



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

**Π.Μ.Σ.: «Λαϊκός πολιτισμός και Νεότερη
Πολιτιστική Κληρονομιά (ΛΠΚ)»**

Διπλωματική Εργασία

**ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ
ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ: Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΩΣ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΣΧΟΛΙΑΣΤΗΣ**

Ονοματεπώνυμο Φοιτητή: Σουφλιάς Αναστάσιος

Αριθμός Μητρώου Φοιτητή: 534322

Ονοματεπώνυμο Α' Επιβλέποντα Καθηγητή: Σπύρος Θεόδωρος

Ονοματεπώνυμο Β' Επιβλέπουσας Καθηγήτριας: Οικονόμου Ανδρομάχη

Πάτρα Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Σουφλιά Αναστάσιου που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Στό ἔργο, ὄχι περί τὸ ἔργο!

Ἡρακλῆς Ἀποστολίδης, Ἐνάριθμα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία που ακολουθεί θα καταδείξει πως ο Καραγκιόζης δεν αποτελεί απλώς έναν κωμικό χαρακτήρα, αλλά έναν ουσιαστικό κοινωνικό σχολιαστή και άτυπο «λαϊκό διανοούμενο». Θα αναδείξουμε την πολιτική διάσταση του ελληνικού θεάτρου σκιών και του τρόπου με τον οποίον αυτό αντανakλά ιστορικές και κοινωνικές συγκυρίες (κατοχή, φτώχεια, κρατική εξουσία, κοινωνικές αλλαγές), ενώ θα γίνει προσπάθεια να καταδείξουμε την λειτουργία της σάτιρας ως μέσο κριτικής, αντίστασης και συλλογικής αυτογνωσίας. Επίσης θα πραγματοποιηθεί μια συστηματική καταγραφή και ανάλυση θεματικών μοτίβων (εξουσία, κοινωνική αδικία, επιβίωση) στα έργα του Καραγκιόζη και θα τεκμηριωθεί η διαχρονική επικαιρότητα του ήρωα ως φωνής του «μικρού ανθρώπου» μέσα σε μεταβαλλόμενα πολιτικά και κοινωνικά πλαίσια. Τελικό προσδοκώμενο αποτέλεσμα είναι η συμβολή στη μελέτη του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού και η ενίσχυση της ακαδημαϊκής αναγνώρισης του θεάτρου σκιών ως σημαντικού πεδίου πολιτισμικής και κοινωνικής ανάλυσης.

ΛΕΞΕΙΣ / ΦΡΑΣΕΙΣ – ΚΛΕΙΔΙΑ: Ελληνικό Θέατρο Σκιών, Καραγκιόζης, σάτιρα, κοινωνική κριτική, λαϊκός πολιτισμός, αστικός λαϊκός πολιτισμός, αστική κουλτούρα

ABSTRACT

The following study aims to demonstrate that Karagkiozis is not merely a comic character, but also a significant social commentator and an informal “public intellectual”. It will highlight the political dimension of the Greek Shadow Theatre and examine the ways in which it reflects historical and social circumstances, such as occupation, poverty, state authority and social change. Furthermore, the study will explore the function of satire as a means of criticism, resistance and collective self-awareness. In addition, a systematic identification and analysis of recurring thematic motifs-such as power, social injustice and survival-will be conducted within Karagkiozis performances and narratives. The study will also document the enduring relevance of the character as the voice of the “common man” across changing political and social contexts. The ultimate objective is to contribute to the study of Greek folk culture and to strengthen the academic recognition of Shadow Theatre as an important field of cultural and social analysis.

KEY – WORDS / KEY – PHRASES: Greek Shadow Puppetry Theatre, Karagkiozis, satire, social commentary, folk culture, urban folk culture, urban culture

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I.	Το διαχρονικό πνεύμα του Καραγκιόζη.....	i
II.	Ένα εργαλείο άμυνας.....	ii
III.	Στόχος και δομή της εργασίας.....	iii

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

1.1	Θεωρίες περί καταγωγής-το θέατρο σκιών στην Ασία.....	1
1.2	Το θέατρο σκιών στην Μεσόγειο και τα Βαλκάνια.....	8
1.3	Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα.....	13
1.4	Το θέατρο σκιών στις άλλες πόλεις.....	18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΚΑΙ Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

2.1	Το πεδίο δράσης.....	20
2.2	Ο Καραγκιόζης σκιά του εαυτού μας.....	23
2.3	Οι ήρωες ως κοινωνικοί τύποι.....	25
2.4	Το γλωσσικό τους στοιχείο.....	29

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΝΑ ΜΕΣΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

3.1	Εκφράζοντας τον αστικό λαϊκό πολιτισμό.....	32
3.2	Κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές.....	36
3.3	Η ιδεολογία του θεάτρου σκιών.....	41

3.4 Θέατρο σκιών και εξουσία.....	47
-----------------------------------	----

3.5 Σατιρίζοντας την επικαιρότητα.....	57
--	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΦΟΥΡΝΑΡΗΣ: ΜΙΑ ΚΑΤΕΞΟΧΗΝ

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

4.1 Η πλοκή και τα πρόσωπα.....	73
---------------------------------	----

4.2 Ο υπόρρητος πολιτικός λόγος.....	76
--------------------------------------	----

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	86
----------------------	-----------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	90
-------------------------------------	-----------

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

I. Το διαχρονικό πνεύμα του Καραγκιόζη

Εξετάζοντας την προσωπικότητα του Καραγκιόζη εκείνο που εντοπίζει κανείς με την πρώτη ματιά είναι το στοιχείο της αμφισημίας, που ισορροπεί τέλεια στο πρόσωπό του με το αρνητικό και το θετικό να συνυπάρχουν. Καθώς ο ίδιος όντας μέσα σε όλα αλλάζει με ευκολία ρόλους και θέσεις στο επαγγελματικό και κοινωνικό σκηνικό, σατιρίζει τους πάντες και τα πάντα, αλλά πρωτίστως τον ίδιο του τον εαυτό. Συνάμα καταφέρνει όμως να εκφράζει την συλλογική συνείδηση, όταν χωρίς να αποβάλλει την κωμικότητά του, σε κρίσιμες στιγμές είναι διατεθειμένος να ρισκάρει ανά πάσα στιγμή, καταλήγοντας σε ένα αμάλγαμα που ξεπερνά τα τρωτά όρια της λογικής και του επιτρέπει να είναι ταυτόχρονα σοφός και παράλογος, τίμιος και απατεώνας, καλός και κακός (Σταυρακοπούλου & Κιουρτσάκης, 2016, 43-44).

Τούτο θα μπορούσε να ερμηνευτεί ακριβώς με το ότι ο Καραγκιόζης ως λαϊκό θέαμα δεν περιορίζεται στην ανώδυνη ψυχαγωγία που θα το οδηγούσε προ πολλού στην λήθη, παρά συνιστώντας ένα διαρκές κατηγορώ, συνυπάρχει μέσα του το πνεύμα της τραγωδίας και της κωμωδίας. Από την μία λοιπόν υμνείται το θάρρος και η αυταπάρνηση, ενώ από την άλλη χλευάζεται αγρίως η ανηθικότητα, η μικροπρέπεια και η πλεονεξία. Αυτός ο αείποτε πεινασμένος αλλά και αιώνια αξιοπρεπής, χαλκέντερος τόσο που αρκείται στα όσα έχει, με μόνο στόχο να δίνεται ολοκληρωτικά για το ελάχιστο και να εκμηδενίζει το μέγιστο, ως μια επιπλέον αντίφαση, συναντάται μέσα στους αιώνες πίσω από πολλά πρόσωπα μα οι βαθύτεροί του συμβολισμοί παραμένουν αναλλοίωτοι. Δεν πέφτει στην παγίδα της στασιμότητας, παρά αλλάζοντας μάσκες εναρμονίζεται στους νέους ηθικούς κώδικες ακριβώς για να τους καυτηριάσει με τρόπο καίριο (Λουντέμης, 2013).

Ως ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της ψυχής του λαού με τους καημούς και τους πόθους που την συνοδεύουν, την στιγμή που στον ίδιο τον τόπο αυτόν μπορεί να εντοπίσει κανείς τις μεγάλες αντιφάσεις σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο και με εκείνο που ορίζεται σαν αξιοπρέπεια λαμβάνοντας άλλες διαστάσεις στο αξιακό στερέωμα του Έλληνα, οι ιστορίες του Καραγκιόζη δεν κάνουν κάτι άλλο

από το να διεκτραγωδούν τις εναγώνιες προσπάθειες ενός έθνους για την διεκδίκηση καλύτερων ημερών. Κάτι τέτοιο μαρτυρείται και από τις μορφές των πασάδων εξάλλου, που διόλου δεν πρέπει να νοηθούν ως ένα κατάλοιπο παλαιότερων εκδοχών του. Συγκεκαλυμμένα βρίσκεται πίσω τους το αιώνιο κακό που έχει να αντιπαλέψει όποιος οι συνθήκες τον έφεραν αντιμετώπιση (Εγγονόπουλος, 2013).

Δεν είναι εξάλλου τυχαίο το ότι η ίδια του η παράγκα δεν είναι κάτι άλλο από το αντικαθρέφτισμα ολόκληρης της κοινωνίας που διαβιεί ο νεοέλληνας. Μονίμως σαθρή, ασταθής, χωρίς τα απαραίτητα για μια ασφαλή ζωή, χαρακτηρίζει τέλεια την αβεβαιότητα μέσα στην οποία πορεύεται η χώρα. Κοντά όμως και σύμβολο αντίστασης που παρά τους κλυδωνισμούς μένει στην θέση της με τις προσπάθειες των ίδιων των ενοίκων της, όπως όταν το φίδι στην κλασική πλέον παράσταση την σηκώνει στον αέρα και όλη οι οικογένεια αγωνίζεται ώστε τελικά να την επαναφέρει στην σταθερότητα. Οι συμβολισμοί είναι ξεκάθαροι, με την παράγκα-χώρα που ποτέ δεν κατακρημνίζεται και το φίδι με το εκάστοτε κοινό και τις συνθήκες που βιώνει στον χρόνο να το οδηγούν στο να βλέπει σε αυτό άλλοτε τον πόλεμο, την πολιτική αστάθεια ή την οικονομική κρίση. Το θέαμα αυτό, με τον πρωταγωνιστή του καταφέρνει λοιπόν να δώσει μια πληρέστερη, διαχρονική εικόνα της νεοελληνικής κοινωνίας, συμβολίζοντας έξω από εφήμερες, εναντιωματικές και συχνά διχαστικές ερμηνείες την εδραιωμένη πραγματικότητα και την αντιφατικότητα του συλλογικού βίου, ως ένα διαρκές σχολείο αυτεπίγνωσης (Σταυρακοπούλου & Κιουρτσάκης, 2016, 49-50).

II. *Ένα εργαλείο άμυνας*

Εκείνο που επιτυγχάνεται στον φαντασιακό κόσμο του μπερντέ και συνιστά τον πυρήνα της απήχυσής του δεν είναι άλλο από το υπερβατικό του στοιχείο. Ο Καραγκιόζης καταφέρνει εκείνο που η τρωτή πραγματικότητα, με τον πεπερασμένο της χωροχρόνο, δεν αφήνει περιθώρια να επιτευχθεί ακριβώς η ίδια της η αποφυγή. Για τον κάτοικο των περιθωριακών συνοικιών της νεοσύστατης τότε Ελλάδας η υπέρβαση της τότε οικτρής πραγματικότητας είναι σχεδόν αδύνατη. Στο θέατρο σκιών αντιθέτως επιτυγχάνεται μια ανατροπή. Μέσω της τεχνικής της γελιοποίησης ως σταθερή αναφορά, παρωδώντας όλες τις οικονομικές και πολιτικές νόρμες και τους νόμους, είτε αυτοί είναι κρατικοί ή ακόμη και φυσικοί. Εν είδη αστεϊσμού η μετάβαση αυτή έστω και στον κόσμο

των σκιών καθίσταται πιο εύληπτη στον θεατή βοηθώντας τον να κατανοήσει την τραγικότητα του βίου (Κοτοπούλης, 2000, 13-14).

Εξάλλου η όλη αντίθεση του λαού και των επιταγών του σε σχέση με βασικές δομές της νεοελληνικής κοινωνίας που ως μόνο σκοπό έχουν την διαίωνιση αυτής της κακοδαιμονίας είναι δεδομένη, δημιουργώντας μια επιπλέον αντίφαση και προκαλώντας μια αποξένωση που διαφαίνεται στην σάτιρα του θεάτρου σκιών. Ο σαρκασμός και η ειρωνεία του Καραγκιόζη δεν αποτελεί κάτι άλλο από έναν μηχανισμό άμυνας έναντι της επίσημης ή μη κοινωνικής καταπίεσης. Ο μηχανισμός αυτός δεν τον απομονώνει αλλά του επιτρέπει να δει με απόσταση και νηφαλιότητα τον έξω κόσμο, ερμηνεύοντάς τον σύμφωνα με το δικό του αξιακό σύστημα. Έτσι λοιπόν δίπλα στην συνειδητή σάτιρα υπεισέρχεται ο συμβολισμός, όπου αξίες ή εξουσίες θεωρημένες ως θέςφατες απομυθοποιούνται, ενώ επίσης συμπεριφέρεται ανατρεπτικά με ένα τρόπο πρωτογενή ως απόρροια δράσεων της συλλογικής ψυχής απέναντι σε μια εξωγενή επιβάρυνση. Με αφετηρία αυτό επιτυγχάνεται είτε μια έστω και σε συμβολικό επίπεδο ανατροπή κάθε εξουσίας ή η αποκάλυψη των παραγόντων που οδηγούν στην κοινωνική αποξένωση (Κιουρτσάκης, 2019, 32-33).

III. *Στόχος και δομή της εργασίας*

Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο να αναδείξει τον ρόλο του Καραγκιόζη ως φορέα κοινωνικής και πολιτικής κριτικής μέσα στο ελληνικό θέατρο σκιών, η έρευνα αποσκοπεί στην ανάδειξη το τρόπου με τον οποίο ο Καραγκιόζης ως λαϊκός ήρωας εκφράζει τις αγωνίες, τις αντιφάσεις και τις αντιστάσεις των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων απέναντι στην εξουσία, την φτώχεια, την αδικία και τις κοινωνικές ανισότητες. Παράλληλα, η εργασία στοχεύει να αναδείξει την σάτιρα όχι μόνο ως μορφή ψυχαγωγίας αλλά ως εργαλείο κοινωνικού διαλόγου και πολιτικής παρέμβασης, εξετάζοντας ιστορικά, θεματικά και δραματουργικά την εξέλιξη του Καραγκιόζη από τον 19^ο αιώνα ως σήμερα.

Συγκεκριμένα σε ό,τι αφορά την διάρθρωση η εν λόγω εργασία θα διαρθρωθεί σε τέσσερις επιμέρους θεματικές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα θα προβούμε σε μια ιστορική αναδρομή του θεάτρου σκιών ξεκινώντας από το παγκόσμιο θέατρο σκιών, αναζητώντας τις απαρχές του, την πορεία του στον τόπο και στον χρόνο, με τις στάσεις του ανά τα έθνη μέχρι την εμφάνισή του και

την διαμόρφωσή του σε ελλαδικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα το κεφάλαιο δεν αποσκοπεί τόσο στο να αναδείξει τον γενέθλιο τόπο της τέχνης αυτής, παρά μέσω της ιστορικής αναδρομής αποσκοπεί στην αποσαφήνιση των απαρχών του θεάματος και το ρόλου που επιτελεί σε κάθε του στάση ώστε να αναδειχθεί η πτυχή εκείνη του σατιρικού-κοινωνικού θεάτρου σκιών όπως αναπτύχθηκε και αποκλειστικότητα στον ελληνικό χώρο, προετοιμάζοντας το έδαφος για το επόμενο κεφάλαιο. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται και αναδεικνύεται το έντονο κοινωνικό-πολιτικό περιεχόμενο του θεάτρου, με τους συμβολισμούς και τα μηνύματα που φέρει, έτσι όπως αυτά υποδηλώνονται από την σκηνική και σκηνογραφική του παρουσία, από τους πρωταγωνιστές του και τον ρόλο που επιτελούν και από το γλωσσικό τους στοιχείο ως όργανο έκφρασης. Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται το πώς το θέατρο σκιών λειτουργεί ως ένα μέσο κοινωνικής και πολιτικής κριτικής, ερευνώντας τις ιστορικές συνθήκες γύρω από τις οποίες διαμορφώθηκε ο πυρήνας της φιλοσοφίας του, οι σχέσεις του με την επίσημη εξουσία και η σάτιρα που ασκείται μέσα στα χρόνια στους ποικίλους τομείς της καθημερινότητας. Στο τέταρτο κεφάλαιο αποπειράται η ανάλυση του κοινωνικό-πολιτικού περιεχομένου μιας εκ των κλασικότερων κωμωδιών του θεάτρου σκιών, του «Καραγκιόζη φούρναρη». Συγκεκριμένα μέσα από την ερμηνευτική προσέγγιση θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τα διαχρονικά μηνύματα που περνά υποδόρια με τα κωμικοτραγικά του συμβάντα, καταδεικνύοντας τον διαχρονικό χαρακτήρα του θεάματος ανεξαρτήτως των επι μέρους σχολίων ή των επίκαιρων αναφορών. Τέλος, η εργασία θα ολοκληρωθεί με την παρουσία ορισμένων συμπερασμάτων υπό την μορφή epilόγου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

1.1 Θεωρίες περί καταγωγής-το θέατρο σκιών στην Ασία

Επιχειρώντας να εντοπίσουμε και να χαρτογραφήσουμε την ιστορία της προέλευσης του θεάτρου σκιών, ανακαλύπτουμε αρκετές αντιφάσεις. Η γέννησή του δεν δύναται να εξακριβωθεί και ως εκ τούτου υπάρχει μια πληθώρα θεωριών περί της καταγωγής που ερίζουν. Οι καταγραφές ανά τον κόσμο και τους αιώνες, σε συνδυασμό με τις επιστημονικές απόψεις νεώτερων μελετητών οδηγούν σε ορισμένες αντιθέσεις, οι οποίες χαίρουν εκτίμησης μιας μερίδας του χώρου, αλλά ταυτόχρονα τίθενται υπό αμφισβήτηση. Τούτο είναι που εμποδίζει την καθιέρωση μιας θέσης σε σχέση με τον τόπο γέννησης αυτής της τέχνης, με άμεσο απότοκο την εμφάνιση μέσα στα χρόνια εκδοχών όπου οι αναπόδεικτες απόψεις και ο μύθος είναι συχνά συμπελεγμένα. Το γεγονός αυτό καθαυτό είναι που έδωσε και το περιθώριο στον κάθε πολιτισμό να επιχειρεί να το ιδιοποιηθεί ως δικό το πολιτισμικό δημιούργημα (Καϊμή, 1990, 119). Πολλοί ερευνητές καταλήγουν στην άμεση σύνδεση που έχει το εν λόγω είδος με τις τελετουργίες που κουβαλούν οι λατρευτικές παραδόσεις των ανατολικών χωρών, επιχειρώντας μέσω αυτού του θεάματος την αναπαράσταση του κόσμου των νεκρών σε περιοχές όπως η Καμπότζη, η Σιγκαπούρη, η Μαλαισία, η Ταϊλάνδη, η Ιάβα και το Μπαλί, ενώ αρκετοί εντοπίζουν διασυνδέσεις με το τάγμα των Δερβίσηδων (ayla culture, 2016). Ορισμένοι πάλι, μεταξύ των οποίων και ο Γερμανός Hermann Reich, επισημαίνουν ότι έλκει την καταγωγή του στην αρχαία Ελλάδα αφενός ως κληρονόμος του αριστοφανικού κωμικού ήθους και αφετέρου της μιμικής παράδοσης του θεάτρου των ελληνοιστικών χρόνων (Αγραφιώτης, 2015, 8).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη πως η τέχνη του θεάτρου σκιών εντοπίζεται στην φιλοσοφική σκέψη του Πλάτωνα. Συγκεκριμένα στην αλληγορία του Σπηλαίου, όπου στην απόπειρά του να αναπτύξει την θέση περί της ύπαρξης δύο κόσμων, εκείνον που κατανοείται μέσω των αισθήσεων και εκείνο που δύναται να προσληφθεί με την αρωγή της νόησης, αντλεί από τις εμπειρίες του που είχε με το συγκεκριμένο θέαμα και προβαίνει σε μια συμβολική αποτύπωση του δυϊσμού ως

φιλοσοφικής θεωρίας. Από την μια ο αισθητός κόσμος των σκιών με τους δεσμούς του σπηλαίου να τον αντιλαμβάνονται ως αληθινό και από την άλλη ο κόσμος ο νοητός, στην πραγματική του υπόσταση, φωτιζόμενος από το φώς της γνώσης. Εκεί το πρότερο βίωμα χρησιμοποιείται για την πρόσληψη μιας φιλοσοφικής πραγματείας με τρόπο εναργή και κατανοητό (Μελισουργού, 2023).

