίγμα που άφησε η "Μάντρα" του στην ιστορία της ελληνικής μουσικής και του ελαφρού μουσικού θεάτρου (Αναζητώντας τον Αττίκ: <https://www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=3&tcheid=1082>).



Η πρώτη «Μάντρα» του Αττίκ, 2η χρονιά (1931). Φωτογραφία από το βιβλίο της Στρατηγοπούλου «Αττίκ».

## Συμπεράσματα

Η διερεύνηση του ελληνικού βαριετέ μέσα από το πρίσμα των ιστορικών προδρομικών ειδών, η ανάπτυξη της ελληνικής ποικιλίας και οι μοναδικές συνεισφορές του Αττίκ, αποκαλύπτουν την πολυσύνθετη φύση και τη διαρκή σημασία αυτής της μορφής τέχνης.

Η ελληνική «ποικιλία» λειτουργεί τόσο ως καθρέφτης όσο και ως σχολιασμός της σύγχρονης κοινωνίας, αντιμετωπίζοντας ζητήματα όπως η εθνική ταυτότητα, η κοινωνική αλλαγή και οι πολιτικοί αγώνες. Το αμερικάνικο vaudeville, το βρετανικό music-hall, η γαλλική «ποικιλία» και η προσαρμογή τους στα ελληνικά δεδομένα δημιουργούν μία μορφή παραστατικής τέχνης, το βαριετέ, η οποία περιλαμβάνει θεατρικά σκετς, τραγούδια, χορό, σάτιρα στους πολιτικούς ηγέτες και στα κοινωνικά πρότυπα, ακροβατικά και παρέχει μια πλατφόρμα για δημόσιο λόγο και προβληματισμό. Υπογραμμίζεται πώς το ελληνικό βαριετέ όχι μόνο διασκέδαζε, αλλά έπαιξε επίσης με την πάροδο του χρόνου καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση πολιτιστικών αφηγήσεων κατά τη διάρκεια μιας μεταμορφωτικής περιόδου στην ελληνική ιστορία. Ως είδος που ανήκει στο ελαφρό μουσικό θέατρο, μαζί με την επιθεώρηση, αποτελεί θέαμα σύγχρονο και επίκαιρο, καθώς υλικό για τις παραστάσεις τους προσφέρει κυρίως η καθημερινότητα και οτιδήποτε συμβαίνει σε αυτή. Η εξέλιξη της τεχνολογίας και η εμφάνιση της τηλεόρασης δημιούργησε την ανάγκη για την μεταφορά της παραπάνω συνθήκης στη μικρή οθόνη, κάνοντας εύκολη την πρόσβαση και την μύηση των ανθρώπων στην εν λόγω μορφή τέχνης.

Η συνεισφορά του Αττίκ (Κλέων Τριανταφύλλου), μιας πρωταγωνιστικής φυσιογνωμίας του ελληνικού θεάτρου βαριετέ, δημιούργησε νέους καλλιτεχνικούς ορίζοντες στον εν λόγω χώρο. Το έργο του Αττίκ ήταν η επιτομή του μείγματος του είδους, ενσωματώνοντας χιούμορ, μουσική και κοινωνικό σχολιασμό, αποτυπώνοντας το πνεύμα της Ελλάδας των αρχών του 20ού αιώνα. Οι ερμηνείες του, που χαρακτηρίζονταν από πνευματώδη λόγο και μελωδικό πλούτο, απήχησαν βαθιά στο κοινό και καθιέρωσαν νέα πρότυπα για τα ελληνικά βαριετέ, τα οποία έγιναν παραδείγματα προς μίμηση.

Η «Μάντρα» του Αττίκ αντιπροσωπεύει μια κομβική πτυχή της ικανότητας του ελληνικού βαριετέ να εμπλέκει και να επηρεάζει την κοινωνία. Η προσέγγισή του στην παράσταση, η οποία ενσωμάτωνε απρόσκοπτα το χιούμορ, τη μουσική και την κοινωνική κριτική, έθεσε ένα πρότυπο για το είδος της ελληνικής ποικιλίας και όχι μόνο. Η σημασία της «Μάντρας» του Αττίκ έγκειται στη διαχρονικότητα και την προσαρμοστικότητά της. Ο Αττίκ, με τη βοήθεια του ταλέντου και του χιούμορ του,

μύησε το κοινό στα ελληνικά ακούσματα, παρά τις πληθωρικές ξενόφερτες επιρροές.