Σε κάθε περίπτωση σε εκείνο που συμπίπτουν οι περισσότεροι είναι πως η παρούσα μορφή του, σε ό,τι αφορά την τεχνική και τις αισθητικές του φόρμες συνιστά γέννημα του χώρου της ευρύτερης ανατολικής και ειδικότερα της τεχνογνωσίας που είχε αναπτυχθεί κατά την αρχαιότητα στην Ιάβα και την Κίνα (Καϊμη, 1990, 119). Πιο αναλυτικά το θέατρο σκιών της Κίνας έκανε την εμφάνισή του κατά μια εκδοχή την περίοδο που στα πράγματα βρίσκονταν η δυναστεία των Σονγκ (960-1278) (Μυστακίδου, 1982, 36). Κατ' άλλους πάλι, εμφανίστηκε την περίοδο της Δυτικής Δυναστείας των Хан. Βάσει του μύθου όταν στα πράγματα βρίσκονταν ο αυτοκράτορας Wudi, η σύζυγός του Madam Li έφυγε από την ζωή. Ο ίδιος αποσύρθηκε λόγω της οδύνης για τον χαμό της γυναίκας του. Τότε ένας υπουργός του παρατήρησε μια ομάδα παιδιών να σχηματίζουν σε έναν τοίχο σκιές με τις κούκλες που έπαιζαν. Αυτό του γέννησε την έμπνευση να σχηματίσει την μορφή της Madam Li σε μια ανάλογη κούκλα και να παρουσιάσει στον αυτοκράτορα μια παράσταση. Ο ίδιος ενθουσιάστηκε και το θέαμα άρχισε να γίνεται δημοφιλές. Το αποκορύφωμά του ήρθε κατά την δυναστεία των Qing (1644-1911 μ.Χ.) (Ναθαναήλ, 2023, 97). Η υψηλή αισθητική που κυριαρχεί ενσωματώνει μια ποικιλία διαφορετικών τεχνών, να τις μετουσιώνει σε μια νέα καλλιτεχνική έκφραση είναι χαρακτηριστική. Οι φιγούρες, επιδέξια κατασκευασμένες, κομμένες και χαραγμένες με λεπτότητα δεν ξεπερνούν στο ύψος τους 33 πόντους, ενώ αρθρώνονται σε πολλά κομμάτια. Το μήκος της οθόνης κυμαίνονταν στα 8 μέτρα, με ένα χαρτί βατόμουρου, ή λευκή γάζα τεζαρισμένο σε ένα σκελετό από μπαμπού. Το όλο θέαμα είχε θρησκευτικό χαρακτήρα, με το ιερέα, Νταλάγκ όπως τον αποκαλούσαν, να παρουσιάζει έργα παρμένα από την θρησκευτική τους λατρεία, με τις τοπικές θεότητες και «στοιχειά» να πρωταγωνιστούν σε ένα πολύωρο θέαμα, κάτι που αργότερα αμβλύθηκε αποκτώντας ένα πιο ανθρωποκεντρικό περιεχόμενο¹ (Καπετανίδης, 2025).

¹ Η αλλαγή αυτή επήλθε την δεκαετία του '50, με την εγκαθίδρυση του νέου πολιτικού καθεστώτος.



Εικόνα 1: Καλλιτέχνης του κινεζικού θεάτρου σκιών εν ώρα δράσης. Πηγή Εικόνας: Επιμύθιον (2025).



Εικόνα 2: Μαριονέτες με σιδερένιες ράβδους, πρόδρομοι των φιγούρων του κινεζικού θεάτρου σκιών. Πηγή: Study.com

Η αρχαιότητα και η πρωτοκαθεδρία του θεάτρου σκιών της Ινδίας ως γενέθλιος τόπος του στηρίζεται εν μέρει στο γεγονός ότι και άλλα ανατολικά κράτη δανείζονται από την θεματολογία του, χωρίς αυτό να αποτελεί και θέσφατο. Σε γενικές γραμμές οι παραστάσεις αντλούν έμπνευση από τα μεγάλα σανσκριτικά έπη Ramayana και Mahabharata, σε μια μυσταγωγική τελετουργία κατά τις βραδινές ώρες, με ένα

αρκετές φορές τολμηρό περιεχόμενο (Χατζάκης, 2022, 19-20). Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι συναντάμε στον αυτό χώρο τέσσερις μορφές-εκδοχές, εμφανίζοντας διαφορές αλλά και ομοιότητες τόσο ως προς την τεχνοτροπία όσο και προς το περιεχόμενο. Στην Ορίσα (ή Οντίσα) συνεπώς, όπου η τέχνη ονομάζεται Ραβάνα Τσάγια, παρμένο από το όνομα του βασιλιά Δαίμουνα Ραβάνα πρόσωπο με ρόλο κομβικό στο έπος της Ramayana, οι φιγούρες δεν έχουν αρθρωτά μέλη και περεταίρω επεξεργασία. Τρία άτομα συμμετέχουν, με τον παίκτη να κινεί της φιγούρες, τον βοηθό που δίνει της φιγούρες και τον αφηγητή (παραμυθά) που στέκει πίσω από το κοινό απαγγέλλοντας αποσπάσματα από τα ινδικά έπη. Στο Καρνατάκ, αποκαλείται Παβái Κότχου, μεταφράζεται ως χορός της γυναίκας και είναι αφιερωμένο στην θεά Λάξιμι. Δεν διαφοροποιείται κατά πολύ από την Ορίσα στο καλλιτεχνικό κομμάτι, εκτός από της διαστάσεις της σκηνής και των φιγούρων. Εδώ οι φιγούρες στέκονται ακίνητες (καρφίτσωμένες) για εννέα μέρες στο πανί και τραγουδιούνται ομαδικώς τα έπη της, με απουσία μουσικού παράγοντα. Στο Μαλαμπάρ λέγεται πάλι Παβái Κότχου. Οι φιγούρες εδώ πολύσπαστες και ζωγραφισμένες λεπτομερώς είναι εξίσου στατικές, με την διαφορά πως οι καλοί χαρακτήρες στέκονται στα δεξιά και οι κακοί στα αριστερά. Σε αυτή την περίπτωση τα έπη απαγγέλλονται με μουσική συνοδεία, με το όλο θέαμα να παρουσιάζεται αυστηρά και μόνο σε εορτές. Τέλος, στο Άντρα Πράντες, το Τόλου Μπομαλατάμι παρουσιάζεται από τον παίκτη που κινεί της φιγούρες με την αρωγή του βοηθού, μιλώντας ταυτόχρονα. Στην διάρκεια της παράστασης έχει δεμένα κουδούνια διαφορετικών διαστάσεων στα γόνατά του, προκαλώντας ένα πανδαιμόνιο ήχων ιδιαίτερα σε πιο αβανταδόρικες σκηνές. Η ανεξαρτησία του καλλιτέχνη είναι πιο έκδηλη, καθιστώντας την συγκεκριμένη μορφή ως κυρίαρχη και διατηρώντας την σχεδόν αυτούσια ως σήμερα² (Κορφιάτης, 2019, 214-223).

² Πλέον κινείται στα όρια του τουριστικού-φολκλορικού θεάματος, με τις παραστάσεις να έχουν ένα πιο ψυχαγωγικό χαρακτήρα μέσα σε μια ολιγόωρη επίδειξη ως χαρακτηριστικού δείγματος τοπικής τέχνης.



Εικόνα 3: Rama, κεντρικός χαρακτήρας της Ramayana, φιγούρα της Τόλου Μπομαλατάμ από το Άντρα Πραντές της Ινδίας. Πηγή: World Encyclopedia of Puppetry Arts

Το θέατρο σκιών της Ινδονήσιας από την άλλη, με την Ιάβα ως επικεφαλής, λέγεται πως αποτελεί δημιούργημα του 11^{ου} αιώνα, με της παραστάσεις να λαμβάνουν χώρα στα διάφορα κοινοτικά συμπόσια (Μυστακίδου, 1982, 29). Με την ονομασία Γουαγιάνγκ Πουργούα, ορμώμενη από τον όρο Γουαγιάγκ Κουλίτ (wayang kulit) (σκιά από δέρμα), αποτελεί αποτέλεσμα έμπνευσης του βασιλιά των Μαμελάγ Πράμπου Τζαγιαμπάγια (1135-1151), συνιστά το πλέον παραδοσιακό θέατρο σκιών διατηρώντας στο έπακρο όλα τα αυθεντικά του στοιχεία. Με μία σκηνή να φωτίζεται με λάμπες από λάδι ινδικής καρύδας και μια πολυμελή ορχήστρα (γκαμελάν) να βρίσκεται μαζί με τον καλλιτέχνη παρουσιάζοντας ένα θέαμα, η διάρκεια του οποίου κρατάει μια ολόκληρη νύχτα. Το ενδιαφέρον είναι οι θέσεις των θεατών, με της γυναίκες και τα παιδιά να παρακολουθούν μπροστά από την οθόνη, ενώ ο αντρικός πληθυσμός από την μεριά του παίκτη προβάλλοντας μια κάθετη ιεραρχική δομή του κοινού και μια διαφορετική αντίληψη για την αισθητική πρόσληψη του πραγμάτων (Χατζάκης, 2022, 20-21).

Εδώ το θέατρο σκιών λειτουργεί ως μεταφορά για την απεικόνιση του ανθρώπινου ψυχισμού. Κάθε του χαρακτήρας είναι σχεδιασμένος κατά τρόπο τέτοιο

που από τα χαρακτηριστικά, το χρώμα ή την γενικότερη στάση του να παρουσιάζει με συμβολικές πρακτικές τον εσωτερικό ψυχοσυναισθηματικό του κόσμου, με όλες του τις ιδιότητες³. Η ορχήστρα από την άλλη, με τις μουσικές μεταβολές παρουσιάζει την προσωπικότητα του εκάστοτε πρωταγωνιστή στην ολότητά του, ενώ η απόλυτη εποπτεία του χειριστή παραλληλίζεται με την κυριότητα του θεού έναντι των όντων του. Όλοι αυτοί οι συμβολισμοί, που δομούν ένα ιδεατό σύμπαν με το καλό να αντιπαλεύει το κακό, αφορούν άμεσα τους παρευρισκόμενους ως μια εσωτερική πάλη όπου από το έπος της σκηνης μετατοπίζεται στο άλλο μέγα έπος που συνιστά η ανθρώπινη ζωή. Το wayang kulit αποτελεί ένα ταξίδι αυτογνωσίας, θέτοντας θεμελιακά ζητήματα, με απώτερο στόχο να διαπλάσει τον χαρακτήρα του θεατή εν συνόλω ώστε να επικρατήσει εντός του το ηρωικό στοιχείο, ακριβώς όπως και στον Bima βασικό πρωταγωνιστή της Mahabharata. Έτσι ο ίδιος ο καλλιτέχνης, πρόσωπο που χαίρει μεγάλης εκτίμησης στους κόλπους της κοινότητας, λειτουργεί ως δάσκαλος-μύστης, παρέχοντας μέσω της τέχνης έναν πνευματικό οδηγό (Lehrer, 2021).



Εικόνα 4: Bima, πρωταγωνιστής του θεάτρου σκιών της Ιάβας. Το μαύρο χρώμα του προσώπου του δηλώνει ταπεινότητα, εσωτερική γαλήνη και αυτοκυριαρχία. Πηγή: The British Museum

³ Οι ιδεώδεις χαρακτήρες διαθέτουν πιο λεπταίσθητα χαρακτηριστικά ως απόρροια εσωτερικής ισορροπίας και σκυφτά κεφάλια σαν δείγμα υπομονής, οι κακοί αντιθέτως παρουσιάζονται καθ υπερβολή με «τραβηγμένα» πρόσωπα.

Είναι σαφές λοιπόν το γεγονός ότι η αύξουσα και έντονη παρουσία της τέχνης του θεάτρου σκιών σε ποικίλες γεωγραφικές περιοχές της ανατολής είναι που οδήγησε και στην δημιουργία πλείστων όσων παραδόσεων και δοξασιών, οι οποίες δομήθηκαν με βάση τα πολιτισμικό-κοινωνικά γνωρίσματα των επιμέρους λαών που επιδόθηκαν στην μορφή αυτή της λαϊκής έκφρασης. Άμεσο απότοκο ήταν η ανάπτυξη ποικίλων και ετερόκλητων λαϊκών παραδόσεων στο διάβα των αιώνων με την συμβολή δημιουργών, το πολιτισμικό υπόβαθρο των οποίων διαφοροποιούνταν, με αποτέλεσμα ο εντοπισμός και η καθιέρωση μιας και μόνο καταγωγής να είναι ανέφικτη μέσα στον κυκεώνα των αντικρουόμενων πληροφοριών που προσφέρουν τα όποια ιστορικά τεκμήρια (Καΐμη, 1990, 119).

Ανεξάρτητα πάντως της όποιας κοιτίδας που μπορεί να διεκδικεί την πατρότητα της τέχνης, εκείνο που θεωρείται δεδομένο και αξίζει να επισημανθεί είναι η μακρά πορεία της διάδοσής του ανά την υφήλιο. Από την Ασία και τις ανατολικές χώρες, στον Αραβικό κόσμο, στην Ευρώπη και στα Βαλκάνια μέχρι την Αμερική. Ως μέσο έκφρασης της λαϊκής ψυχής υιοθετήθηκε, όχι πάντα με τον ίδιο βαθμό επιτυχία ή αφομοίωσης, ενώ άρχισε και η καλλιέργεια μιας φιλολογίας εν ιδει μύθων για την επινόηση της τέχνης. Αυτή η ταύτιση είναι που προξενεί και την σύγχυση των μελετητών, με μια σωρεία χωρών να προβάλλουν τους δικούς τους ισχυρισμούς. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία μέσα σε αυτό το γεωγραφικό πέρασμά του είναι η επί μέρους προσαρμογή του στην ιδιοσυγκρασία των κατά τόπους πληθυσμών. Ο κάθε λαός υιοθετούσε, απέρριπτε, προσάρμοζε ή διαμόρφωνε το θέατρο σκιών στα μέτρα του, ούτως ώστε να ανταποκρίνεται στις εθιμικές, θρησκευτικές, ιστορικές, κοινωνικοπολιτικές ή ψυχαγωγικές απαιτήσεις που είχε. Τούτο είναι που οδηγεί και σε μια θεατρική ποικιλομορφία, πέραν της όποιας αφετηρίας του (Κορφιάτης, 2019, 223-229).

Εν κατακλείδι ως μια μορφή τέχνης που αποτελεί αναντίρρητα, ως κάτι το φανταστικό, ως πηγή έμπνευσης περισσότερο και όχι ως κάτι με υλική υπόσταση, δεν έχει τόση αξία το γεγονός αναζήτησης μιας συγκεκριμένης γεωγραφικής προέλευσης. Η έννοια της φαντασίας έχει μια διαθεματικότητα που ξεπερνά τα φυσικά όρια, συνδέοντας νοητά τους διάφορους πολιτισμούς και την συλλογικότητα που ενέχει η λαϊκή δημιουργία, χωρίς να προϋποθέτει τον μιμητισμό ή την αντιγραφή. Το ίδιο το παιχνίδι που προκύπτει από την ανακάλυψη της αντανάκλασης του φωτός και της σκιάς ως άμεσο απότοκό της, αποτελεί μια από τις πλέον αρχέγονες αποκαλύψεις του

ανθρώπινου νου στην διαδικασία της εξέλιξής του. Η περαιτέρω αξιοποίηση αυτής της αποκάλυψης στο πλαίσιο του φαντασιακού κόσμου διαφοροποιείται από την μια λαϊκή κουλτούρα στην άλλη, από την υποκειμενική εμπειρία της όρασης και της συλλογικής παράδοσης, ξέχωρα από τις γνωστικές λειτουργίες των ίδιων των υποκειμένων, τις παρόμοιες για όλους, που επιτρέπουν αυτήν την οικουμενικότητα της φαντασίας ως δημιουργικής διαδικασίας (Amin, 2019).

1.2 Το θέατρο σκιών στην Μεσόγειο και τα Βαλκάνια

Στα παράλια της Μεσογείου, ενός σταυροδρομιού λαών και πολιτισμών συναντώνται τρεις εκδοχές του θεάτρου σκιών καθοριστικές για την αναζήτηση και την κατανόηση του ελληνικού Καραγκιόζη, έχοντας σαν κοινό σημείο έναρξης και αναφοράς την κληρονομιά που κουβαλάει η θεατρική παράδοση της Ελλάδας και διαμορφώθηκε μέσα στα χρόνια, δρώντας σε αυτά τα μέρη. Αρχής γενομένης από την Αίγυπτο, όπου στην διάρκεια των ελληνιστικών και βυζαντινών ετών αποτέλεσε προέκταση του ελληνικού πνεύματος το μιμικό θέατρο είχε ισχυρή παρουσία, με πολλούς συγγραφείς να έχουν αναπτύξει δράση εκεί. Κατά την επικράτηση της βυζαντινής αυτοκρατορίας, με όλη την Μεσόγειο να κινείται σαν ένα άτυπο κράτος στο οποίο το ελληνικό πνεύμα είναι προεξέχον και η τέχνη του μιμοδράματος κυριαρχεί, διακρίνει κανείς τις επιδράσεις του στην δομή και το περιεχόμενο του αιγυπτιακού θεάτρου σκιών (Χατζάκης, 2022, 24-25).

Αρκετοί μελετητές εντοπίζουν στο πρώιμο αραβικό θέατρο μια μορφή παιχνιδιού που είχε τον τίτλο «Η ιστορία» (Al-Hekaya), με τους ηθοποιούς να φορούν μάσκες και κοστούμια προσαρμοσμένα για την περίπτωση. Συναντάει κανείς μια διάκριση σε σχέση με τις άλλες μορφές όπως η «Αναπαραστατική ιστορία» (Hekaya Sardeyya), η οποία χαρακτηρίζεται από το υποκριτικό στοιχείο ή την «Αφηγηματική ιστορία» (Hekaya Sardeyya), όπου υπήρχε η λεκτική αφήγηση εν είδει λογοτεχνίας με απουσία αναπαράστασης. Από ένα σημείο και έπειτα άρχισε να γίνεται χρήση της λέξης σκιάς (Khayal) όταν αναφέρονταν στην αναπαράσταση έναντι της αφηγηματικής ιστορίας, με την λέξη να ταυτίζεται με την ουσία της αναπαράστασης. Η σκιά έτσι συγκροτεί το επιτελεστικό μέσο για την πραγμάτωση της δράσης, λειτουργώντας σαν οπτικός παράγοντας εντός του έργου. Η πρακτική αυτή

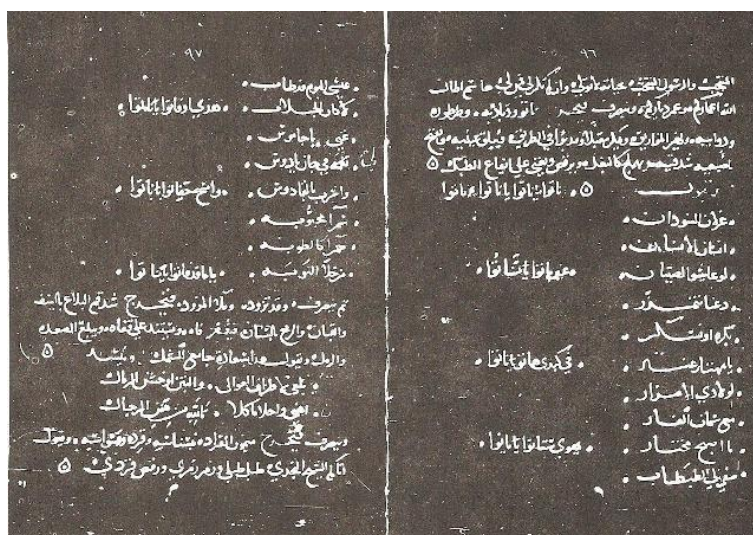
ονομάστηκε «Khayal El-Zeil», φαντασία της σκιάς ή δράση μέσω της σκιάς (Amin, 2019).

Τα έργα που έχουν φτάσει μέχρι τις μέρες μας χρονολογούνται από τον 13^ο αιώνα, με συγγραφέα να φέρεται ο Ιμπν Ντανιγιάλ που τα απέδιδε λογοτεχνικά σε ύφος πρόζας με ομοιοκατάληκτους στίχους, κάτι πολύ κοντά στο αραβικό είδος Μακάμα. ο αραβικός πολιτισμός βοήθησε με τρόπο τέτοιο που η τέχνη αυτή να παρεισφρήσει στην καθημερινή τους ψυχαγωγία εξαιτίας τριών παραδοσιακών εκφράσεων. Η Χαντίθ, λόγω της κωμικής φύσης, δράττεται της ευκαιρίας και σατιρίζει τα ιδιαίτερα γνωρίσματα ατόμων ανώτερων κοινωνικών τάξεων. Η Χακίγια, ρίχνοντας το κέντρο βάρους της στην τεχνική της απομίμησης, ως είδος μιμικής τέχνης ήδη γνωστό από τον καιρό των Αββασίδων αποτελέσαν τις βάσεις, κυρίως η δεύτερη, για να σταθεί το θέατρο σκιών στα μέρη εκείνα. Κοντά και η Μακάμα λοιπόν με την απομίμηση τύπων, έστω και σε αυστηρά λογοτεχνικά πλαίσια. Η ύπαρξη και ανάπτυξη των παραπάνω εκφράσεων υποδηλώνει τον καίριο ρόλο της μιμικής τέχνης στην πολιτισμική πραγματικότητα των Αράβων, ανοίγοντας παράλληλα τον δρόμο για την καθιέρωση του θεάτρου σκιών (Μυστακίδου, 1982, 47). Ο συσχετισμός του με το μιμικό θέατρο δύναται να εντοπιστεί και μέσα από την σύγκριση των Μίμων του Ηρώνδα με τα κείμενα του Ντανιγιάλ, όπου η ουσία των δύο ταυτίζεται ως προς το περιεχόμενο. Η αναπαραγωγή της καθημερινής ζωής με κέντρο τις εφήμερες απολαύσεις, η ακύρωση των χρονικών ορίων και η λογική του τρισδιάστατου χώρου, εγκλωβισμένη στην δυσδιάστατη απεικόνιση όπου παρατηρείται στην περίπτωση του θεάτρου σκιών, αποτελούν κοινό τόπο (Χατζάκης, 2022, 30).