Η σπουδαιότητα του καλλιτέχνη και το επίτευγμα της «Μάντρας» έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ελληνικού μουσικού τοπίου του Μεσοπολέμου, και άφησαν ανεξίτηλο το στίγμα τους μέχρι σήμερα. Παρά την εξέλιξη της τεχνολογίας, η οποία προσφέρει πληθώρα πληροφοριών ακούραστα και αναίμακτα, και την αλλαγή του τρόπου λειτουργίας της μουσικής βιομηχανίας, όπου ως επί το πλείστον σκοπός είναι το γρήγορο κέρδος, πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες, αναπολώντας την ρομαντική εποχή του Αττίκ, εισάγουν όλο και περισσότερα τραγούδια «του τότε» στο καλλιτεχνικό τους πρόγραμμα, ενώ η ανάγκη για γνωριμία και αναβίωση της εποχής εκείνης, επιβεβαιώνει για άλλη μία φορά την καίρια θέση και συμβολή της στην ιστορία της ελληνικής μουσικής.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α. Ελληνική

- Αλεξιάδης, Ι. Μηνάς. (2010). *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα. Δέκα Μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Ανδριανού, Έλσα. (1999). «Η επιθεώρηση». Στο *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική-Χορός*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 134.
- Βασιλείου, Κατερίνα (2011). *Αττίκ, Τραγούδι και Δράμα* (Πτυχιακή Εργασία). ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα.
- Γεωργακάκη, Κωνσταντζίνα (2013). *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*. Αθήνα: Polaris.
- Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, Κατερίνα (2021). «Έλληνες ηθοποιοί της Διασποράς 1900-1922». Στο Τ. Καράογλου και Ν. Αλιφέρης (επιμ.) *Μετανάστες και Πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματουργία και τη σκηνική πράξη*. Αθήνα: Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, 283-292.
- Καγγελάρη, Δηώ (2011). Η «Μάντρα του Αττίκ. Το περιεργότερον αθηναϊκόν θέαμα». Στο Ε. Βαφειάδη και Ν. Παπανδρέου (επιμ.) *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 293-315.
- Καιροφύλας, Γιάννης (1995). *Η Αθήνα και οι Αθηναίοι*. Τόμος Δεύτερος. Αθήνα: Φιλιππότη.
- Καλό, Καλή (1998). *Όσα δεν πήρε ο άνεμος. Η αυτοβιογραφία μίας θεατρίνας*. Αθήνα: Άγρα.
- Κουφού, Αγγελική (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση* (Διδακτορική Διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα.
- Κύτταρης, Νότης (2012). *Το Βαριετέ στο ελληνικό θέατρο. Η σκηνή των θαυμάτων*. Αθήνα: Δρόμων.
- Λεβιθόπουλος, Δήμος (1982). *Τραϊφόρος- Βέμπο, Μια ζωή*. Αθήνα: Σμυρνιωτάκης.
- Λιάβας, Λάμπρος (2009). *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