Από την άλλη μεριά χαρακτηριστικό από τα σωζόμενα στοιχεία είναι εκείνο που διαχωρίζει του αιγυπτιακό θέατρο σε σχέση με των άλλων χωρών και πρόκειται για την ευελιξία του και την ικανότητά του να προσαρμόζεται στις ιδιαιτερότητες των εκάστοτε κοινωνικό-ιστορικών συνθηκών. Τα δεδομένα καταμαρτυρούν ένα διπολισμό του είδους δίνοντάς του την δυνατότητα να διεισδύει τόσο στο λαϊκό περιβάλλον όσο και σε αυτό της αυλής την εποχή των Φατιμίδων⁴, ενώ υπό το χαλιφάτο των Μαμελούκων αποτελούσε συνήθης μορφή ψυχαγωγίας. Μαρτυρίες που

⁴ Κατά την ηγεμονία τους επετράπη μια ελεύθερη ανάπτυξη των τεχνών, με τις παλιές δοξασίες γύρω από τα μέντιουμ και την μεταφυσική να επανέρχονται. Στο πλαίσιο αυτό η φιγούρα και το θέατρο σκιών γίνεται διάυλος επικοινωνίας μεταξύ του κόσμου των ζωντανών και των πνευμάτων.

διασώθηκαν αναφέρουν ότι κατά την διάρκεια του προσκυνήματος στην Μέκκα η σύνθεση των Καραβανιών που συνόδευαν τους σουλτάνους Μαμελούκους, εκτός όλων των άλλων συμπληρώνονταν από διασκεδαστές, γεγονός που αποδεικνύει την απουσία άσεμνου περιεχομένου ιδιαίτερα σε ένα τέτοιο προσκυνηματικό ταξίδι⁵. Καθοριστικό γεγονός υπήρξε κατά το έτος 1517 η κατάκτηση του χαλιφάτου από τον σουλτάνο Σελίμ Α΄, με την νίκη του να σηματοδοτείται από μια παράσταση⁶. Βάσει των πηγών το θέαμα ενθουσίασε τον Οθωμανό ηγεμόνα και έπειτα από μια οικονομική συναλλαγή πρότεινε στον καλλιτέχνη να τους ακολουθήσει στην Κωνσταντινούπολη προκειμένου να διασκεδάσει τον γιό του, δίνοντας το ερέθισμα για την δημιουργία του τουρκικού Karagöz (Buturoνίς, 2003, 157-159).



Εικόνα 5: Χειρόγραφο του Ιμπν Ντανιγιάλ. Τα σενάρια του θεωρούνται τα αρχαιότερα που υπάρχουν, δίνοντας μια νέα μορφή στο θέατρο σκιών του αραβικού κόσμου καθώς αντικατέστησε τους μέχρι τότε αυτοσχεδιασμούς με γραπτούς διαλόγους. Πηγή: Puppetring

Η πρώτη επίσημη εμφάνιση του θεάτρου σκιών στην περιοχή της σημερινής Τουρκίας προσδιορίζεται, με τις ενδείξεις να μην το επιβεβαιώνουν πλήρως, γύρω στο 1530-1539 στην Κωνσταντινούπολη (Πούχγερ, 1985, 15). Ο αυστριακός θεωρητικός της οθωμανικής αυτοκρατορίας von Hammer αναφέρει πως στην διάρκεια των γιορτών για την περιτομή του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπή το 1530 πραγματοποιήθηκε παράσταση θεάτρου σκιών. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι οι

⁵ Τα έργα μάλιστα κατά την περίοδο αυτή έχουν ένα κοινό μοτίβο σε ό,τι αφορά το φινάλε, με τους ήρωες να μετανοούν πηγαίνοντας στην Μέκκα για Χατζ (ετήσιο προσκύνημα ως υποχρεωτικό θρησκευτικό καθήκον) ζητώντας συγχώρεση.

⁶ Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι το έργο παρουσίαζε την δολοφονία του σουλτάνου των Μαμελούκων, κάτι καθοριστικό για την εκτίμησή του από την πλευρά του Σελίμ Α΄.

Τούρκοι γνώριζαν τα έργα του Ντανιγιάλ, καθώς διασώθηκαν μεταγραφμένα στην εθνική βιβλιοθήκη της Κωνσταντινούπολης, αποδεικνύοντας και την γνωριμία των Οθωμανών με το θέατρο σκιών μέσω της Αιγύπτου, μετά την κατάκτηση της δεύτερης. Το 1582 κατά την περιτομή του πρίγκιπα Μεχμέτ οι ιστορικοί αναφέρουν το θέαμα αυτό ως κάτι το καινοτόμο για την πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής. Όλα αυτά οδηγούν στο συμπέρασμα πως το οθωμανικό κοινό γνώρισε το θέατρο σκιών τον 16^ο αιώνα, δεδομένου του ότι παλαιότερες γραπτές μαρτυρίες δεν υφίστανται (Μυστακίδου, 1982, 67-68). Παράλληλα όμως αρχίζει σταδιακά να διαφοροποιείται από τον προκάτοχό του, αρχής γενομένης από το εικαστικό κομμάτι. Το οθωμανικό στυλ θέλει τις φιγούρες πιο λιτές, παρουσιάζοντας άμεσα τα βασικά χαρακτηριστικά του ήρωα, καλύπτοντας τα κενά με την βοήθεια των χρωμάτων και με συνεχείς διατρήσεις (σκαλίσματα). Αυτό έρχεται σε ευθεία αντίθεση με το αραβικό στυλ όπου πέραν της απουσίας προοπτικής, αναλογίας ή αρμονίας, οι αυστηρές γραμμές αντικαθίστανται από πλούσια μοτίβα ή διακοσμήσεις (Dakroub, 2013).



Εικόνα 6: Φιγούρα του αιγυπτιακού θεάτρου σκιών και φιγούρες του οθωμανικού θεάτρου σκιών, με τις διαφορές που παρουσιάζουν στην αισθητική τους.

Εκείνο που έρχεται σε ευθεία αντίθεση επιπλέον, είναι το ύφος και το περιεχόμενο των παραστάσεων. Σε σχέση με το θρησκευτικό-μεταφυσικό χαρακτήρα και την ηθική των υπόλοιπων θεάτρων σκιών της Ανατολής, στο οθωμανικό θέατρο οι ολιγόλεπτες και απλοϊκές παραστάσεις προξενούν το γέλιο μέσα από ένα θέαμα που κυριαρχούν οι βωμολοχίες, ο ξυλοδαρμός και οι ασχημονίες, με μια χαλαρή

πλοκή και απουσία πρωτοτυπίας ικανή να ενθουσιάσει το κοινό (Χατζάκης, 2022, 27).

Το θέατρο σκιών στην Τουρκία βρίσκεται στο ζενίθ του κατά τον 17^ο αιώνα ως ένα βασικό είδος διασκέδασης. Το σύνολο των πληροφοριών για την εποχή εκείνη αξίζει να σημειωθεί πως προέρχεται από παρατηρητές-περιηγητές δυτικής καταγωγής που ερευνούσαν και κατέγραφαν τον οθωμανικό πολιτισμό και τους τρόπους διασκέδασης. Είναι η ίδια ακριβώς εποχή που το θέαμα αρχίζει να ονομάζεται όπως και ο πρωταγωνιστής του με τον οποίο έχει ταυτιστεί, τον Καραγκόζ (Karagöz). Παρατηρούμε ότι και στην συγκεκριμένη περίπτωση, όπως και για το θέατρο σκιών, το θέμα της προέλευσης του Καραγκόζ αλλά και του συμπρωταγωνιστή του Χατζηβάτ, εμφανίζεται μια πληθώρα πληροφοριών με τον μύθο να κυριαρχεί. Η μια εκδοχή λέει ότι ο Χατζή Αιβάντ υπήρξε ταχυδρόμος ανάμεσα στην Προύσα και στην Μέκκα, στην αυλή του πρίγκιπα των Σελτζουκίδων Ala-ud din και ο Καραγκόζ ταχυδρόμος του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. Μια φορά τον χρόνο πήγαινε στην αυλή του Ala-ud din, όπου κάποια στιγμή άρχισε έναν καβγά με τον Χατζή Αιβάντ, καβγά που αντέγραψαν οι μίμοι δίνοντας το έναυσμα για όλες τις αναπαραστάσεις του θεάτρου σκιών. Ένας εξίσου διαδεδομένος θρύλος θέλει τον Χατζηβάτ εργολάβο στο σαράι του πασά στην Προύσα και τον Καραγκόζ αρχιμάστορα. Ο ίδιος με τις απίστευτες ιστορίες του απασχολούσε τους εργάτες και οι δουλειές πήγαιναν πίσω. Ο πασάς το μαθαίνει και θανατώνει τον Καραγκόζ. Οι τύπαι όμως τον κατακλύζουν και οι άνθρωποι του καλούν τον Χατζηβάτ να του διηγηθεί τις ιστορίες του Καραγκόζ, ώστε να τον διασκεδάσει. Μια μέρα φωτίζοντας ένα κομμάτι ύφασμα δίνει μια παράσταση και ο πασάς ευχαριστημένος του παραχώρησε το δικαίωμα να συνεχίσει ελεύθερα αυτή την ασχολία⁷ (Μυστακίδου, 1982, 71-72).

Κάτω από τις συνθήκες αυτής της διοικητικής πραγματικότητας, το θέαμα αυτό είναι γνωστό σε όλη την βαλκανική. Επιγραμματικά, παραστάσεις εντοπίζονται κατά το 1715 στην Βλαχία, με αναφορές στο άσεμνο περιεχόμενό τους, ενώ στην ίδια λογική το θέαμα εντοπίζεται το 1781 στην αυλή των Φαναριωτών. Επιπλέον στα μέσα του 19^{ου} αιώνα καταγραφές υπάρχουν και στην περιοχή της Ρουμανίας, στην Οχρίδα, το Σεράγεβο και το Βελιγράδι. Η όλη πορεία του οθωμανικού θεάτρου σκιών

⁷ Ο μύθος αυτός μπορεί εύκολα να αναιρεθεί ως ιστορικό περιστατικό, δεδομένου του ότι συναντάμε το ίδιο αφήγημα με παραλλαγές στο κινεζικό θέατρο σκιών, το οποίο προηγείται του οθωμανικού Καραγκιόζη (βλέπε σελ. 2).

διήρκησε μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα με την οριστική παρακμή να έρχεται στα χρόνια που ακολούθησαν την επανάσταση των Νεότουρκων (1908), τους βαλκανικούς πολέμους, των Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και την Μικρασιατική Καταστροφή (Πούχγερ, 1985, 15-26). Ουσιαστικά με το τέλος της οθωμανικής αυτοκρατορίας ακολούθησε και το τέλος του θεάτρου σκιών σαν ένα αντιπροσωπευτικό μέσο θεάματος και ψυχαγωγίας της εποχής των Οσμανλίδων. Παράλληλα, η παρακμή της οθωμανικής αυτοκρατορίας δίνει την ευκαιρία στην γειτονική Ελλάδα να αποκτήσει μια σχετική αυτονομία και να αποκοπεί βαθμιαία από τον κορμό της πάλαι ποτέ αυτοκρατορίας. Εκεί είναι που και το λαϊκό αυτό θέατρο της ευρύτερης αυτοκρατορίας αρχίζει να ανεξαρτητοποιείται και να συστήνεται μια νέα εκδοχή, αντιπροσωπευτική για το κοινωνικό γίνεσθαι με που εν μέρει πάτησαν στο προϋπάρχον υλικό μετασχηματίζοντάς το. Ήταν ένα μεταίχμιο λοιπόν μεταξύ του τέλους του Καραγκόζ και της αρχής για την γέννηση του Καραγκιόζη (Μυστακίδου, 1998, 7-8).

1.3 Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα

Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου σκιών αρχίζει μετά και την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους το 1850, δεδομένου του ότι στην αχανή οθωμανική αυτοκρατορία παρουσιάζονταν το οθωμανικό θέατρο σκιών. Αναζητώντας την προϊστορία της τέχνης τα περισσότερα δεδομένα οδηγούν στο συμπέρασμα πως υπήρξε μια προεργασία στον χώρο της Ηπείρου και συγκεκριμένα στην περιοχή των Ιωαννίνων, όπου ο συνδυασμός δύο καλλιτεχνικών ρευμάτων αποτέλεσαν την αρχή ώστε το θέαμα να αναζωογονηθεί σε δραματουργικό επίπεδο (Χατζάκης, 2022, 55).

Βάσει των ερευνών, κυρίως του Κώστα Μπίρη, καταλήγουν σε μια σειρά καλλιτεχνών και στην ύπαρξη μιας μορφής θεάτρου σκιών, που προσπαθούσε να απομακρυνθεί από το αισχρό περιεχόμενο του τουρκικού Καραγκιόζη⁸ που μαζί με τις μαρτυρίες για την παρουσία ενός Εβραίου Ιάκωβου στην αυλή του Αλή Πασά να δίνει παραστάσεις, οδηγούν στον σχηματισμό της άποψης για την καθιέρωση μιας

⁸ Λέγεται πως ο Λιάκος ο Πρεβεζάνος πρωτοπαρουσίασε την παράσταση ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι, όχι με την μορφή που σήμερα είναι γνωστό καθώς οι διάσημοι ήρωες του κλασικού προλόγου δεν είχα ακόμη επινοηθεί, αλλά την εμφάνισή τους έκαναν ο Μεγαλέξανδρος, ο Αντίοχος της Μακεδονίας και η Σειρήνη ως ένα πρώτο δείγμα συγκερασμού της ανατολίτικης τυπολογίας του θεάματος με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό (Πούχγερ, 1985, 44).

ηπειρώτικης σχολής θεάτρου σκιών σαν μια προσπάθεια ενσωμάτωσης του ανατολικού θεάματος στην ελληνική επικράτεια, η οποία προηγήθηκε των κομβικών μεταρρυθμίσεων του στην Πάτρα. Τούτο, παρά το ότι έχει τεθεί σε αμφισβήτηση από ορισμένους, δεν μπορεί να υποστηριχθεί αν υπολογίσουμε το γεγονός ότι σε όλες τις πόλεις των τουρκοκρατούμενων Βαλκανίων ο κάθε πασάς έφερνε στην αυλή του ντόπιους καραγκιοζοπαίχτες για διασκέδαση. Στο πλαίσιο αυτό της πολιτισμικής κινητικότητας, τα Ιωάννινα ως εμπορικό και διοικητικό κέντρο δεν έμειναν σίγουρα αμέτοχα (Πούχγερ, 1985, 43-46).



Εικόνα 7: Ο πνιγμός της κυρά-Φροσύνης, σχέδιο του Θανάση Σπυρόπουλου. Η ύπαρξη ηρωικών παραστάσεων στην ηπειρωτική παράδοση είναι πολύ πιθανή στον βαθμό που συνδέονταν με το πρόσωπο του Αλή Πασά, κυρίως μετά τον θάνατό του και μετά την έξαρση κάθε επανάστασης στον χώρο της Ηπείρου. Πηγή: Facebook Θέατρο Σκιών Καραγκιόζη - Θανάση Και Κώστα Σπυρόπουλου

Η διαδικασία εξελληνισμού του θεάτρου σκιών άρχισε το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα, κατά κύριο λόγο στην Πάτρα και την Αθήνα και μετέπειτα στις υπόλοιπες πόλεις. Σε ό,τι αφορά το θέμα που λάμβανε χώρα αρχικά, παρά την απουσία επαρκών αναφορών, αποτυπώνεται μια μορφή ψυχαγωγίας εγκλωβισμένο στις τυπικές φόρμες της οθωμανικής παράδοσης, με το κοινό να περιορίζεται στον ανδρικό πληθυσμό και στους ανάλογους χώρους συνάθροισης, λόγω του άσεμνου περιεχομένου του. Παρά την πρωτογενή του μορφή και καταγωγή, σημαντική είναι η εξέλιξη του μέσου εξαιτίας της δράσης των δημιουργών του ως βασικοί φορείς, δίνοντάς του μια ελληνική υπόσταση (Κοταρίδης, 2002). Έτσι παράλληλα και λίγο πιο μετά την ηπειρώτικη σχολή αρχίζει η ακμή του μοραϊτικού Καραγκιόζη ως μια

προέκταση του οθωμανικού θεάματος. Αυτόν τον Καραγκιόζη παρέλαβε η Πάτρα για να τον αποκαθάρει από τα στοιχεία αυτά, με γενάρχη τον Δημήτριο Σαρδούνη (Μίμαρο). Ο ίδιος παίρνοντας την ηρωικότητα και την ποιητική υπόσταση του ηπειρώτικου θεάτρου σκιών, απογυμνώνοντάς το από τις βωμολοχίες και ελληνοποιώντας τον σημαντικά (Χατζάκης, 2022, 57).

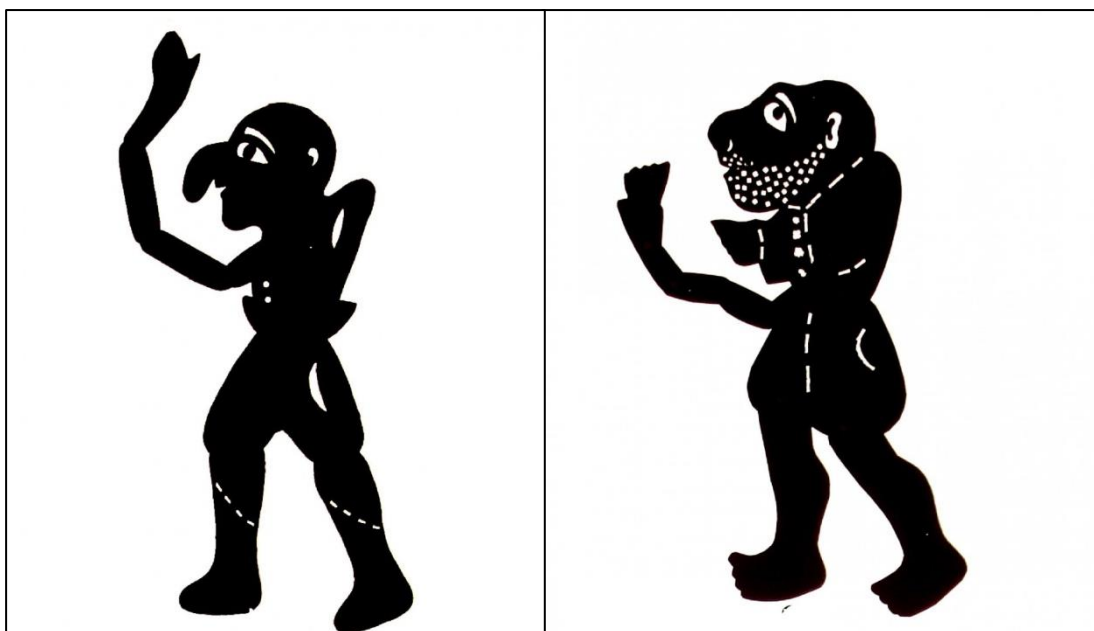
Είναι η εποχή που αυτό το θέαμα του τουρκικού Καραγκιόζη, το κινούμενο στα όρια της βωμολοχίας και της αισχροτήτας δεν ήταν πλέον κάτι το αποδεκτό, με αποτέλεσμα να διώκεται από τις αρχές του νεοσύστατου ανεξάρτητου ελληνικού κράτους δεδομένου του ότι οι συνθήκες διαβίωσης του ελληνικού πληθυσμού κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας είχαν πάψει να υφίστανται φέρνοντας μια νέα κοινωνική πραγματικότητα. Οι επιδράσεις που είχε το τουρκικό στοιχείο πάνω στην ελληνική κοινωνία είχε αποδυναμωθεί πλέον, ενώ την ίδια στιγμή μια σειρά από ιστορικά γεγονότα που προέκυψαν είχαν ως άμεσο απότοκο την απαρέσκεια έναντι του οθωμανικού παρελθόντος από μια μεριά Ελλήνων, βασικών εκπροσώπων της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής του τόπου (Χατζηπανταζής, 1984, 11-12). Τότε ακριβώς λοιπόν ο Δημήτριος Σαρδούνης, ιεροψάλτης πατρινής καταγωγής ή ονομαζόμενος Μίμαρος, ένα όνομα που κατά πάσα πιθανότητα πήρε εξαιτίας των ικανοτήτων του στις μιμήσεις αποτέλεσμα σύμπτυξης του υποκοριστικού Μίμης και του επιθέτου μιμητής με την κατάληξη «άρος» του υπερθετικού βαθμού⁹, είχε την ικανότητα να προβεί σε ορισμένες καινοτομίες. Δημιούργησε πρωτότυπα έργα με ελληνική «χροιά», προσέθεσε καινούργιους ρόλους και μεγάλωσε την σκηνή του θεάτρου, ενώ τοποθέτησε την καλύβα στα αριστερά και το σεράι στα δεξιά ως σύμβολο κοινωνικών ανισοτήτων του λαού απέναντι στην εξουσία. Έθεσε ουσιαστικά τους κανόνες με τους οποίους έδρασαν όλοι οι κατοπινοί ομότεχνοι. Είναι δεδομένο λοιπόν πως και όλες οι κατοπινές μορφές του θεάτρου σκιών δεν θα είχαν δημιουργηθεί αν ο Μίμαρος δεν είχε την ευφυΐα να πλάσει ρόλους που να αντικατοπτρίζουν τις συμπεριφορές και τους χαρακτήρες της ανθρώπινης ζωής (Πετρόπουλος, 1980, 62).

Η όλη του συνεισφορά στην καλλιτεχνική αναβάπτιση του θεάματος υπολογίζεται ότι πραγματοποιήθηκε περί το 1880 ή 1885. Τότε επιστρέφοντας από

⁹ Μάλιστα αρκετοί κατοπινοί πατρινοί караγκιόζοπαίχτες για να τιμήσουν τον πρωτομάστορα της τέχνης έβαζαν στο όνομά τους την υπερθετική κατάληξη, χρησιμοποιώντας το ως καλλιτεχνικό προσωνύμιο. Έτσι βλέπουμε καλλιτέχνες όπως ο Βασίλαρος, ο Κώσταρος ή ο Γιάνναρος.

την Κωνσταντινούπολη στην Πάτρα είναι φορέας του «Καραγκιόζ μπερντέ». Η συνεργασία του με τον Ηπειρώτη μάστορα Λιάκο Πρεβεζάνο είναι που του άνοιξε νέους ορίζοντες. Ακριβώς εκεί ήταν που συνενώθηκαν οι δύο σχολές παιξίματος. Οπότε απορρίπτοντας τα οθωμανικά στοιχεία και προσδίδοντας στο ηπειρώτικο θέαμα μια νέα διάσταση, επέφερε το επιθυμητό αποτέλεσμα του «καλλωπισμού» της τέχνης (Χατζάκης, 2022, 61).