- Μαγουλά-Γαιτάνου, Πόπη (2002). *Δανάη. Το αηδόνι του έρωτα. Η ζωή και το έργο της ιέρειας της Τέχνης Δανάης Στρατηγοπούλου*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Μαυρογένη, Μαρία (2010). « Η ιστορία ενός επαγγέλματος» . Οι μίμοι-μεταμορφωτές στο Μεσοπόλεμο. *Στο Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, επ. Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 273-283.
- Μόκκα, Γεωργία (2022). *Κλέων Τριανταφύλλου (Αττίκ) και Βαλς-Τραγούδια. Ερευνητική αναζήτηση στοιχείων της συνθετικής του ταυτότητας (Διπλωματική Εργασία)*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη.
- Μπαρμπάκη, Μαρία (2015). *Όψεις της Μουσικής Ζωής στα Ελληνικά Αστικά Κέντρα το Δεύτερο Μισό του 19ου Αιώνα*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-576>
- Ξεπαπαδάκου, Αύρα (2013). *Πάυλος Καρρέρ*. Αθήνα: Fagottobooks
- Ξεπαπαδάκου, Αύρα (2016). «Τα πρώτα βήματα: Ο Έντεχνος Χορός στη Νεοελληνική Σκηνή», *Επιστήμη του Χορού* 9, 70-86.
- Παπαθανασίου, Θανάσης, Ρέππας Μιχάλης (1998). « Η εμφάνιση της τηλεόρασης» . Στο *Επτά Ημέρες. Φώτα και στρας. Η επιθεώρηση, θέαμα ζωντανό, ευέλικτο και σατιρικό, με ελληνική ταυτότητα*, επιμ. Πέγκυ Κουνελάκη.
- Σειραγάκης, Μανώλης (2009). *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα. Α': Τα γεγονότα και τα ζητήματα, Β': Οι άνθρωποι και τα έργα*. Αθήνα: Καστανιώτη
- Σειραγάκης, Μανώλης (1998). *Η Μάντρα του Αττίκ*, Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα
- Σιταράς, Θωμάς (2011). *Η παλιά Αθήνα ζει, γλεντά, γεύεται 1834-1938*. Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Στρατηγοπούλου, Δανάη (1989). *Αττίκ*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι.Δ. Κολλάρου και Σίας Α.Ε.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (1989). *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720-1940*. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος, Μαράκα Λίλα (επιμ.) (1977), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμος πρώτος, Αθήνα: Ερμής.

Χριστοδούλου, Γιώργης (2016). *Ο Αττίκ στο Παρίσι*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

B. Ξενόγλωσση

Augustyn, Adam. (2024). "Blackface minstrelsy". Στο *Encyclopaedia Britannica*.  
<https://www.britannica.com/art/blackface-minstrelsy>. (πρόσβαση στις 25 Μαΐου 2024)

Barnes, Clifford. (2001). "Vaudeville", Στο *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29082>, (πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2024)

Connor, Patrick. (2001). "Cafe-concert". Στο *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49068> (πρόσβαση στις 5 Ιουνίου 2024).

Frejaville, Gustave. (1923). *Au Music-Hall*. Paris: Editions Du Monde Nouveau.

Gerrard, Steven. (2013). "The Great British Music Hall: Its Importance to British Culture and 'The Trivial'". Στο *Culture Unbound*, Vol. 5, pp. 487–513.

Harris, Geraldine. (1989). "But Is It Art? Female Performers in the Cafe-Concert". Στο *New Theatre Quarterly*, vol. 5, issue 20, pp. 334-347.

Henderson, W. Charles (2021). "Minstrelsy, American". Στο *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18749> (πρόσβαση στις 3 Μαΐου 2024).

Kimminich, Eva. (1999). "Reformuler sa réalité sociale en chantant. Construction d'une conscience de classe : Les chansons censurées du café-concert parisien (1850-1914) et le rap français contemporain (1982 -1998)". Στο *Regards Sociologiques*, no.17/18, pp. 71-84.

Lamb, Andrew. (2001). "Music-Hall". Στο *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19440> (πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2024).

Lewis, Steven. (2013). *"Untamed Music": Early Jazz in Vaudeville*. (Πτυχιακή Εργασία). Florida State University, Florida.

- Lotz, D. Amanda. (2014). *The television will be revolutionized*. New York: New York University Press
- Marais, Jean-Luc. (1994). "Concetta Condemi, Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement, 1849- 1914." In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 49<sup>e</sup> année, N. 3, pp. 719-720.
- Monod, David. (2020). *Vaudeville and the Making of Entertainment, 1890-1925*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Rodger, Gilian. (2013), "Variety". Στο *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000337916>, (πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2024)
- Rodger, Gilian. (2013). "Keith and Albee". Στο *Grove Music Online*  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284886> (πρόσβαση στις 23 Μαρτίου 2024).
- Seiragakis, Manolis (2014)." Attik". Στο *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270644> (πρόσβαση στις 29 Μαρτίου 2024).
- Snyder, W. Robert. (1989). *The Voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- Visconti, Will. (2013). "Playtime at the Moulin Rouge". Στο *Essays in French Literature and Culture*, Iss.50, pp.107-122.
- Wachsmann, Klaus. (2001). "Cabaret". Στο *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04505> (πρόσβαση στις 3 Ιουνίου 2024).
- Xerapadaku, Avra. (2019). "Operetta in Greece", στο A. Belina και D. B. Scott (eds), *The Cambridge Companion to Operetta (167-186)*. Cambridge: Cambridge University Press, 167-186.
- Xerapadaku, Avra (2022). "Popular Song in 19th-Century Greece" στο D. B. Scott (ed), *Popular Song in the 19<sup>th</sup> century*, Turnhout: Brepols, 297-316.