Μια λανθασμένη θεωρία, γραμμένη από τον Τζούλιο Καϊμη θέλει ως γενάρχη του Καραγκιόζη τον Γιάννη Μπράχαλη (Βράχαλη), παρασέρνοντας αρκετούς κατοπινούς μελετητές. Τούτο όμως αμφισβητείται, δεδομένης της ύπαρξης μιας πληθώρας καραγκιοζοπαιχτών στα Ιωάννινα ήδη από το 1809 ή την Τρίπολη το 1799 και στα κατοπινά χρόνια της απελευθέρωσης που προηγήθηκαν του ίδιου. Επιπρόσθετα, μαρτυρίες καλλιτεχνών της εποχής παρουσιάζουν τον Μπράχαλη ως βοηθό του Μίμαρου, χωρίς να λογίζεται ιδιαίτερα ικανός καραγκιοζοπαιχτής. Ο ίδιος Αντώνης Μόλλας αμφισβητεί τις θεωρίες αυτές, τονίζοντας πως δεν είχε ακουστά γι αυτόν, ενώ σύμφωνα με τον γιο του Μίμη ο καραγκιοζοπαιχτής Κώστας Γιαννιός δέχονταν τον Μπράχαλη μόνο σαν βοηθό που ήρθε με τον Μίμαρο από την Κωνσταντινούπολη και όχι ως καλλιτέχνη που δρούσε αυτόνομα (βιογραφίες Ελλήνων καραγκιοζοπαιχτών, 2025). Ο καραγκιοζοπαιχτής Πάγκαλος πάλι επισημαίνει πως ενώ είχε αρκετές φιγούρες διακατέχονταν από αγοραφοβία που τον εμπόδιζε να παίζει. Ο Μιχάλης Χατζάκης μάλιστα ισχυρίζεται ότι η αναφορά στην Μπράχαλη ήταν σκόπιμη ούτως ώστε να υποβαθμιστεί η αξία του θεάματος. Αποσιωπώντας την ηπειρώτικη παράδοση και τις απαρχές της αναδημιουργίας του θεάτρου σκιών, προέβαλαν έντονα την οθωμανική του υπόσταση με τελικό στόχο την αποκοπή του λαού από τον Καραγκιόζη. Τούτο διότι ο εναγκαλισμός του από το κοινό εξαιτίας των ηρωικών έργων, ικανών να τονώσουν το ηθικό ανάστημα του έθνους ή των κωμωδιών που σατίριζαν τον πασά, δηλαδή τους αρμούς της εξουσίας, ενοχλούσαν την άρχουσα τάξη. Έψαξαν συνεπώς ένα εξιλαστήριο θύμα που βρήκαν στο πρόσωπο του ανθρώπου, οι αναφορές του οποίου στο θέατρο σκιών περιοριζόνταν αναπόφευκτα στην οθωμανική παράδοση (Χατζάκης, 2022, 57-59).



Εικόνα 8: Ο Καραγκιόζης του Μπράχαλη (αριστερά) και του Μίμαρου (δεξιά). Πηγή: archaiologia.gr



Εικόνα 9: Ο Μίμαρος (1859-1912), έργο του Ευγένιου Σπαθάρη. Πηγή: Επιμύθιον

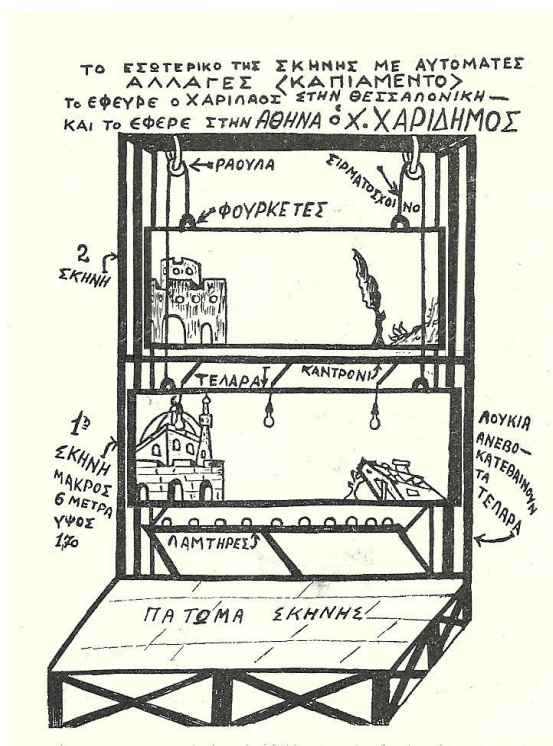
1.4 Το θέατρο σκιών στις άλλες πόλεις

Μετά την επιτυχία στην Πάτρα το θέαμα αυτό μεταφέρθηκε και σε άλλες περιοχές ανά την Ελλάδα. Αρχής γενομένης από τον ίδιο τον Μίμαρο, επισκέφτηκε την Αθήνα για πρώτη φορά το έτος 1899 (Χατζηπανταζής, 1984, 64). Πέραν όμως του ίδιου του Μίμαρου καταγράφονται άλλοι τρεις караγκιοζοπαίχτες από την Πάτρα που θεατρίσανε το αθηναϊκό κοινό κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και αυτοί ήταν ο Θεοδωρέλος, ο Πάνος Μπέκος και ο Χρήστος Κόντος. Ξέχωρα από αυτό και πριν την Αθήνα, οι πατρινοί καλλιτέχνες είχαν προγραμματίσει μια σειρά από περιοδείες στα περίξ της Πάτρας. Ο τοπικός τύπος, με χαρακτηριστικό παράδειγμα της εφημερίδα «Νεολόγος» τον Ιούνιο του 1898 αναφέρει παράσταση του Μίμαρου στον Πύργο, ενώ από την ίδια εφημερίδα εντοπίζεται η παρουσία του θεάτρου σκιών στην Αμαλιάδα το 1899, στην Κυπαρισσία το 1903 και νοτιοδυτικά της Ελλάδας σε άλλες πόλεις (Κοτοπούλης, 2000, 61, 100). Επιπρόσθετα η τοπική εφημερίδα της Καλαμάτας «Φαραί» αναφέρει τις θετικές εντυπώσεις που αφήνουν οι παραστάσεις του Μίμαρου στην περιοχή κατά το 1896 (Χατζηπανταζής, 1984, 26).

Όλα αυτά οδηγούν στην κατανόηση της υποδοχής του ελληνικού πλέον Καραγκιόζη από τον λαό στην πρωτεύουσα αλλά και σε περιοχές της επαρχίας. Αυτό διότι εκτός των πόλεων που αναφέρθηκαν πρωτύτερα, καταγράφονται παραστάσεις Καραγκιόζη στα χωριά της Αιτωλοακαρνανίας αλλά και μέχρι την Κεφαλονιά. Έχοντας ως εφалτήριο λοιπόν την Πάτρα έφτασε σε όλη την ελληνική επικράτεια. Στην βόρεια Ελλάδα πάντως δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση παρά το γεγονός ότι έδρασαν και καθιερώθηκαν εξέχουσες φυσιογνωμίες του θεάτρου σκιών. Τούτο ίσως οφείλεται και στο ότι τα γεωγραφικά εκείνα διαμερίσματα άργησαν να ενταχθούν στον κυρίως ελλαδικό κορμό και συνεπώς στην πολιτισμική σύσταση του πληθυσμού μεταξύ νεότερης και παλιάς Ελλάδας, έχοντας διαφορετικές αναφορές και βιώματα με αποτέλεσμα ορισμένες παραστάσεις να μην μπορούν να «σταθούν» στην βόρεια Ελλάδα¹⁰ (Σπαθάρης, 2010, 75).

¹⁰ Τον ισχυρισμό αυτόν συμπληρώνει και μια προφορική μαρτυρία του караγκιοζοπαίχτη Θανάση Σπυρόπουλου σε μια συνέντευξη όπου ισχυρίζεται πως οι πελοποννήσιοι και οι ρουμελιώτες αγάπησαν τον Καραγκιόζη σε σχέση με τους άλλους, δεδομένου του ότι εκεί άκμασε και ουσιαστικά καλλιεργήθηκε. ["ON AIR TV BY AMIGOS" 19-03-19 ΣΑΚΗΣ ΜΠΟΥΣΔΟΥΝΗΣ - ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ!!!! #Karagkiozis](#) στο 16:30

Ειδική μνεία πάντως αξίζει να γίνει σε ό,τι αφορά τον βορειοελλαδίτικο θέατρο σκιών στον караγκιοζοπαίχτη της Θεσσαλονίκης Χαρίλαο Πετρόπουλο. Ο ίδιος αν και καταγόμενος από το Αίγιο, έδρασε στον χώρο της Μακεδονίας την περίοδο του μεσοπολέμου, με δάσκαλο κυρίως τον Μέμο Χριστοδούλου και κατόπιν τον Μίμαρο. Ερχόμενος στα 1914 στην Θεσσαλονίκη υπηρετώντας την στρατιωτική του θητεία έδωσε την πρώτη του παράσταση, ενώ έστησε το θέατρό του το 1918. Η όλη του προσφορά έγκειται σε δύο τομείς, τον τεχνικό αφενός και αφετέρου της γενικότερης ψυχαγωγίας με ένα κοινωνικό πρόσημο. Αποτελεί τον εφευρέτη της αυτόματης αλλαγής σκηνής του μπερντέ, με την χρήση δύο εναλλασσόμενων πανιών που ανεβοκατεβαίνουν, ενώ η άσκηση της κοινωνικής και πολιτικής σάτιρας στο πανί του την ταραγμένη περίοδο του μεσοπολέμου αποτελεί σημείο αναφοράς για το κοινό της Θεσσαλονίκης αφυπνίζοντάς το και ενώνοντας κάτω από τον μανδύα της τέχνης του γέλιου. Η απήχυσή του μάλιστα ήταν τόση που συγκρίνονταν με τον μεγάλο караγκιοζοπαίχτη της Αθήνας Αντώνη Μόλλα. (Πατσίκα, 2018). Την προσφορά του αναγνωρίζει και ο Σωτήρης Σπαθάρης όπου στα απομνημονεύματά του τον χαρακτηρίζει «άριστο παίκτη» και «με προσωπικότητα», δηλώνοντας ότι αποτέλεσε τον караγκιοζοπαίχτη όλης της Μακεδονίας (Σπαθάρης, 2010, 177).



Εικόνα 10: Η αυτόματη εναλλαγή των σκηνικών του Πετρόπουλου. Πηγή: city culture



Εικόνα 11: Διαφημιστικό για το θέατρο του Πετρόπουλου επί της οδού Μελενίκου. Πηγή: city culture

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΚΑΙ Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

2.1 Το πεδίο δράσης

Η ίδια η τέχνη στον γενικότερο καμβά αλλά και το θέατρο πιο συγκεκριμένα, εδράζουν στην αντίληψη της αντίθεσης δοσμένης με αρμονικό τρόπο έτσι όπως το ατομικό και το καθολικό αντιπαλεύουν και συνυπάρχουν μέσα στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση. Αυτή ακριβώς η αντίθεση ήταν που εκφράστηκε στο αρχαίο δράμα μέσω της σκηνικής παρουσίας και της όλης σκηνοθεσίας του περιβάλλοντος που λαμβάνει χώρα το έργο. Χαρακτηριστικά λοιπόν έχουμε από την μια το Μαντείο των Δελφών ως τόπος διαμονής των θεών και σύμβολο πνευματικής απολυτότητας και από την άλλη τον Άρειο Πάγο ως σημείο απόδοσης ανθρώπινης δικαιοσύνης και ενότητας του συνόλου. Η ίδια αυτή συμβολική αντίθεση είναι που μπορεί να διακρίνει κανείς και στην σκηνική σύνθεση του Καραγκιόζη (Καϊμη, 1990, 54-55). Αρχής γενομένης από την ίδια την σκηνογραφία με την μισογκρεμισμένη παράγκα του ήρωα από τα αριστερά και το πολυτελές σαράι από τα δεξιά έχει ιδιαίτερο συμβολισμό, αποτυπώνοντας τις ταξικές διακρίσεις και την ανέχεια που βιώνουν οι απόκληροι της κοινωνίας. Αυτή ακριβώς η κοινωνία όπου μέσα σε αυτό το ιστορικό συγκείμενο αισθάνεται τον αποκλεισμό στο κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με την κυρίαρχη εξουσία ενώ αντιλαμβάνεται τις ενέργειες ομάδων που ζουν στο περιθώριο δρώντας τυπικά παράνομα αλλά οδηγούμενοι από το ένστικτο της επιβίωσης (Παραρά, 2016).

Οι οικοδομικές διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται στην οθόνη συνεπώς αντιπροσωπεύουν μια απόλυτη εναντίωση τόσο σε ταξικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Έτσι ο φτωχός από άποψη πόρων πλην πλούσιος στον κοινωνικό τομέα απλός πολίτης έρχεται σε πλήρη ρήξη με τον απόλυτο πλούτο και την εξουσία. Στο ενδιαμέσο ο χώρος που διαδραματίζονται όλα τα γεγονότα, αντιπροσωπεύοντας μια πόλη, η οποία ποτέ δεν διευκρινίζεται ακριβώς λόγω της καθολικότητας που θέλει να

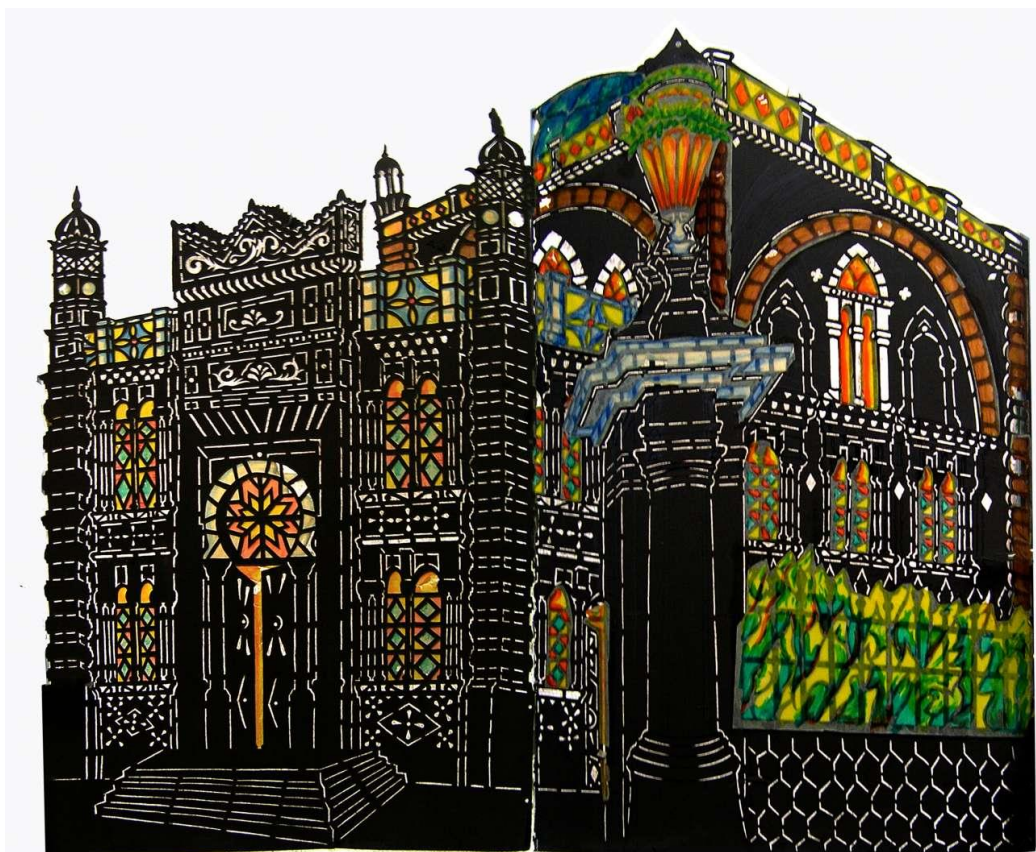
εκφραστεί σε ό,τι αφορά τον τόπο και τον χρόνο, με την απόσταση μεταξύ των κτηρίων να αυξομειώνεται περιστασιακά. Αυτή η ρευστότητα στον χωροχρόνο είναι από μόνη της αρκετή για να οδηγήσει τον θεατή στην ταύτιση με το συγκεκριμένο σύμπαν, ανεξάρτητα από το που προσδιορίζεται κοινωνικά βάσει της σκηνικής σύνθεσης του μπερντέ (Τσίππρας, 2001, 163-164).

Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Γιώργου Ιωάννου, που περιγράφει με ακρίβεια την λειτουργία του σκηνικού διακόσμου στο θέατρο σκιών ως μια πάλη μεταξύ φτωχού-πλούσιου, δυνατού-αδύνατου: *“... Απ’ τη στιγμή που φωτίζονταν ο μπερντέ και πρόβαλε το σαράι του πασά απ’ τη μια και η παράγκα του Καραγκιόζη απ’ την άλλη, έμπαινε “επί τάπητος” ολόκληρο το σπαραχτικό θέμα της κοινωνικής αδικίας και ανισότητας, που δε νομίζω να έχει σε τίποτα αλλάζει... Ακολουθούσε το δείξιμο της ζωής του φτωχού, που δεν κατόρθωνε, παρόλα τα ρεζιλίκια του, ν’ αλλάξει και πολύ τη σκληρή του μοίρα. Κι ερχόταν κατόπιν ο πλούσιος με την ήρεμη δεσποτική φωνή και τις καλές και δίκαιες σκέψεις, γιατί, όταν γίνεις πλούσιος, μπορείς να είσαι και δίκαιος και αγαθός και φιλόανθρωπος, όπως και οτιδήποτε άλλο. Όμως πίσω από τον μεγαλοπρεπή άρχοντα παραφύλαγε με το ρόπαλο στο χέρι ο θησαυροφύλακάς του, που δήθεν διαφέντευε μόνο την ηθική και την τάξη της κοινωνίας. Με τη διαφορά ότι έδερνε κατά προτίμηση τον Καραγκιόζη και τους ομοίους του...”* (Ιωάννου, 1995).

Στο αρχαίο δράμα ο λόγος ήταν το πρωτεύον. Το βασικό εκφραστικό μέσο για να επιτευχθεί η πραγμάτωση του μύθου, με την όψη να μην έχει άμεση σύνδεση με την εκφορά του λόγου. Ως εκ τούτου η λιτότητα στα σκηνικά είναι ενδεικτική, με λίγα μέσα να αποδίδουν τον μικρόκοσμο που αναπαριστάται. Γύρω από αυτή την φιλοσοφία κινούνται και τα σκηνικά του θεάτρου σκιών. Έτσι οι συμβολικές ζωγραφικές αναπαραστάσεις μέσα από την αφαιρετικότητά τους δείχνουν άμεσα αυτό που αφορά με ένα σπίτι να συμβολίζει ως πούμε την πόλη, ένας βράχος τα λημέρια των κλεφτών ή ένα μπλε χαρτί τη θάλασσα. Είναι κατανοητό λοιπόν ότι αρχαίο δράμα και Καραγκιόζης πορεύονται στα ίδια αισθητικά μονοπάτια ακόμα κι αν διαφοροποιούνται στον τελικό στόχο (Χατζάκης, 2022, 44-45).

Αυτή η αντίθεση βρίσκεται στον πυρήνα της λαϊκής ψυχολογίας που μεταβίβασε στην σκηνή του θεάτρου, με την αιτιολογία της να είναι βαθιά, ενώ έλκει την ρίζα της στους αρχαίους χρόνους και αργότερα επεκτάθηκε στο απανταχού θέατρο. Στο αρχαιοελληνικό δράμα ο εκάστοτε βασιλιάς ως κάτοχος της γνώσης

κυβερνάει τον λαό. Όπως βλέπουμε στην τραγωδία του Οιδίποδα, ό ίδιος λύνοντας το αίνιγμα της Σφίγγας ανατρέπει την αρμονία μεταξύ λαού και εξουσίας, καταλύοντας του θεϊκούς νόμους με τα αποτελέσματα να είναι οδυνηρά, επαναπροσδιοριζόμενος όμως στην λαϊκή συνείδηση ως άγιος. Το κατοπινό θέατρο ακολουθεί αυτή την παράδοση αλλά με το είδωλο πλέον να έχει αναστραφεί. Ο λαός τώρα είναι στην πρωταρχική θέση και με εφόδιό του την σάτιρα να προσεταιρίζεται τον κυρίαρχο ρόλο έναντι του σοφού μέσα στην ατομικότητα που τον χαρακτήριζε. Έτσι όπως στο ισραηλινό θέατρο οι χωρικοί αντιστέκονται στον βασιλιά Σόλωνα ή στο περσικό θέατρο σκιών η εκδοχή του πρωταγωνιστή αμφισβητεί τον Σάχη της Περσίας, στα ελληνικά πράγματα ο Καραγκιόζης εκπροσωπεί τον λαό, ως σύμβολο απόλυτης εναντίωσης κάτι διασώζεται που σε όλα τα έργα ανεξαρτήτως του περιεχομένου τους (Καϊμη, 1990, 55-56).



Εικόνα 12: Το Γενί Τζαμί και πρώην αρχαιολογικό μουσείο της Θεσσαλονίκης, σκηνικό κατασκευασμένο από τον караγκιοζοπαίχτη Βάγγο Κορφιάτη στα πλαίσια έκθεσης στο Lycee της Θεσσαλονίκης. Στο πανί του θεάτρου σκιών λειτουργεί ως σαράι-σύμβολο εξουσίας ή ως αρχοντικό-σημείο έναρξης της πόλης, επιτελώντας μέσω του συμβολισμού με απλό τρόπο πολλαπλές λειτουργίες στον φανταστικό κόσμο του μπερντέ για την διαδραμάτιση της ιστορίας. Πηγή: Protagon

2.2 Ο Καραγκιόζης σκιά του εαυτού μας

Ο ελληνικός Καραγκιόζης διαμόρφωσε τον εσωτερικό του κόσμο χάρη στον Μίμαρο κατά πρώτων, ενώ ήρθε στην συναισθηματική και φιλοσοφική του πλήρωση από τον Μόλλα. Οι δύο αυτοί οριοθέτησαν το ήθος και τον αξιακό κώδικα του ήρωα, με τους υπόλοιπους να έπονται προχωρώντας σε ορισμένες επιμέρους προσθαφαιρέσεις πάνω σε ένα προκατασκευασμένο δημιούργημα. Όλα τα χαρακτηριστικά πάνω του είναι συμβολικά και αποκτούν ένα διαφορετικό νόημα. Η καμπούρα του ισοδυναμεί με τα βάρη που επωμίζεται ο λαός, ενώ η δυσμορφία του προσώπου του αντικατοπτρίζει εκείνο της κοινωνίας με την μάσκα του «πολιτισμού» που φέρει για προκάλυμμα. Ως μια άυλη μορφή λοιπόν κι ο ίδιος, σαν ένα σύμβολο ολόκληρος με τις ιδιότητες που μπορεί να του παρέχει η άφθαρτή του υπόσταση συνέστησε την φωνή των απόκληρων που οι οικονομικές και πνευματικές τους καταβολές δεν επέτρεπαν να διεκδικήσουν εκείνο που έπρεπε, αδιαφορώντας για τις περεταίρω συνέπειες καθώς σαν άυλη μορφή δεν κινδύνευε από την απειλή του όποιου αφανισμού (Χατζάκης, 2022, 76). Φαινόμενα κοινωνικά όπως εκείνα της πενίας ή του κοινωνικού αποκλεισμού αποτελούν κεντρικό κομμάτι της θεματικής του θεάτρου σκιών. Η πείνα του τονίζεται με κάθε ευκαιρία, ανεξαρτήτως των επιμέρους θεματικών της παράστασης και από την άλλη η κακομεταχείριση των λαϊκών στρωμάτων μέσω της χρήσης βίας από έτερους πρωταγωνιστές δείχνει με αδρό τρόπο στα θύματα-θεατές τα αίτια της ανέχειάς τους. Όλα αυτά διαφαίνονται στο πρόσωπο του Καραγκιόζη, που χωρίς να προσποιείται τον ηθικά άμεμπτο, ενώ ταυτόχρονα δεν έρχεται σε ευθεία ρήξη με την καθεστηκυία τάξη, αναδεικνύει συμπεριφορές και ήρωες τέτοιου τύπου. Τούτο όμως απώτερο στόχο έχει τον χλευασμό του συστήματος αξιών της κυρίαρχης ιδεολογίας μέσω της κωμωδίας, τακτική που έχει τις ρίζες της στην αριστοφανική παράδοση (Παραρά, 2016, 189-191).

Αρνούμενος το πρότυπο του ήρωα και υιοθετώντας μια μορφή αντιήρωα, σατιρίζει φυσικά όλους τους τύπους που παρελαύνουν από την σκηνή, αλλά πρωτίστως τον ίδιο τον εαυτό του. Αν νοηθεί ως μια προσωποποίηση του λαού, τότε δεν μένει έξω από το κάδρο της σάτιρας και να εξιδανικεύεται. Ως εκ τούτου το γέλιο που βγαίνει αβίαστα στην παράσταση από τον θεατή, ο οποίος γελάει με τις ίδιες του τις αδυναμίες που αποκαλύπτονται σταδιακά. Έτσι ο λαός σατιρίζει αλλά και διαμορφώνει την κουλτούρα του, γι αυτό και η χρήση του λαϊκού μύθου ως εργαλείο

την στιγμή που αποτελούσαν βασικό συλλογικό μέσο έκφρασης. Ο ίδιος είναι τραγικός και συνάμα κωμικός στον πυρήνα του, αποδεικνύοντας έτσι την ελληνική του ταυτότητα. Εξάλλου στο θέατρο σκιών δεν νοείται αυτή η απλουστευμένη διπολική θεώρηση του κόσμου, όπου το ένα στοιχείο αντιπαλεύεται το αντίθετό του. Όλα βρίσκονται σε κοινή συνισταμένη στον Καραγκιόζη και κατ'επέκταση σε όλους τους ήρωες, όπου η μια κατάσταση διαδέχεται την άλλη και οι ρόλοι εναλλάσσονται μέσα στο έργο. Αυτό σε πρώτη φάση έρχεται σε αντίθεση με τον εξ αρχής ξεκάθαρο διαχωρισμό την σκηνικής σύνθεσης που προαναφέραμε, οδηγώντας σε μια παραδοξότητα. Ο Καραγκιόζης όμως προβάλλει για ακόμα μια φορά το σύνθετο του χαρακτήρα του, αντιστοιχώντας το με την πολυπλοκότητα του κοινού βίου μη εξιδανικεύοντας τον εαυτό του αφενός και αφετέρου την κατάσταση στην οποία έχει περιπέσει, με ένα τρόπο μοιρολατρικό. Μέσα από την αυτογνωσία στην οποία οδηγείται από τον δρόμο της σάτιρας¹¹, γκρεμίζει κάθε τι το συμβατικό, αποκαλύπτοντας την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης (Δημητριάδης, 2013).

Η ρήξη αυτή που χαρακτηρίζει την πορεία του μέσα στον χώρο και τον χρόνο δεν είναι μόνο απέναντι σε καταστάσεις ή πρόσωπα, αλλά αρχικά τον ίδιο του τον εαυτό. Όντας ο ίδιος μια διαρκής αντίφαση είναι ταυτόχρονα σοφός και πρωτόγονος, αστός και επαρχιώτης, απαθής και συγχρόνως φλογερός πατριώτης. Πάνω απ' όλα όμως συνιστά το αρχέτυπο του σατιρικού πνεύματος, ως μια οντότητα μυθική σχεδόν «πλέει» έξω από τα φυσικά όρια, σαρκάζοντας όλα εκείνα που στα μάτια των ανθρώπων φαντάζουν σπουδαία μα στα δικά του απλώς μάταια (Καΐμη, 1990, 60). Η εμφάνισή του στο πανί καταργεί κάθε περιορισμό, κινούμενος πέρα από τα δεδομένα και τα κοινωνικά κελεύσματα, ως μια μορφή ζωτικής δύναμης. Η διάθεσή του να έρθει σε κάθετη ρήξη με τον κόσμο γύρω του έρχεται σε άμεση επικοινωνία με τους ήρωες της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, καθώς ταρασσοντας αξίες και αρχές που θεωρούνται κατακυρωμένες αποδυναμώνει το αξιοκρατικό του σύστημα, προβάλλοντας το αίσθημα της επιβίωσης ως πρωταρχικό. Μόνιμος αντιρρησίας και απελευθερωτικό πνεύμα καλεί τον θεατή σε μια νέα αρχή, η οποία αναγγέλλεται στο τέλος κάθε παράστασης, όπου ορθώνοντας λόγο αληθείας, θα τον οδηγήσει στην

¹¹ Ο Καραγκιόζης μέσα από τα καμώματά του αποκαλύπτει με όχημα την σάτιρα όλα του τα κουσούρια, καλώντας τον θεατή σε αυτή την θερμοκρασία γέλιου που αναπτύσσεται να δει τον ίδιο του τον εαυτό, ξορκίζοντας όλα του τα αρνητικά στοιχεία με τρόπο εύθυμο και συμμετοχικό. Δεν μιλάει από καθ'έδρας, ούτε δίνει κατευθυντήριες γραμμές κάνοντας ένα μάθημα ηθικής, αποφεύγοντας τον όποια διδασκισμό. Κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να γίνει έτσι κι αλλιώς αφού ο ίδιος ο καλλιτέχνης προέρχεται από τα σπλάχνα του λαού του οποίου σατιρίζει, μη αποτελώντας μια κοινωνική ελίτ που στόχο έχει την κατήχηση της μάζας (Δημητριάδης, 2013).

ανατροπή όλων των αξιών μέσα σε ένα αέναο παιχνίδι μεταξύ της ψυχής και της λαϊκής δημιουργίας εν είδει τελετουργικού (Πούχγερ, 2024).



Εικόνα 13: Καραγκιόζηδες παλιών μαστόρων. Από αριστερά προς τα δεξιά, Μάνθος Αθηναίος, Θανάσης Σπυρόπουλος, Ευγένιος Σπαθάρης, Αβραάμ Αντωνάκος.

2.3 Οι ήρωες ως κοινωνικοί τύποι

Εξετάζοντας τους υπόλοιπους χαρακτήρες του θεάτρου σκιών εντοπίζουμε έντονα το γκροτέσκο στοιχείο σε αυτές, κυρίως στο εμφανισιακό κομμάτι αλλά και μετέπειτα στον τρόπο που σκέπτονται και συμπεριφέρονται στο πανί. Οι όποιες αποκλίσεις από το κανονικό είτε στη διανοητική ικανότητα, την σωματική διάπλαση ή στην εκφορά του λόγου τους συνιστά βασικό παράγοντα της κωμωδίας. Η διάλυση της υπαρκτής πραγματικότητας, με την ταυτόχρονη ανάδυση μιας άλλης μέσα από τον φακό της υπερβολής και της ανάδειξης συμπεριφορών που παρεκκλίνουν του κανονικού αποτελεί μια παράδοση που κρατάει ήδη από το τουρκικό θέατρο σκιών (Πούχγερ, 2024).

Αναφέροντας επιγραμματικά τα πρόσωπα τούτα γύρω από τον Καραγκιόζη, συναντάμε κατά πρώτων τον καρδιακό του φίλο Χατζηαβάτη όπου με το στοιχείο της αντίθεσης άλλοτε παρουσιάζεται ως ένας εχέφρον και έντιμος βιοπαλαιστής και άλλοτε ως ένας πονηρός μικροαπατεώνας, δεχόμενος τις σκόπιμα βίαιες αντιδράσεις του πρωταγωνιστή-συνοδοιπόρου του και τον ορεσίβιο θείο του Καραγκιόζη

Μπάρμπα-Γιώργο, με μια γραφική απεικόνιση του Ρουμελιώτη της εποχής, ο οποίος καταφτάνοντας στην νοητή αυτή πόλη της σκηνής προς επίρρωση των υποχρεώσεών του ή για να γλιτώσει τον ανιψιό του, σαν από μηχανής θεός, γίνεται παράλληλα υποχέριο των ενεργειών του Καραγκιόζη. Αυτές είναι οι τρεις βασικές φιγούρες¹² και γύρω κινούνται οι υπόλοιπες εξίσου σημαντικές φιγούρες, που ο ρόλος τους είναι προκαθορισμένος, με διαστάσεις συμβολικές (Τσίππρας, 2001, 164-165).

Αυτές είναι: α) Ο Πασάς ως ο στρατιωτικός διοικητής ή γενικότερα ο επιτελών τον ρόλο του ανώτατου διοικητικού άρχοντα. Η ηγεμονία του σε ένα πλαίσιο πιο συμβολικό καταδεικνύοντας μέσω της παρουσίας του την διαχρονικότητα του αλαζονικού πνεύματος που χαρακτηρίζει την εκάστοτε αρχή. Εδώ η τουρκική όψη του σε συνδυασμό με την τουρκοκρατία ως εποχή που επικρατεί στην σκηνή έχει αλληγορική σημασία και όχι ιστορική. Ο Καραγκιόζης ως εκπρόσωπος του λαού συγκρούεται μαζί του σε μια καθαρά ταξική διαμάχη, ενώ σατιρίζει απροκάλυπτα την εξουσία με τις κωμωδίες του, εμφανίζοντας τις κρυφές του προθέσεις. Ο ίδιος παρουσιάζεται ανεκτικός έναντι των ενεργειών αυτών μέχρι το σημείο φυσικά που δεν κινδυνεύουν τα συμφέροντά του (Χατζάκης, 2022, 97).

β) Ο Βελιγέκας ή Δερβέναγας, το όργανο του εκάστοτε άρχοντα, επιφορτισμένος με την τήρηση της ασφάλειας σαν χωροφύλακας εκπροσωπώντας την ωμή βία.

γ) Ο Σιορ Διονύσιος, ο οποίος με το ύφος του και την εμφάνισή του αντιπροσωπεύει την λόγια Ελλάδα, που έχει επηρεαστεί πολιτισμικά από την δυτική κουλτούρα λόγω και της καταγωγής του από το νησί της Ζακύνθου.

δ) Ο Μορφονιός, ο μικροαστός ψευδοδιανοούμενος με τα υπερφυή χαρακτηριστικά, όπως η μεγάλη μύτη και το υπερμέγεθες κεφάλι για να «χωρέσει» όλη την ανύπαρκτη γνώση του.

¹² Άνευ αυτών των τριών προσώπων δεν υφίσταται παράσταση. Πρώτα απ όλα διότι ο Καραγκιόζης εκτός από πρωταγωνιστής αποτελεί και τον εκπρόσωπο του πλειοψηφίας του ελληνικού λαού. Ο Χατζηαβάνης από την άλλη λειτουργεί συμπληρωματικά του Καραγκιόζη με όλα τα στοιχεία που απουσιάζουν από τον ίδιο. Κινείται ως ένας χαρακτήρας συμβιβασμένος, που ξέρει να ελίσσεται και να χρησιμοποιεί την γλώσσα της διπλωματίας. Θα μπορούσε στα σημερινά κοινωνικά δεδομένα να τον παραλληλίσουμε με όλους εκείνους τους διπλωματικούς λειτουργούς, που άνευ προσωπικής ιδεολογίας βρίσκονται διαρκώς στα πράγματα. Τέλος ο Μπάρμπα-Γιώργος απεικονίζει με αδρό τρόπο το αντιθετικό ζεύγμα πόλης-επαρχίας, με τις σχέσεις τους να μην έχουν σταθεροποιηθεί παρά την πρόοδο της ελληνικής κοινωνίας (Τσίππρας, 2001, 165).

ε) Ο Εβραίος Σολομών με καταγωγή από την Θεσσαλονίκη, κάτοχος του πλούτου που με την δύναμη του χρήματος κερδίζει τον σεβασμό του περίγυρου, με μια κυκλοθυμικότητα να τον χαρακτηρίζει ανάλογα με την περίσταση (Καΐμη, 1990, 67-69).

στ) Ο Σταύρακας, ο ψευτόμαγκας της Αθήνας των παλαιότερων χρόνων που παριστάνει τον γενναίο, αλλά αποφεύγει με τρόπο έντεχνο το οποιοδήποτε μπλέξιμο. Αξίζει να αναφέρουμε ότι αποτελώντας τον υπό-προλετάριο του αστικού χώρου, θύμα των ενεργειών του βιομηχανικού πολιτισμού πάνω στην λαϊκή τάξη είναι βασικός εκπρόσωπος του ρεμπέτικου τραγουδιού, ταυτισμένο στην πρώτη του φάση όπως αυτό αναπτύχθηκε γύρω από κάποιες κοινές πρακτικές και ασχολίες σχετικές με την παρανομία ή τον έρωτα.

Δεν λείπει βέβαια και η γυναικεία παρουσία στο πανί, με πρόσωπα όπως η σύζυγος του Καραγκιόζη η Αγλαΐα ή η κόρη του Πασά, με την παρουσία τους να είναι εμφανώς μικρότερη. Αυτό οφείλεται από την μια στο τεχνικό κομμάτι καθώς η μίμηση της γυναικείας χροιάς από τους καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών, σε ένα επάγγελμα κατεξοχήν ανδροκρατούμενο, δεν ήταν εφικτή σε μεγάλο βαθμό. Από την άλλη το εκκλησιαστικό σύστημα αλλά και ο ηθικός κώδικας, όπως είχε διαμορφωθεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα δεν έδινε πολλά περιθώρια για οποιαδήποτε πιο προσωπική διασύνδεση μεταξύ των δύο φύλων. Μάλιστα οι φιγούρες με οθωμανική καταγωγή αντιπροσωπεύουν με την παρουσία τους την ευστροφία των ανατολίτικων λαών και ιδιαίτερα των γυναικών, οι οποίες βρίσκουν την ευκαιρία να εκδηλώσουν τον καταπιεσμένο λόγω του θρησκευτικού κατεστημένου ερωτισμό τους με πολλούς τρόπους όπως το να παριστάνουν τις άρρωστες¹³ ή να απαιτούν την λύση αινιγμάτων¹⁴ (Τσίππρας, 2001, 168).

Σε όλους αυτούς τους χαρακτήρες η τεχνοτροπία του γκροτέσκου είναι συνυφασμένη με την εμφάνισή τους στο πανί. Δεν αποτελούν παρά μια διακωμώδηση-μια παρωδία των ανθρώπινων όντων, που τα υπερτονισμένα τους χαρακτηριστικά οδηγούν στην πρόκληση του γέλιου μέσα από την εκάστοτε συνθήκη στην οποία βρίσκονται. Η παρουσία των χάρτινων ηρώων, που ως σκιές συμπεριφέρονται κατά την ανθρώπινη λογική, σε συνδυασμό με τις καταστάσεις που

¹³ Ο Καραγκιόζης γιατρός.

¹⁴ Τα αινίγματα της Βεζυροπούλας.

βιώνουν και την υπερβολικά αλλοιωμένη μορφή τους προκαλούν την ευθυμία στον θεατή. Σε αυτό βέβαια έρχεται να συμπληρώσει το γλωσσικό πανδαιμόνιο που επικρατεί εξαιτίας της εθνοτοπικής ποικιλότητας των μορφών αυτών, με του στοιχείο λοιπόν της αλλοίωσης των προσώπων και των κοινωνικών αξιών να κυριαρχεί, με μια χαρακτηριστική διαχρονικότητα που φτάνει στην αριστοφανική κωμωδία (Γεωργούλας, 2023, 75-78). Πέραν τούτου, κοινός παρονομαστής του όλου αυτού μικρόκοσμου αποτελεί ο τρόπος λειτουργίας τους σαν άτυποι σχολιαστές της κοινωνικής και ευρύτερης πραγματικότητας. Μεταδίδοντας τα τεκταινόμενα του κοινωνικό-γεωγραφικού γίνεσθαι, εξέφραζαν το λαϊκό αίσθημα έναντι των συγκεκριμένων συμβάντων. Σε έναν κατεξοχήν λαϊκό χώρο όπως εκείνο της γειτονιάς, ο οποίος συνιστούσε το ιδανικό ακροατήριο για ένα ανάλογης υφής θέαμα η όποια πληροφορία που προέρχονταν από το πεδίο της πολιτικής ή της κοινωνίας, προωθούνταν στον θεατή υπό την μορφή σατιρικού αστεϊσμού από το στόμα ενός ήρωα που εκπροσωπούσε τα φτωχά λαϊκά στρώματα, διαφορετικές ηλικίες, ταυτότητες φύλου ή ένα τόπο καταγωγής, αποκτώντας μια άλλη διάσταση με το να μετασχηματιστεί σε μια κραυγή διαμαρτυρίας ή προβληματισμού. Αυτό όμως χωρίς την παρουσία στοιχείων που θα οδηγούσαν σε πόλωση, καθώς ο λαϊκός πολιτισμός έχει κάτι το ενωτικό μέσα από την αναπαράσταση των ιδιορρυθμιών και των ιδιαιτεροτήτων του λαού πλάθοντας μια ενιαία αντίληψη περί του «εθνικού». Κάτι τέτοιο όμως άπτεται κυρίως στην ικανότητα του καλλιτέχνη ο οποίος γνωρίζει τον λαό στον πυρήνα του, χρησιμοποιώντας τα ανάλογα αστεία. Κανένα αστείο στον Καραγκιόζη δεν γίνεται χωρίς επίγνωση, παρά με τελικό στόχο ο χάρτινος θίασος να ασκήσει μια δριμεία κριτική, να ανατρέψει και να αμφισβητήσει τα πάντα (Τσίπηρας, 2001, 170-175).



Εικόνα 14: Ο θίασος του θεάτρου σκιών στην σκηνή. Κάθε ήρωας και ένα σύμβολο. Πηγή: Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

2.4 Το γλωσσικό τους στοιχείο

Στο θέατρο σκιών κάθε ένας από τους χαρακτήρες που παρελαύνουν νοείται ως δεδομένος. Δεν απαιτείται δηλαδή από την πλευρά του καλλιτέχνη να προβεί εκ νέου στην διαδικασία διαμόρφωσης του ήρωα, διότι η κάθε μορφή-κοινωνικός τύπος αντιπροσωπεύεται από μια συγκεκριμένη φιγούρα κάτι που καθιστά ως αυτονόητη και την ιδιοσυστασία ενός εκάστου. Αυτό το εξασφαλίζει σε πρώτο επίπεδο η εξωτερική τους εμφάνιση, από τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους ή τις σωματικές τους ιδιομορφίες, την περιβολή ή την όλη εξάρτιση που φέρουν. Σε ένα δεύτερο επίπεδο τούτο επιτυγχάνεται διαμέσου των πράξεων και της εν γένει συμπεριφοράς τους στον μπερντέ και από τα λεγόμενά τους, όπως τους τα κληρονόμησε η παράδοση. Τέτοιο κατεξοχήν στοιχείο αποτελεί λοιπόν ο τρόπος ομιλίας των προσώπων, από το ύφος και την ένταση μέχρι το γλωσσικό ιδίωμα, με ό,τι αυτό εμπεριέχει (Σηφάκης, 1984, 35-47).