Clark,Alexis. (2023). *How the History of Blackface Is Rooted in Racism* (How the History of Blackface Is Rooted in Racism | HISTORY ) (Πρόσβαση στις 26 Ιουνίου 2024)

Εφημερίδα Ακρόπολις, 21/11/1914.

[Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων \(parliament.gr\)](#) (Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2024)

Εφημερίδα Βραδυνή, 19/8/1924. [Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων \(parliament.gr\)](#) (Πρόσβαση στις 15 Ιουνίου 2024)

Εφημερίδα Παλλιγγενεσία, 27/4/1871. [Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων \(parliament.gr\)](#)

Καλαντζής, Δημήτρης. (2019, 9 Ιουνίου). *Το Άλσος του Γιώργου Οικονομίδη με τα μάτια της κόρης του Μαριαλένας*. Το Άλσος του Γιώργου Οικονομίδη με τα μάτια της κόρης του Μαριαλένας – Postmodern) (Πρόσβαση στις 26 Ιουνίου 2024)

Μαρτάκης, Κώστας. (2023). *Η εξέλιξη του drag: Από την Αρχαία Ελλάδα στο Drag Race του RuPaul*. Η εξέλιξη του drag: Από την Αρχαία Ελλάδα στο Drag Race του RuPaul (protothema.gr) (Πρόσβαση στις 26 Ιουνίου 2024)

Ναχμιάς, Δαυίδ. (2011, 29 Ιουλίου) . *Ιχνηλάτες. Αττίκ- Η ζωή και το έργο του*. (Βίντεο). [Αττίκ - Η ζωή και το έργο του - εκπομπή της ΕΡΤ Ιχνηλάτες - YouTube](#) (πρόσβαση στις 14 Ιουνίου 2024).

Οικονομίδου, Μαριαλένα. (2018, 24 Φεβρουαρίου). *Γιώργος Οικονομίδης-Αφιέρωμα στο θέατρο «Άλσος»* (Βίντεο). <https://www.youtube.com/watch?v=xpx7-Ag08-M> (πρόσβαση στις 14 Ιουνίου 2024).

Σακελλάριος, Αλέκος. (1985). *Αττίκ* (Σειρά). [Αττίκ \(Ολόκληρη η σειρά\) \(youtube.com\)](#) (πρόσβαση στις 13 Ιουνίου 2024).

Σκιαδάς, Γ. Ελευθέριος. (2019) «Η επιθεώρηση που βάφτηκε με αίμα. Πρωταγωνιστής ο 27χρονος ηθοποιός Βασίλης Αυλωνίτης». Στην εφημερίδα *Μικρός Ρωμιός*. *Εφημερίδα για την Αθήνα*. <https://mikros-romios.gr/%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CE%B8%CE%B5%CF%8E%CF%81%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%80%CE%BF%CF%85-%CE%B2%CE%AC%CF%86%CF%84%CE%B7%CE%BA%CE%B5-%CE%BC%CE%B5-%CE%B1%CE%AF%CE%BC%CE%B1-%CF%80%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B1/> (πρόσβαση στις 26 Ιουνίου 2024).

Τριανταφυλλίδης, Νίκος (2017, 30 Νοεμβρίου). Τα Στέκια- «Το βαριετέ»- Από τη Μάντρα του Αττίκ ως το αναψυκτήριο (Βίντεο). [Τα Στέκια - «Το βαριετέ» –](#)

[Από τη Μάντρα του Αττίκ ως το αναψυκτήριο 30/11/2017 | EPT \(youtube.com\)](#)  
(πρόσβαση στις 1 Ιουνίου 2024)

[Ed Sullivan Show - Official Site](#) (Πρόσβαση στις 24 Ιουνίου 2024)

Ο Τάκης Ζαχαράτος στο «Στούντιο 4» | 11/6/02024 | EPT - YouTube (Πρόσβαση στις 24 Ιουνίου 2024)

Τάκης Ζαχαράτος βιογραφία, βιογραφικό - iShow.gr (Πρόσβαση στις 26 Ιουνίου 2024).