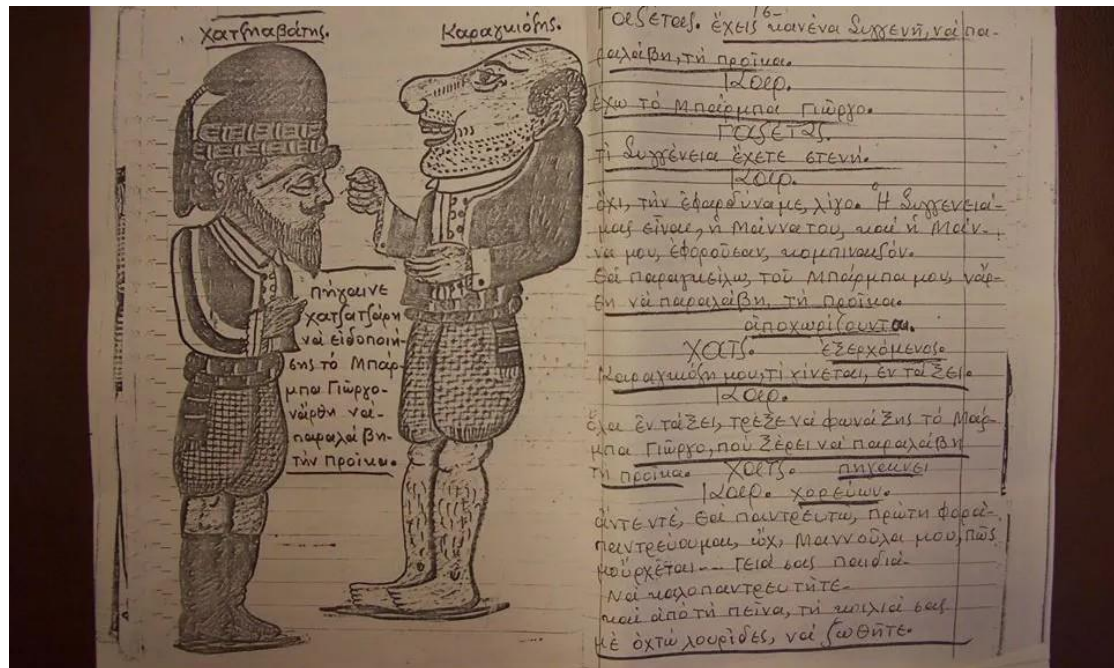
Στην κωμωδία η χρήση των ποικίλων κοινωνιολέκτων και ντοπιολαλιών είναι κάτι το χαρακτηριστικό ήδη από την εποχή του Αριστοφάνη. Ενδεικτικά μπορούμε να αναγνωρίσουμε διαλέκτους όπως τα ελληνο-βλάχικα, ελληνικά με ανατολίτικα

στοιχεία, λόγια και αργκό γλώσσα, ελληνικά με φράσεις ισπανό-εβραϊκές μαζί, όπως και διαλέκτους από διάφορα γεωγραφικά διαμερίσματα. Σε ό,τι αφορά τον Καραγκιόζη η γλώσσα του ανταποκρίνεται στο ιδίωμα των επιμέρους πόλεων, ανάλογα με το που πραγματοποιείται η παράσταση. Θα μιμηθεί παρόλα αυτά οποιαδήποτε άλλη διάλεκτο ή και γλώσσα χρειαστεί, ενώ κουνώντας παράλληλα το μακρύ του χέρι θα παρωδήσει τον τρόπο που εκείνη την στιγμή μιλάει, κάτι που χαρακτηρίζει τον ελληνικό λαό (Καϊμη, 1990, 140-141).

Η ποικιλία αυτή από ντοπιολαλιές και διαλέκτους στον μπερντέ του Καραγκιόζη μπορεί να παραλληλιστεί κατά μια έννοια με την Βαβυλωνία του Βυζάντιου. Παρόλα αυτά, ο συγγραφέας στο έργο του διακωμωδεί αυτή την γλωσσική πολυμορφία θέτοντας έτσι άμεσα τον προβληματισμό του για την ύπαρξη ενός γλωσσικού και κατ'επέκταση κοινωνιακού ζητήματος. Οι καραγκιοζοπαίχτες αντίθετα στην προσπάθειά μιας όσο γίνεται πιο πιστής απόδοσης των ηρώων τους, κατάφεραν, ανεπίγνωστα εν πολλοίς, κάτι το εντελώς διαφορετικό. Αυτή ήταν το να καταδείξουν την δυναμική της νεοελληνικής κοινωνίας στον γλωσσικό τομέα, ξέχωρα από το γεγονός πως ο ίδιος ο Καραγκιόζης με τις πράξεις του οδηγεί τα πράγματα σε ένα σημείο ανάλογο της Βαβυλωνίας. Οι καλλιτέχνες, με τον πρωταγωνιστή τους σατιρίζουν κάθε τι το συμβατικό ή το δεσμευτικό στην κοινωνία, τις ανθρώπινες σχέσεις ή σε επιμέρους τομείς. Ανεξάρτητα από το αν σε ατομικό επίπεδο σε ζητήματα που αφορούν τον λόγο ή την εκφορά αυτό συμπεριφέρονταν κάπως συντηρητικά ή με το να ακολουθούν την πεπατημένη¹⁵, κατάφεραν να αντιμετωπίσουν ένα σοβαρό ζήτημα σαν αυτό της γλώσσας, μέσα από την βαθιά γνώση της τέχνης τους. Η αντίληψη λοιπόν πως οι ετερόκλητοι τύποι που περνάνε από την σκηνή, στην προσπάθεια να πείσουν ως προς την διαφορετικότητά τους με τον ξεχωριστό τους λόγο, κατέληξαν στην διεύρυνση των γλωσσικών ορίων που συνυπάρχουν στον κόσμο των σκιών. Αυτή τους η λαϊκή προσέγγιση, έστω και

¹⁵ Παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο Καραγκιόζης, δηλαδή ο καραγκιοζοπαίχτης πίσω από αυτόν, σατιρίζει θέματα της χρήσης της λόγιας-καθαρεύουσας οι καλλιτέχνες σε προσωπικό επίπεδο έκαναν χρήση της γλώσσας αυτής σε μεγάλο βαθμό. Οι σημειώσεις τους πάνω στην σύνθεση των παραστάσεων απαντώνται γραμμένες σε καθαρεύουσα, χωρίς μάλιστα μεγάλη επιτυχία εξαιτίας της ανεπάρκειας των λαϊκών αυτών ατόμων σε τέτοια ζητήματα με το δημοτικό στοιχείο να παρεισφρεί οδηγώντας σε ένα μεικτό γλωσσικό αποτέλεσμα. Αυτό βέβαια δεν θα έπρεπε να αιτιολογηθεί ως μια πράξη συμπλεγματική με σκοπό την κούφια επίδειξη γνώσεων λόγω του αισθήματος κατωτερότητας που οδηγούσε η λαϊκή τους μόρφωση ή ως επιβολή από το επίσημο κράτος. Περισσότερο μπορεί να ταυτιστεί με τον σεβασμό που έτρεφε ο λαός προς μια λόγια μορφή της γλώσσας ικανή να τους φέρει σε επαφή με ορισμένα πολιτισμικά αγαθά όπως το θρησκευτικό στοιχείο ή η κληρονομιά των προγόνων τους (Μερακλής, 2001, 217).

ασυναίσθητα, μπορεί να χαρακτηριστεί πάντως πιο νηφάλια και συμβαδίζουσα με την ιστορική πραγματικότητα, από τις μονοτροπίες των λογίων της εποχής (Μερακλής, 2001, 217-227).



Εικόνα 15: Σημειώσεις από τα τετράδια του πατρινού караγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου (Βασίλη Ανδρικόπουλου). Πηγή: θέατρο σκιών wordpress.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΕΝΑ ΜΕΣΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

3.1 Εκφράζοντας τον αστικό λαϊκό πολιτισμό

Το θέατρο σκιών κάνει την εμφάνισή του στην ελληνική πραγματικότητα ως πολιτιστική κατασκευή, απεμπλώνοντας εν πολλοίς τα βασικά στοιχεία της οθωμανικής παράδοσης, ενώ αναπτύχθηκε στα αστικά περιβάλλοντα προσαρμόζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του στις ανάγκες και τις εμπειρίες των λαϊκών στρωμάτων, ερχόμενο σε επαφή με ορισμένες πρωτοφανείς μεταβολές στον κοινωνικό-οικονομικό και πολιτισμικό τομέα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο αστικός χώρος έχει μετατραπεί σε ένα πεδίο έκφρασης των σημαντικών τομών που συνέβησαν, συνδεδεμένες άμεσα με τις εμπειρίες της μετανάστευσης και της κοινωνικής κινητικότητας. Η νεοσύστατη αυτή κοινωνία αποδέχτηκε τα κελεύσματα της νεωτερικότητας που απαιτούσαν ένα διαφορετικό τρόπο θέασης και διευθέτησης των πραγμάτων, αποβάλλοντας ταυτόχρονα το κανονιστικό περιεχόμενο των γνώριμων προς αυτήν δεσμεύσεων. Στο πλαίσιο αυτό η σκηνή του θεάτρου σκιών λειτούργησε ως καθρέφτης των αλλαγών αυτών και ως άτυπος δημόσιος διάλογος (Κουρής, 2007, 197-198). Τούτο δεδομένου ότι η λαϊκή τέχνη δεν είναι κάτι το στατικό, παρά μετασχηματίζεται ανάλογα με τα ιστορικά γεγονότα, ενσωματώνοντας αναφορές στις πολιτικές αλλαγές και στις οικονομικές κρίσεις.

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι κατά την πρώτη τριακονταετία του 20^{ου} αιώνα (1900-1930) το θέατρο σκιών ως μέσο ψυχαγωγίας διασκέδασε ένα κοινό το οποίο αριθμητικά υπερτερούσε σε σχέση με τα υπόλοιπα θέατρα εν συνόλω, αποτελώντας ένα φύσει και θέσει λαϊκό θέαμα. Στο πλαίσιο αυτό, άμεσο απότοκο ήταν να παρουσιάσει μια πολλαπλή λειτουργικότητα προς το ίδιο το κοινό του. Έτσι συνιστούσε ένα σημείο αναφοράς της παραδοσιακής θεματικής που φέρει ο λαϊκός πολιτισμός, επιβεβαίωσης των κλονισμένων παραδοσιακών αξιών, χώρος άσκησης πολιτικής σάτιρας και κοινωνικής κριτικής ευρύτερα, όπως επίσης εργαλείο ενημέρωσης για την επικαιρότητα της εποχής. Λόγω του αυτοσχέδιου του χαρακτήρα

του παρέχει την δυνατότητα στο ίδιο το κοινό του να παρεμβαίνει και να κατευθύνει το έργο του δημιουργού, που με την σειρά του οδηγεί την παράσταση προς το σημείο εκείνο ώστε να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις τους. Ως εκ τούτου το όλο ρεπερτόριο αποτελεί μέχρι ενός βαθμού ένα αποτέλεσμα μιας λαϊκής συνδημιουργίας, όπως παρατηρείται και στο δημοτικό τραγούδι. Αυτή η έννοια την συνδημιουργίας είναι που κατακυρώνει και μια ευρεία κοινωνική λειτουργία του είδους, διαφοροποιώντας το από τα άλλα παρόμοια είδη, εξασφαλίζοντας την ανθεκτικότητά του στον χρόνο (Πούχγερ, 2009 168-170).

Αυτονόητο θεωρείται εξάλλου πως τα χαρακτηριστικά της λαϊκής δημιουργίας, όπως είναι η συλλογικότητα, η αρχή της προφορικότητας, ο αυτοσχεδιασμός και η έκφραση της ταυτότητας μιας κοινότητας αποτελούν διαχρονικά γνωρίσματα. Έλκουν την καταγωγή τους από την κοινωνική και πολιτική οργάνωση των κοινών από την αρχαία Ελλάδα έως τον 19^ο αιώνα, τα οποία διαμορφώθηκαν στα ποικίλα ιστορικό-πολιτικά περιβάλλοντα που τα εγγολώνονταν. Το θέατρο σκιών λοιπόν σαν μια αυθεντική εκδήλωση της λαϊκής δημιουργίας καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο το ιστορικό-κοινωνικό γίνεσθαι αποτυπώνεται ως «ιστορική πραγματικότητα» από τον λαϊκό δημιουργό ενώ ταυτόχρονα πως οι κανονισμοί που διέπουν την εξουσία απηχούν στην συνείδηση του λαού-κοινού (Παραρά, 2016, 186-187).

Αναμφισβήτητο γεγονός αποτελεί το ότι το θέατρο σκιών οικοδομήθηκε στον αστικό ιστό, σε πόλεις όπως η Αθήνα και η Πάτρα κυρίως, σε μια χρονική συγκυρία που οι υπόλοιπες λαϊκές τέχνες είχαν περιέλθει σε δεύτερη μοίρα μπροστά στην αθρόα προέλευση δυτικοτρόπων πολιτιστικών στοιχείων. Στο πλαίσιο αυτό, η σύγκρουση που έρχεται ως άμεσο απότοκο προβάλλει τις αντιθέσεις μεταξύ της λαϊκής κουλτούρας και του νεώτερου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Βασικότερο όλων είναι το ότι η πρώτη στηρίζεται στην αντίληψη μια κοινωνίας με κοινή, σχεδόν ενιαία ύπαρξη, μια αντίληψη περί συλλογικότητας που αντιπαρέρχεται το ατομισμό του δεύτερου (Σηφάκης, 1984, 13-16). Το επιχείρημα αυτό μπορεί να το επιβεβαιώσει το εξής στοιχείο, που δεν είναι άλλο από την απουσία του γραπτού λόγου. Το όλο θέαμα μεταδίδονταν προφορικά από τον ένα παίκτη στον άλλο, αλλά και προς το κοινό. Η ύπαρξη της προφορικότητας είναι που δίνει και την ευκαιρία να εμφανιστούν παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα, ηθελημένα ή μη, με την ρευστότητα αυτή που χαρακτηρίζει τον προφορικό λόγο να παρέχει την δυνατότητα για μια από κοινού διαμόρφωση του κειμένου της παράστασης. Ο ισχυρισμός όσο και αν φαντάζει

ιδεαλιστικός, εδράζεται στο ότι την καλλιτεχνική πληρότητα ενός λαϊκού δημιουργήματος την πετυχαίνει η ομάδα. Ακόμη και αν ένας σε πρώτη φάση, όπως και στον χώρο του τραγουδιού, επινοήσει σε μια έντονα συγκινησιακή στιγμή μια αρχική μορφή ενός προφορικού λόγου, δεν μπορεί να απεγκλωβιστεί από τον κοινωνικό του περίγυρο, εν προκειμένω της λαϊκής γειτονιάς και των σχέσεων που έχουν αναπτυχθεί. Αναπόφευκτα λοιπόν ακόμη και αν δρα σε ατομικό επίπεδο τα κοινωνικά πρότυπα και οι στερεοτυπικές αφηγήσεις της ομάδας λειτουργούν μέσα του, με την όποια έμπνευση να έχει ως αρχέτυπο κάτι που χαρτογραφείται στα όρια της ομάδας. Η δημιουργία λοιπόν και στην περίπτωση του Καραγκιόζη δεν αρχίζει από την στιγμή που ο καλλιτέχνης πραγματώνει το όραμά του, παρά μια ευρύτερη προεργασία σε συλλογική κλίμακα είναι που κινεί το τελικό αποτέλεσμα. Άρα η έννοια της επεξεργασίας και της διαμόρφωσης ενός τελικού αποτελέσματος στο θέατρο σκιών γίνεται μεν έμμεσα από τον τεχνίτη και έμμεσα δε από τον θεατή, τον ανήκοντα στην ίδια ομάδα που με την στάση του καθορίζει την πορεία της παράστασης (Πετρής, 1986, 30-32). Αναπτύσσεται έτσι μια ιδιαίτερη σχέση γύρω από την διαδικασία διαμόρφωσης του λαϊκού πολιτισμού με τον ενεργητικό φορέα, στην προκειμένη περίπτωση ο δημιουργός του έργου και τον παθητικό φορέα δηλαδή το κοινό. Ο ρόλος του είναι καίριος, καθώς η δική τους αποδοχή ή μη μέσω της επιδοκimasίας ή της επιβράβευσης εν τέλει θα καθοδηγήσει τον δημιουργό στο πώς να κινηθεί, ούτως ώστε να μην υπερβεί τα κατακυρωμένα από την παράδοση όρια. Αυτή είναι και η ρίζα του συλλογικού χαρακτήρα της λαϊκής τέχνης, η κατάλυση της οποίας θα σημαίνει απόρριψη των καθιερωμένων καλλιτεχνικών ηθών και την αλλαγή τους από άλλα που εκφράζουν μια ατομική θεώρηση πάνω στα πράγματα (Σηφάκης, 1984, 13-16).

Πρόκειται συνεπώς για ένα θέαμα λαϊκό τόσο από την επαφή του με το κοινό, όσο και από την ταυτότητα του κοινού που απευθύνεται. Το κοινό στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι τα αποδιοργανωμένα στρώματα του αστικού χώρου, με μια αναπόφευκτη προτίμηση για αυτό το είδος ως λειτουργικό, δεχόμενο αλλά και ασκώντας επιδράσεις πάνω του. Σε μια τέτοια κλειστή ατμόσφαιρα όπου τα στερεότυπα άγουν έντονα την συμπεριφορά του ατόμου, ασφαλώς αυτό έχει προεκτάσεις και στην θεματολογία του θεάτρου σκιών. Κάτι παρόμοιο συνέβη με την περίπτωση του ρεμπέτικου που ως πρότυπο έχει τα υπό-προλεταριακά στρώματα της πόλης, με μόνη διαφορά πως ο Καραγκιόζης έχει τις καταβολές σε ξένα εν πολλοίς

πρότυπα, ενώ το ρεμπέτικο γνωρίζει μια προεργασία στο δημοτικό τραγούδι (Πετρής, 1986, 33-36).



Εικόνα 16: Πίνακες του καραγκιοζοπαίχτη Θανάση Σπυρόπουλου εμπνευσμένοι από ρεμπέτικα τραγούδια. Πηγή: Εκδόσεις Συλλέκτης.

3.2 Κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές

Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες επηρέασαν καθοριστικά την εξέλιξη του θεάτρου σκιών. Δεν πρέπει να λησμονούμε πως το ίδιο το θέαμα αποτέλεσε το πολιτισμικό δημιούργημα των συνοικιών της λαϊκής τάξης στα μεγάλα αστικά κέντρα, με την ανάπτυξή του να έχει άμεση σχέση με τις εξελίξεις που συνέβησαν στον οικονομικό και κοινωνικό τομέα, ανεξαρτήτως των ιδεολογικών παραγόντων, διαμορφώνοντας ένα κοινός επαρκώς αριθμητικό με την ανάλογη κοινωνική καταβολή, αλλά με μια περιορισμένη μα ταυτόχρονα ικανοποιητική αγοραστική δύναμη ικανή να καταβάλει το ανάλογο ποσό που θα του προσφέρει την ψυχαγωγία του. Εδώ σημαντικό είναι να αναφερθούμε στην σύσταση του πληθυσμού που συγκροτούσε τα αστικά λαϊκά στρώματα και συνεπώς το ακροατήριο του θεάτρου σκιών. Εκεί εντοπίζουμε τους μη έχοντες εργασία, τους μικροεμπόρους, μικροκαλλιεργητές ή εκείνους που απασχολούνται στην γεωργία, την κτηνοτροφία, την αλιεία, στην βιομηχανία, στις δημόσιες επιχειρήσεις, το ελεύθερο επάγγελμα και τις προσωπικές υπηρεσίες ως υπηρέτες. Σε όλα αυτά προστίθενται ακόμη όσοι έχουν περιπέσει στην επαιτεία αλλά και τα μέλη του κλήρου και των σωμάτων ασφαλείας που βρίσκονται στην βάση της ιεραρχικής δομής. Για ένα βασανισμένο σύνολο τέτοιων ατόμων, μορφές διασκέδασης όπως ο Καραγκιόζης, η παντομίμα και το κουκλοθέατρο (Φασουλής) ήταν ιδιαίτερα προσιτές δεδομένου το ότι το εισιτήριο δεν είχε καταστεί υποχρεωτικό ακόμη, γεγονός που επέτρεπε την προσέλευση και των πλέον φτωχών τμημάτων του πληθυσμού, με την πληρωμή του καλλιτέχνη να βασίζεται στην ελεημοσύνη του καθενός που θα προσέφερε ένα ποσό σε περιφερόμενο δίσκο (Παπαγεωργίου, 2018 297-299). Η μεταπολεμική Ελλάδα χαρακτηρίζεται από μια ρευστότητα στο πολιτικό σκηνικό με τις ανακατατάξεις, την εναλλαγή κυβερνήσεων, τις δικτατορίες και τα στρατιωτικά κινήματα να ανθούν. Επιπρόσθετα, η εγκατάσταση των προσφύγων στον ελλαδικό χώρο με τις μεταβολές που επέφεραν στο πολιτιστικό και όχι μόνο πεδίο, αλλά και γεγονότα όπως το φεμινιστικό κίνημα, η κατοχύρωση δικαιώματος ψήφου στο γυναικείο φύλο ή οι επιστημονικές και τεχνολογικές ανακαλύψεις να διαδραματίζουν καίριο ρόλο. Σε όλο αυτό το τεταμένο κλίμα ο Καραγκιόζης λειτουργεί στο αστικό τοπίο ως χώρος έμμεσης πολιτικής κριτικής αξιοποιώντας την μεταφορά και το χιούμορ για να σχολιάσει δεικτικά την επικαιρότητα, αποτυπώνοντας την κοινωνία της εποχής (Μαθιουδάκη, 2014).

Σε όλον αυτό τον αναβρασμό των κοινωνικό-πολιτικών ανακατατάξεων φυσικά το νεοελληνικό θέατρο δεν έμεινε αμέτοχο, ασχολούμενο με δακρύβρεχτα μελοδράματα ή κωμωδίες με αποκλειστικό σκοπό να εκμαιεύσει το γέλιο. Πάντοτε έβρισκε την ευκαιρία να καυτηριάσει ή να θίξει τα κακώς κείμενα, ήταν όμως κάτι απόμακρο και ξένο για ένα μεγάλο κομμάτι του λαού. Τούτο δεδομένου του ότι πέρα από το οικονομικό στοιχείο, φάνταζε κάπως περίπλοκο ή δύσληπτο για τους «παρίες». Για τον λαό, μέσα στην απλότητα που τον χαρακτηρίζει, η πολυτέλεια και η επισημότητα χώρων τέτοιων που επέτρεπαν ακόμη και την ανάπτυξη κάθε είδους κοινωνικών συμβάσεων, ικανών να περιορίσουν το λαϊκό αίσθημα συνιστούσε ανασταλτικό στοιχείο. Στον Καραγκιόζη αντίθετα με τις παραδοσιακές «μάντρες»¹⁶ του ως προέκταση της γειτονιάς τους, του χώρου που κινιόντουσαν, με την καλύβα του πρωταγωνιστή που πριν την Καταστροφή της Σμύρνης απέδιδε την ένδεια των απόκληρων της ζωής και μετά το προσφυγικό ρεύμα να μετασχηματίζεται σε μια από τις παράγκες που ορθώνονταν διαδοχικά, σε αυτές τις μάντρες και το ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών, από τον Μεσοπόλεμο ως και την δεκαετία του 1950 βρίσκει καταφύγιο και παρηγοριά (Χατζάκης, 2022, 147-149).



Εικόνα 17: Το θέατρο «Ερμής» του Χρήστου Χαρίδημου στο Πασαλιμάνι το έτος 1955. Στην είσοδο διακρίνεται ο Χρήστος Χαρίδημος με τον γιό του Γιώργο. Πηγή: archaiologia.gr.

¹⁶ Ως μάντρες νοούνται τα υπαίθρια θέατρα στα οποία υπήρχαν μόνιμες σκηνές του θεάτρου σκιών.



Εικόνα 18: Η είσοδος του θεάτρου του Μάνθου Αθηναίου στην Άνω Νέα Σμύρνη. Πηγή: Lifo.



Εικόνα 19: Το εσωτερικό του θεάτρου του Μάνθου. Πηγή: You Tube.



Εικόνα 20: Το εσωτερικό του θεάτρου του Γιώργου Χαρίδημου στην Πλάκα. Πηγή: You Tube.



Εικόνα 21: Το θέατρο του Σπύρου Κούζαρου. Πηγή: Εργαστήριο σκιών Κούζαρος.



Εικόνα 22: Το θέατρο του Βασίλαρου στο Αγρίνιο, που αργότερα πέρασε στην κατοχή του Θανάση Σπυρόπουλου. Πηγή: agriniotimes.gr.

Αντλεί την θεματολογία του από την καθημερινότητα των λαϊκών τάξεων, τους μύθους και τους θρύλους που κουβαλάει η παράδοση, όπως και από ιστορικά ή καθημερινά πρόσωπα και καταστάσεις, τα οποία μεταφέρει στην σκηνή άλλοτε με τρόπο ρεαλιστικό και άλλοτε μέσα από μια αλληγορική οπτική. Το ρεπερτόριο δηλαδή του θεάτρου σκιών είναι εν πολλοίς ο μετασχηματισμός των μύθων που συνείχαν την κοινωνία και συνιστούσαν κοινά σημεία αναφοράς για τα λαϊκά στρώματα. Στο κομμάτι της πολιτικής σάτιρας επιπρόσθετα κάνει μια γενικότερη αναφορά-νύξη, καυτηριάζοντας σχέσεις εξουσίας και συμπεριφορές που εντοπίζει στο σύνολο του κοινωνικού ιστού και δεν προβαίνει σε εξατομικευμένη κριτική (Δημητριάδης, 2013).

Τα λεγόμενα περιθωριακά στρώματα των πόλεων είχαν την ατυχία, όπως και σε άλλες χώρες φυσικά για διάφορους λόγους που σχετίζονταν όμως με την πορεία της κάθε χώρας στον εθνικό και οικονομικό τομέα, στιγμές ύφεσης και έξαρσης. Επιγραμματικά, ήδη από το νεοσύστατο ελληνικό κράτος με την απελευθέρωση, πολλοί που μετείχαν ενεργά στον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα δεν μπόρεσαν να προσαρμοστούν, ως νεοφερμένοι στα αστικά κέντρα στις καινούργιες οικονομικές συνθήκες, οδηγήθηκαν στην παρανομία τόσο ενός όσο και εκτός πόλης. Κατά την πρώτη βιομηχανική επανάσταση νέοι ορίζοντες ανοίγουν, με έναν πληθυσμό να μετατοπίζεται από την ύπαιθρο προς τα αστικά βιομηχανικά κέντρα, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του εργάτη σαν βασικός μοχλός κίνησης της βιομηχανίας. Ο μεγάλος ξεριζωμός του 1922 των Ελλήνων της Μικράς Ασίας στις μεγαλουπόλεις άλλαξε την πολιτισμική σύστασή τους, ενώ η απελευθέρωση του 1944 και ο εμφύλιος οδήγησε αρκετά τμήματα του αγροτικού πληθυσμού, κυνηγημένο από την επίσημη πολιτική δημιούργησε μια ανάλογη συσσώρευση, σε συνδυασμό με την απώλεια της όποιας απασχόλησης εξαιτίας των καταστροφών του πολέμου. Οι υποπρολετάριοι αυτοί διάγουν τον βίο τους μέσα σε ένα κύκλο που χαρακτηρίζονταν από ισχυρούς διαπροσωπικούς δεσμούς, ενώ η συμπεριφορά τους εμφάνιζε μια τυποποίηση ιδιαίτερα στην δημόσια σφαίρα όπου αναπτύσσεται η εικόνα τους και προάγονταν τα πολιτιστικά τους προϊόντα. Ζώντας σε παραπήγματα ουσιαστικά, με μια χωροταξία που δεν ευνοούσε, σχεδόν συγκατοικούσαν αναπτύσσοντας παράλληλα χώρους συνάντησης ανταποκρινόμενους στην κοινωνική τους υπόσταση. Σε αυτήν την κλειστή ατμόσφαιρα στράφηκε το θέατρο σκιών, καθώς και οι πρώτοι του επαγγελματίες ήταν γέννημα αυτού του κόσμου, με κάθε παράσταση να τους οδηγεί

εκεί. Όλος ο θίασος αποτελείται από μια παρέα με κύριο γνώρισμα τις έντονες διαπροσωπικές σχέσεις, που την αποτελούν τύποι του κλειστού χώρου. Δεν υφίσταται εκεί η έκπληξη στο αντίκρισμα του ενός με τον άλλο, με την ταύτιση αυτή να επεκτείνεται και στο περιβάλλον όπου κινούνται. Ως υποπρολεταριακοί τύποι λοιπόν, ανεξάρτητα από την επιμέρους οικονομικό-κοινωνική ευμάρεια που έχουν, εκπέμπουν μια οικειότητα δημιουργώντας στο κοινό την αίσθηση του ανήκειν, συμμετέχοντας σε αυτή την ευρύτερη παρέα με τον τρόπο που συμμετείχαν στις μικρές συνοικιακές τους απολαύσεις, γνώρισμα βασικό της ζωής και του φερσίματος του υποπρολετάριου (Πετρή, 1986, 209-215).

Όλα αυτά δικαιολογούν και την επικράτησή του στον χώρο του λαϊκού θεάματος, παρά τις όποιες ενστάσεις υπήρχαν σε πρώτο βαθμό για την ποιότητα ή την αισθητική του. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η μάχη μεταξύ κουκλοθέατρου-παντομίμας και θεάτρου σκιών έμοιαζε άνιση αρχικά, με τα πρώτα να καταλαμβάνουν τις μεγάλες καλλιτεχνικές πιάτσες, ενώ ο Καραγκιόζης παρουσιάζονταν κυρίως σε χώρους πιο περιθωριακούς, χωρίς την δημοτικότητα και την αξία των άλλων και με τον επίσημο τύπο να λειτουργεί αφοριστικά για την συγκεκριμένη τέχνη¹⁷. Η ανατροπή όμως ήρθε ακριβώς λόγω της ταύτισής του με τα ελληνικά δεδομένα. Ο τρόπος σύνδεσής του με την εδώ πραγματικότητα και η προσαρμογή του στο κοινωνικό-πολιτιστικό γίνεσθαι ήταν καταλυτική. Η απεικόνιση των ταξικών αντιθέσεων μέσα από τα κωμικά συμβάντα επί της σκηνής, η σταδιακή διαμόρφωση του χαρακτήρα του Καραγκιόζη στον τύπο του ευφυή, διαρκώς πεινασμένου και εύθυμου προλετάριου, ως γνήσιος εκπρόσωπος των οικονομικά εξουθενωμένων λαϊκών μαζών, σε συνδυασμό με το σύνολο από αυτούς τους φορείς των αντιθέσεων του μπερντέ, κατάφερε να κερδίσει έδαφος σε σχέση με τον Φασουλή όπου παγιδεύτηκε μέσα σε μια στασιμότητα, χωρίς να προβεί στη δημιουργία ανάλογων χαρακτήρων ή ενός ρεπερτορίου που θα ανταποκρίνονταν στην ελληνική ζωή (Χατζηπανταζής, 1984, 48-52).

¹⁷ Προς το τέλος του 19^{ου} αλλά και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα μεγάλες εφημερίδες της εποχής είχαν αναπτύξει μια μαχητική αρθρογραφία εναντίον του θεάτρου σκιών, χαρακτηρίζοντάς το ως πρόστυχο θέαμα, που καταστρέφει την ηθική διαμόρφωση των πολιτών. Μάλιστα στην περιγραφή των λαϊκών ακροαμάτων που είχαν εισχωρήσει στην διασκέδαση των Ελλήνων, ο Καραγκιόζης αποσιωπούσαν συστηματικά, ενώ καλούσαν ακόμη και τις αρχές του τόπου να αναστείλουν την όποια δραστηριότητά του θεάματος λόγω των τολμηρού του χιουμοριστικού περιεχομένου. Το κοινό όμως αντέδρασε επιτυγχάνοντας την επαναλειτουργία του, δείγμα της αποδοχής του από τον λαό (Χατζηπανταζής, 1984, 49).

3.3 Η ιδεολογία του θεάτρου σκιών

Όπως ειπώθηκε και πρωτίτερα, ο αρχικός φορέας αλλά και το κοινό του θεάματος στην Ελλάδα ήταν τα υποπρολετειακά στρώματα των αστικών κέντρων. Τούτο αποτέλεσε καθοριστικό στοιχείο για την πορεία του και την ιδεολογική του διαμόρφωση. Σαφώς ως βασική του κοινωνική αποστολή νοείται από τους περισσότερους η πρόκληση του γέλιου. Για την επίτευξη του σκοπού αυτού ένα οποιοδήποτε θέαμα, στοχεύει σε δύο από τις αισθήσεις του κοινού, την ακοή και την όραση. Ως επί το πλείστον το μεγαλύτερο μέρος των αστείων άπτεται στο ακουστικό κομμάτι, ωστόσο όμως εντοπίζονται και ορισμένα οπτικά. Ένα εξ αυτών είναι φυσικά η εξωτερική εμφάνιση των ηρώων, του Καραγκιόζη κυρίως και δευτερευόντως των άλλων, όπου η γκροτέσκα όψη τους προκαλεί το γέλιο, προϊδεάζοντας παράλληλα για τα όσα κωμικά θα ειπωθούν από τον ίδιο. Απώτερος στόχος του θεάματος είναι η προσπάθεια να πείσει τον θεατή πως έχει απέναντί του πραγματικούς ανθρώπους χωρίς να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, με αποτέλεσμα αυτή η προσπάθεια μίμησης που υποκαθιστά την αλήθεια να φαντάζει κωμική σε πρώτη όψη (Πετρής, 1986, 109-110). Και κάτι τέτοιο δικαιολογείται διότι αντλεί το περιεχόμενο των παραστάσεων του από την καθημερινότητα, σκιαγραφώντας και σατιρίζοντας τον τύπο του απλού ανθρώπου με όλα του τα κουσούρια και τις αρετές. Δεν προβαίνει σε εξωραϊσμό ή σε ένα εκλεπτυσμένο είδος αστείων, παρά καταφεύγει στην χοντροκοπιά και στην υπερβολή. Η υπερβολή ως φύση της κωμωδίας, με την τάση να διευρύνει ή να περιορίζει την ορατή πραγματικότητα, σπάζοντας το περίβλημα και προβάλλοντας την εσωτερική, πάγια αλήθεια της ανθρώπινης μοίρας. Η απόκλιση σε συνδυασμό με την αλλοίωση των πραγματικών διαστάσεων ενός γεγονότος της καθημερινότητας ή η επικέντρωση σε βασικές αρνητικές πτυχές του ανθρώπινου χαρακτήρα, βοηθάει τον θεατή να διατηρήσει την διττή του υπόσταση, γελώντας έτσι αντικρίζοντας τον εαυτό του. Οι όποιες πέραν από κάθε λογική καταστάσεις, τα έντονα χαρακτηριστικά ή η «κακοποίηση» της γλώσσας εξυπηρετούν μέσο του κωμικού ευρήματος της μεγέθυνσης την ανάδειξη των ελλείψεων του συστήματος στο οποίο το άτομο διάγει τον βίο του. Εκεί η ειρωνεία αναδεικνύει την πραγματική της δύναμη, ικανή να γκρεμίσει τις όποιες σαθρές αξίες και μετασχηματιζόμενη σε μια μορφή κοινωνικού μαθήματος να εμφυτεύσει στο άτομο την αμφιβολία και τον συλλογισμό (Μυστακίδου, 1982, 78-79).

Αρχικά και μόνο ο παρηγορητικός ρόλος του γέλιου, μέσο ενός θεάματος δύναται να χαρακτηριστεί ιδιαίτερα ευεργετικός. Σε έναν λαό καταβεβλημένο από τις συνεχείς του δοκιμασίες σε πολλούς τομείς, στερημένο από άλλου είδους ψυχαγωγικά μέσα παρείχε με την κωμική του διάθεση μια μορφή παραμυθίας, όπου το γέλιο από την μια ήταν αρωγός στην προσπάθεια καταφυγής σε κάτι έξω από τα τετριμμένα και από την άλλη παρέχοντας την ευκαιρία με την αναπαραγωγή θεμάτων που άπτονταν της καθημερινότητας να ασκήσουν ελεύθερα το κριτικό τους πνεύμα με τρόπο μοναδικό όπως ενυπάρχει στον πυρήνα της θεατρικής παιδείας. Στην λογική αυτή ο Καραγκιόζης συχνά επιτελούσε άτυπα τον ρόλο του δημοσιογράφου και κατ'επέκταση του σχολιαστή, εκφράζοντας την ευρύτερη γνώμη του κοινού, το παλμό της οποίας οι ειδήμονες δεν μπορούν να αντιληφθούν. Έτσι, αφ' ης στιγμής μεγάλα κοινωνικό-πολιτικά γεγονότα από την λησταιρεία μέχρι τον πόλεμο και την αντίσταση ή από τις εξερευνήσεις άγνωστων τόπων που συμβαίνουν γύρω, ο καλλιτέχνης αντλεί την θεματική του από την εγχώρια και παγκόσμια ειδησιογραφία μεταφέροντας αυτά τα συμβάντα στο πανί καταθέτοντας την άποψή του, εν είδη σατιρισμού, πάνω σε αυτά αντιπροσωπεύοντας με το ένστικτό τους την λαϊκή βούληση (Λουκάτος, 1963, 32-33). Αυτό διότι το θέατρο σκιών περιγράφει το άτομο-θεατή μέσα στην καθημερινότητά του, με το σύνολο του ρεπερτορίου του να πηγάζει ακριβώς από τα γεγονότα και τις τρέχουσες συνθήκες με την γελιοποίηση των ίδιων όσων και των καταστάσεων που βρίσκονται περιπλεγμένοι, να αποτελεί την κύρια τεχνική του. Το γέλιο λοιπόν λειτουργεί ως ένα περίβλημα, ένα προκάλυμμα και μια δικαιολογία για μια άσκηση οξύτατης κριτικής στα ήθη και τα έθιμα που κυριαρχούσαν στον πολιτισμικό και όχι μόνο τομέα. Με τον να σατιρίζει έτσι παγιωμένες για το σύνολο πρακτικές έχει την δυνατότητα να διεισδύει στα δομικά ελαττώματα και τις κοινωνικές παθογένειες που λειτουργούν ανασταλτικά στην εύρυθμη λειτουργία της κοινωνίας (Μυστακίδου, 1982, 79).

Βάσει εξάλλου και της φροϋδικής θεωρίας πάνω στον μηχανισμό και την λειτουργία του γέλιου το αστείο αυτό καθαυτό δεν συνιστά τον υπέρτατο σκοπό, παρά εξυπηρετεί έναν απώτερο, διττό στόχο. Έτσι ή θα αποσκοπεί στο να εκθέσει τον συνομιλητή του μέσω ενός άσεμνου και απρεπούς περιεχομένου ή από την άλλη έχουν κάτι το εχθρικό προσδοκώντας την σάτιρα και την άμυνα. Στον Καραγκιόζη η ύπαρξη χυδαίων αστείων δεν υφίσταται, τουλάχιστον όπως διαμορφώθηκε στον ελληνικό χώρο, οπότε μένει να ερμηνευτούν μόνο ως προς την άλλη περίπτωση. Ο

πρωταγωνιστής βρίσκεται σε μια διαρκή έριδα με την καθεστηκυία τάξη, τον αστό με την εξουσία που τον περιβάλλει και με ό,τι ή όποιον βρίσκεται από την αντίπερα όχθη σε μια διχοτομημένη κοινωνία, έτσι όπως τουλάχιστον προβάλλεται μέσα από την οπτική του υποπρολετάριου. Αυτό είναι που καταμαρτυρεί και την σκοπιμότητα των αστείων που προέρχονται από το πρόσωπο του Καραγκιόζη, με τον ίδιο να κινείται στα όρια του μπερντέ με απόλυτη συνειδητότητα. Τα όποια του αστεία δεν αποτελούν φληναφήματα που απλώς διασκεδάζουν, αλλά συνιστούν την ουσία του έργου, ένα διάυλο επικοινωνίας μεταξύ καραγκιοζοπαίχτη-κοινού και των σημείων που οι απόψεις τους πάνω στα όποια ζητήματα συμπίπτουν (Πετρής, 1986, 134-135). Αφενός λοιπόν η λαϊκή φύση της τέχνης είναι που πιστώνει σε μεγάλο βαθμό την επιτυχία και την επικράτησή της. Κοντά σε αυτό, η ύπαρξη του ηρωικού ρεπερτορίου με κεντρικό άξονα την επανάσταση του 1821, που λειτουργούσαν ως ένα είδος εθνικής ανύψωσης μέσα στις διαδοχικές τραγωδίες και πολεμικές συρράξεις στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, στηρίζοντας τον λαό σε ηθικό και πνευματικό επίπεδο. Ο δεύτερος άξονας όμως ανάγεται στον κοινωνικό χαρακτήρα που είχαν οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών ασκώντας, ακόμη και μερικές φορές όχι εν πλήρει συνειδήσει, οξύτατη κοινωνική κριτική με τελικό σκοπό την ανάδειξη των αιώνιων αντιθέσεων με τον φτωχό να αντιπαλεύεται των πλούσιο, τον κοινωνικά εύρωστο τον απόκληρο, τον δυνατό με τον αδύνατο (Αγραφιώτης, 2017, 64-65).

Η ίδια η φύση της κωμωδίας στον θεατρικό χώρο δεν πρέπει και δεν μπορεί να νοηθεί ως μια απλή υπόθεση. Αυτό γιατί πέρα από τα συστατικά της μέρη που είναι η σκιαγράφιση των χαρακτήρων καθ υπερβολή, ο έντονος ρυθμός και ο χλευασμός της καθημερινής ζωής, εκείνο που προβάλλει κάτω από αυτά είναι το πρόσωπο της αλήθειας χωρίς υπεκφυγές. Η όλη αυτή υπερβολή που την χαρακτηρίζει οφείλει να ισοσταθμίζεται με τρόπο τέτοιο όπου μέσω του γέλιου να επιφέρει τον προβληματισμό. Ρόλο αντίστοιχο λοιπόν διαδραματίζει και στον χώρο του θεάτρου σκιών, μετασχηματίζοντας την οικτρή πραγματικότητα σε τέχνη. Γι αυτό και στον Καραγκιόζη δεν υπήρξε ποτέ η κωμωδία στην απλοϊκή-πρωτόγονη μορφή της, περιορισμένη στο ευτελές καθήκον της διασκέδασης. Η σάτιρα, η σύγκρουση και εν τέλει η λύτρωση αποτελούν σταθερό παρονομαστή, με τον πρωταγωνιστή να οδηγείται ακόμα και σε πράξεις εκ πρώτης όψεως αντικοινωνικές, που όμως τα ηθικά όρια τίθενται αφενός από την πρόθεση του ίδιου, τις συνθήκες που τον ώθησαν και

την τελική αποκατάσταση των πραγμάτων, ειδικά όταν τα όρια ξεπερνιούνται¹⁸ (Χατζάκης, 2022, 99, 103).

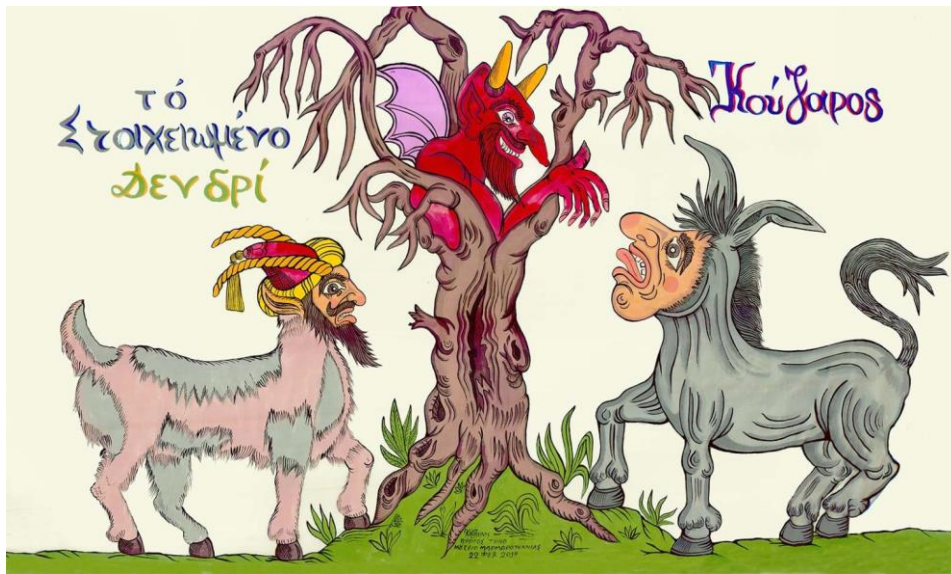
Στο κέντρο της φιλοσοφίας του το θέατρο σκιών και ο Καραγκιόζης διαθέτουν το στοιχείο της άρνησης απέναντι σε όλα και σε όλους, βασικό συστατικό των ενδεών και των περιθωριακών, απαλλαγμένοι από κάθε προσδοκία για όποια νίκη στον στίβο της ζωής. Εάν συνεπώς στην τραγωδία η λύτρωση έρχεται δι' ελέου και φόβου, στην κωμωδία αυτή επιτυγχάνεται μέσα από το γέλιο που προκαλεί η ισοπέδωση των πάντων, με τις αρνητικές πτυχές που χαρακτηρίζουν τον ήρωα να τις συνθλίβει και να απελευθερώνεται από τα δεσμά του που θα λειτουργούσαν ανασταλτικά. Η όποια μη υποταγή στην διάλυση διαμέσου μιας πρωτόγονης ζωικής δύναμης θα επιδράσει αρνητικά πάνω στο πρόσωπο με την καλλιέργεια φρούδων ελπίδων¹⁹, αναδεικνύοντας παράλληλα την ηρωικότητα του Καραγκιόζη και την βαθύτητα της τέχνης η οποία εξυπηρετεί μια ευθεία ειρωνεία και μια διάθεση διάλυσης χωρίς δόλο (Τσαρούχης, 1963, 8).



Εικόνα 23: Ο γάμος του Καραγκιόζη, ρεκλάμα του Χάρη Μπιλλίνη. Πηγή: Θέατρο σκιών Χάρη Μπιλλίνη.

¹⁸ Σε κωμωδίες όπως «οι δύο λόρδου», «η κλοπή του σαραγιού» κ.α., βλέπουμε τον Καραγκιόζη να φτάνει στο σημείο να κλέβει. Όταν αυτό εξυπηρετεί σκοπούς εφήμερους, επιβίωσης ή πράξη δικαιολογείται, αλλά όταν η πράξη αυτή ξεπερνά τα επιτρεπτά όρια και στόχο έχει τον πλουτισμό τα κλοπιμαία θα επιστραφούν από τον πρωταγωνιστή, με τον επακόλουθο παραδειγματισμό του.

¹⁹ Ο Καραγκιόζης μετασηματίζει τα όποια του αρνητικά χαρακτηριστικά όπως η τεμπελιά ή η δειλία του σε κωμικά στοιχεία, που τελικά διαλύει, ενώ κινείται πλέον ελεύθερος χωρίς υστεροβουλία και αδιαφορώντας για τις συνέπειες. Αντιθέτως, ο Χατζηαβάνης διατηρεί την δουλικότητα και τον συμβιβασμό του, συμπράττοντας με την απέναντι πλευρά ελπίζοντας σε μια προσωπική κοινωνικό-οικονομική ανέλιξη χωρίς αποτέλεσμα, καταλήγοντας να μένει καταδικασμένος σε μια ηθική νωθρότητα που τον εκθέτει στον περίγυρό του (Τσαρούχης, 1963, 8).



Εικόνα 24: Ρεκλάμα του Τάσου Κούζαρου, για το έργο το στοιχειωμένο δένδρι. Πηγή: Εργαστήριο σκιών Κούζαρος.



Εικόνα 25: Ο Μάρκος Μπότσαρης, ρεκλάμα του Νικόλα Τζιβελέκη. Πηγή: Μουσείο Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού.



Εικόνα 26: Ο καπετάν Απέθαντος, ρεκλάμα του Τάκη Παλαιοθόδωρου.



Εικόνα 27: Ρεκλάμα του Σωτήρη Σπαθάρη, για το έργο που σχετίζεται με την δολοφονία του Αθανασόπουλου. Πηγή: Κυθηριαϊκά.



Εικόνα 28: Ρεκλάμα του Μάνθου Αθηναίου για τον Αθανάσιο Διάκο. Πηγή: Newspaper.



Εικόνα 29: Ρεκλάμα του Γιώργου Χαρίδημου για το έργο ο αρραβώνας του Καραγκιόζη. Πηγή: athosdanelis.com.

3.4 Θέατρο σκιών και εξουσία

Από την στιγμή της εμφάνισής του στον ελλαδικό χώρο το θέατρο σκιών δεν αντιμετωπίστηκε θετικά από την επίσημη εξουσία και φορείς. Ήδη κατά τον 19^ο αιώνα, δημοσιεύσεις στον τύπο ασκούν δριμύτατη κριτική, κατηγορώντας το εν λόγω θέαμα για το άσεμνο περιεχόμενό του, ικανό να διαφθείρει την μαθητιώσα νεολαία της εποχής, κατηγορώντας παράλληλα την παθητικότητα των αστυνομικών αρχών που ανέχονται την παρουσία του Καραγκιόζη στα κέντρα συνάθροισης των Αθηναίων (Αγραφιώτης, 2017, 53). Δημοσίευμα της πατρινής εφημερίδας «επί τα πρόσω», το 1884, συγκαταλέγει το θέατρο σκιών μεταξύ των άλλων άσεμνων νυχτερινών θεαμάτων, ενώ τον χαρακτηρίζουν «βωμολοχώτατον», που διδάσκει «πρακτικήν ηθικήν» ειρωνευόμενη προφανώς, στο μεικτό του ακροατήριο με την συνοδεία «μουχλιασμένων οργάνων ελεεινών» (Κοτοπούλης, 2000, 36). Ανάλογα δημοσιεύματα εντοπίζονται και σε άλλες πόλεις όπως η Λάρισα, η Καλαμάτα ή η Χαλκίδα, αποδεικνύοντας το άσεμνο περιεχόμενο ως κατάλοιπο που φανερώνει την άμεση εξάρτησή του με τον οθωμανικό μπερντέ μέχρι την αυγή του 20^{ου} αιώνα. Ταυτόχρονα, ένας δεύτερος παράγοντας που προξένησε μια αρνητική αντιμετώπιση ήταν η περιφρόνηση που υφίστατο από την βαυαρική εξουσία, τον ελληνικό πνευματικό κόσμο και την ακμάζουσα αστική τάξη κάθε τι που συνιστούσε πολιτισμικό προϊόν της ανατολικής ρωμαϊκής παράδοσης. Σε ένα κλίμα τέτοιο, που η επίσημη Ελλάδα στρέφει το βλέμμα της μονομερώς στον δυτικό πολιτισμό ο Καραγκιόζης παρουσίαζε προβλήματα επιβίωσης (Αγραφιώτης, 2017, 55). Το θέατρο σκιών με την δυνατότητα της απελευθέρωσης και την ικανότητα να ταράζει τα λιμνάζοντα νερά ενός συμβατικού βίου, όπως είχε διαμορφωθεί ήδη από τα οθωμανικά χρόνια αλλά και μετέπειτα, έδινε την ευκαιρία στο κοινό του μέσα από μια ελευθεριότητα ανάμεσα στο γέλιο ή τις χειρονομίες να οδηγεί σε μια χαλάρωση. Λειτουργώντας αυτόνομα από τις επιταγές της λόγιας κουλτούρας, σε συνδυασμό με το πάθος του, ξεφεύγει από τα αυστηρά όρια για την διαρκή αναζήτηση μιας ιδεατής, ανέφικτης, αποστεωμένης πολλές φορές, τέλειαις και ιδανικής ζωής επιβεβλημένης εκ των άνω ή ενός καθωσπρεπισμού ξένου γι αυτόν τον λαό που αναζητούσε στιγμές γνήσιες. Έπειτα το θέαμα αυτό σε μπορούσε να ταυτιστεί σε τίποτα με την λόγια τέχνη της εποχής αλλά και το αντίστροφο, με την απελευθερωτική του δύναμη να γίνεται αντιληπτή από την ιθύνουσα τάξη, όπου αισθανόμενη φόβο μεταχειρίστηκε τακτικές όπως αυτή της αποσιώπησης, με άμεσο απότοκο την συκοφάντηση το

μοναδικού θεάματος κατά τον 19^ο αιώνα που συνομιλούσε με τον Έλληνα ρωμίο (Φωτιάδης, 1977, 189). Ειδικά σε ό,τι αφορά την πρωτεύουσα, ως κύριο αστικό κέντρο, η πρώτη φάση της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄(1865-1890) σημαδεύεται με μια απουσία μαρτυριών για την δράση του θεάτρου σκιών στην Αθήνα. Η αιτία μπορεί να εντοπιστεί στην αποστροφή της αθηναϊκής ελίτ και των λογίων προς τον λαϊκό πολιτισμό, μεγαλώνοντας το χάσμα ανάμεσα στα κοινωνικά στρώματα της πρωτεύουσας που μετέχουν ενός εξευρωπαϊσμού και των λαϊκών μαζών που συνεχίζουν να ακολουθούν τα ανατολικά πολιτιστικά κληροδοτήματα (Χατζηπανταζής, 1984, 28).

Όλα αυτά οδηγούσαν με βεβαιότητα στον αφανισμό της τέχνης, που εμφάνιζε μια πτωτική πορεία στην Ελλάδα του 1870-1880. Χρειάστηκε να έρθει η ενσωμάτωση μεγάλων γεωγραφικών διαμερισμάτων, όπως η Θεσσαλία και η Νότια Ήπειρος στο επίσημο κράτος το 1881, που ευνόησε την κάθοδο των караγκιοζοπαϊχτών της ηπειρώτικης σχολής στις περιοχές της ελεύθερης Ελλάδας, παρουσιάζοντας έργα από την καλλιτεχνική τους παράδοση, σε συνδυασμό με την στροφή της διανοήσης στον λαϊκό πολιτισμό, με βασικούς εκπροσώπους αυτής της γενιάς όπως ο Πολίτης ή ο Ζαμπέλιος, να προσεγγίζουν μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα ένα πολιτιστικό προϊόν με ρίζες στην Τουρκοκρατία και την μεσαιωνική εποχή, μαζί με την εμφάνιση του Μίμαρου και των μεταρρυθμίσεων του για να επέλθει η ανατροπή (Αγραφιώτης, 2017, 56).

Όπως προαναφέρθηκε, το πολιτικό σκηνικό της νεώτερης Ελλάδας αποτέλεσε τον ιδανικό καμβά για να μεγαλουργήσει η τέχνη αυτή. Σε ένα κλίμα που χαρακτηριζόταν από μια ρευστότητα στα κοινωνικά κι πολιτικά ζητήματα, ο Καραγκιόζης ως το τέλειο αντικαθρέφτισμα της αθηναϊκής πραγματικότητας ασκεί σχολιασμό, σατιρίζει την πολιτική ζωή, τονώνει την εθνική συνείδηση, κινεί το ενδιαφέρον του καλλιτεχνικού κόσμου, αλλά παράλληλα λογοκρίνεται. Η εφημερίδα «Εστία» το 1919 αναφέρει ενδεικτικά σε ένα της άρθρο (ο Καραγκιόζης υπό λογοκρισία) πως οι καλλιτέχνες του Καραγκιόζη υπάγονται και αυτοί στην προληπτική λογοκρισία που περνούσε το θέατρο εν γένει, υποβάλλοντας τα στοιχεία της παράστασης στην επιτροπή και δηλώνοντας ότι το περιεχόμενό τους δεν αντιτίθεται προς το υπάρχον καθεστώς. Η «Καθημερινή» επίσης αναφέρει το 1920 στην Πάτρα την διακοπή της παράστασης του *Κατσαντώνη*, με την παράλληλη σύλληψη του Καραγκιοζοπαίχτη και των βοηθών του. Βάσει της αναφοράς εντόπισαν

μέσα στο έργο σχέδια ανατροπής του καθεστώτος, δολοφονία του Ελευθερίου Βενιζέλου, με επαναφορά του βασιλιά Κωνσταντίνου στην εξουσία. Την παρέμβαση του ανθυπασπιστή της αστυνομίας φαίνεται να είχε προκαλέσει μια σκηνή κατά την οποία ο Μπάρμπα Γιώργος, υποκινούμενος από τον Καραγκιόζη που προσπαθούσε να τον εξοργίσει, ώστε τελικά να πειστεί να ξυλοκοπήσει τον Βελιγκέκα κατά τα ειωθότα και να προκύψει ο καθιερωμένος καυγάς²⁰. Ο Μπάρμπα Γιώργος πεπεισμένος αποφασίζει να προβεί στις ανάλογες πράξεις και αναμένοντας την εμφάνιση του Βελιγκέκα επιτίθεται. Τέτοια περιστατικά δεν περιορίζονται βέβαια μόνο στην περίπτωση της βενιζελικής διακυβέρνησης, παρά εντοπίζονται και στην διάρκεια που την εξουσία είχε η φιλοβασιλική παράταξη (Μαθιουδάκη, 2014).



Εικόνα 30: Ο Βελιγκέκας και ο Μπάρμπα Γιώργος, φιγούρες του Αβραάμ Αντωνάκου (αρχές δεκαετίας 1960). Πηγή: Museums Victoria Collections.

²⁰ Μέχρι και το τέλος του 19^{ου} αιώνα οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών ξεκινούσαν με τον χορό του Καραγκιόζη και αφού ανακοίνωνε το σημερινό έργο που θα παρουσιαζόταν άρχιζε η κανονική ροή, μέχρι την εμφάνιση των προλόγων, δηλαδή μιας μικρής κωμωδίας στην αρχή, ανεξάρτητης από το έργο που θα παιζόταν. Η αυγή του 20^{ου} αιώνα, με την επιθεώρηση να κυριαρχεί έδωσε στο θέατρο σκιών μια ώθηση τροφοδοτώντας το με ιδέες από τα νούμερά της. Προσαρμόζοντας λοιπόν τον επιθεωρησιακό χαρακτήρα δημιούργησαν αρχικά τις ερωτήσεις του Καραγκιόζη προς τα κολλητήρια και έπειτα τον καβγά του Μπάρμπα Γιώργου με τον Βελιγκέκα. Ο πρώτος εμφανίζεται στην σκηνή χορεύοντας και τραγουδώντας, όταν διακόπτεται από τον δεύτερο. Θιγμένος τότε ο Μπάρμπα Γιώργος απαιτεί εξηγήσεις που οδηγούν σε έναν καβγά με θύμα τον προστάτη του σαραγιού. Το εύρημα αυτό του «καβγά» που επινοήθηκε από τον Ιωάννη Ρούλια, αλλά τελειοποιήθηκε από τον Αντώνη Μόλλα, εντοπίζεται σε πέντε παραλλαγές ως προς την έκβαση του επεισοδίου (Χατζάκης, 2022, 114-115).

Η επιβολή της Μεταξικής δικτατορίας με το κίνημα της 4^{ης} Αυγούστου του 1939, ακολούθησε την ίδια λογική μιας ενιαίας λογοκρισίας απέναντι στην τέχνη του θεάτρου γενικώς, χωρίς να αντιμετωπίζεται με κάποια ιδιαίτερη μεταχείριση ο Καραγκιόζης απαγορεύοντας το ανέβασμα θεατρικών έργων που το περιεχόμενό τους προσέβαλε τα χρηστά ήθη, το θρησκευτικό συναίσθημα ή προβάλλουν κάτι που μπορούσε να κριθεί επιβλαβές για το για το κοινό και οτιδήποτε που απέβλεπε στην διάδοση κομμουνιστικών ή ιδεών εχθρικών προς το υπάρχον πολιτικό σύστημα (Παπαγεωργίου, 2018, 303). Ο караγκιοζοπαίχτης Νιόνιος Αλεξόπουλος (1909-1987) αφηγείται χαρακτηριστικά: *Στην δικτατορία του Μεταξά έπρεπε να παίζεις μόνο πατριωτικά έργα, γιατί μας λέγανε ότι ‘έπρεπε να τραβήξουμε τον κόσμο από τον κομμουνισμό’* [...] *Μία φορά που πήγα να βγάλω μια σάτιρα, με κάρφωσαν και ήρθε η αστυνομία και με έκλεισε* (Τσίππρας, 2001, 205). Οι καλλιτέχνες έκτοτε προσαρμόζουν το περιεχόμενο των παραστάσεων, με μια επιλογή από έργα ληστρικού χαρακτήρα, όπου οι πρωταγωνιστές λήσταρχοι εκεί δρούσαν υπέρ της πατρίδας πολεμώντας τους εκάστοτε εξωτερικούς εχθρούς (Τούρκους, Άγγλους κ.λπ.), αμβλύνοντας τον κοινωνικό χαρακτήρα και την δράση αυτών των έργων. Σε γενικές γραμμές το καθεστώς αντιμετώπιζε από την μια πλευρά με σκωπτική διάθεση την τέχνη, θεωρώντας πως δεν υπηρετούσε τους «ευγενείς» σκοπούς που είχε κατά νου η τότε κυβέρνηση για τον εκπολιτισμό του λαού, με πρωτοβουλίες όπως το Άρμα της Θέσπιδος²¹ με ιδρυτή τον Κωστή Μπαστιά, του οποίου οι απόψεις για τον Καραγκιόζη ήταν μάλλον αρνητικές, καταδικάζοντας την δραματοποίηση στο πανί σοβαρών κοινωνικών θεμάτων. Από την άλλη πλευρά η στροφή ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων σαν τον Κόντογλου, τον Τσαρούχη, την Έλλη Παπαδημητρίου ή τον Καΐμη προς τα λαϊκά δημιουργήματα, αναζητώντας την «ελληνικότητά» τους και εισάγοντάς τα στο επιστημονικό πεδίο του πολιτισμού, οδήγησε το καθεστώς σαν ένα δείγμα τακτικής ενσωμάτωσης των αξιών της αστικής διανόησης περί της λαϊκής τέχνης για ιδεολογικούς σκοπούς, σε μια σειρά ευεργετικών μέτρων. Χορηγήθηκαν έτσι συντάξεις στους караγκιοζοπαίχτες από το Ταμείο Συντάξεων Ηθοποιών, Συγγραφέων, Μουσικών και Τεχνιτών θεάτρου, δείχνοντας την αποδοχή του Μεταξά απέναντι στο είδος αυτό της λαϊκής ψυχαγωγίας ανεξαρτήτως της καταβολής του, ενώ παράλληλα αφορμή υπήρξε το ότι τα τέλη επί των εισιτηρίων των παραστάσεων ήταν πηγή κέρδους για τα εθνικά ταμεία. Παρόλα

²¹ Το Άρμα της Θέσπιδος ήταν ένα κρατικό κινητό θέατρο 1.000 θέσεων, που λειτουργούσε από το 1939 έως το 1942 με απώτερο στόχο την θεατρική διαπαιδαγώγηση του λαού (Γλυτζουρή, 2005).

αυτά και παρά το γεγονός ότι από το 1940 η λογοκρισία χαλάρωσε, με λίγες σατιρικές παραστάσεις να εμφανίζονται, το δραματολόγιο που συμφωνούσε με την ιδεολογία του καθεστώτος ήταν τα ηρωικά έργα. Η ταραγμένη δεκαετία του 1930 με την οικονομική κρίση, την ανικανότητα των παραδοσιακών πολιτικών δυνάμεων να οδηγήσουν την Ελλάδα έξω από το πολιτικό αδιέξοδο ή ο «κίνδυνος» της κομμουνιστικής ιδεολογίας, κλόνισαν την κοινωνική συνοχή, με τα ηρωικά έργα να ενδυναμώνουν το έθνο-πατριωτικό φρόνημα, προβάλλοντας την ενότητα και την δύναμη της ελληνικής φυλής, θέτοντας στο περιθώριο τις όποιες διακρίσεις, πράγμα που συνέφερε της μεσοπολεμική εξουσία, την στιγμή που το άσεμνό του περιεχόμενο είχε χαθεί, καθιστώντας το ένα θέαμα οικογενειακό (Παπαγεωργίου, 2018, 303-308).

Η δεκαετία του 1940 με τον πόλεμο να μαίνεται, βρίσκει τον Καραγκιόζη παρόν με τα ηρωικά έργα να συνεχίζουν να επιβιώνουν μέσα σε αυτό το σκληρό κλίμα, λειτουργώντας με τρόπο έμμεσο ως ένα είδος «αντίστασης» απέναντι στον κατακτητή (Αγραφιώτης, 2017, 67). Ο Ευγένιος Σπαθάρης (1924-2009), έχοντας αρχίσει την καλλιτεχνική του δράση το 1942 λέει πως: *Εγώ είχα βγάλει περίπου τριάντα ηρωικά έργα στην Κατοχή, [τότε] σταματήσαμε όλα τα άλλα έργα. Ο κόσμος δεν ερχόταν καθόλου μέσα στην παράσταση άμα είχες κωμωδία, δυο-τρία άτομα είχαμε, αλλά όταν έπαιζα ηρωικό σπάγανε οι πόρτες, τα πεζοδρόμια πληρωμένα. [...] Και αυτή ήταν η αιτία, ο Γιαγκούλας, που μ' άρπαζαν εμένα και με πήγαν στην Κομαντατούρ. Δεν πήγανε τον πατέρα μου, εμένα πήγανε. Επειδή ήμουν νέος, έβαλε ο πατέρας τον εαυτό του μπροστά, για να μη φανώ εγώ και συνεχίσει το δικό μου το φαινόμενο και με κυνηγάνε.* (Δοκιμές, 1994, 210, 217). Η κόρη του караγκιοζοπαίχτη Αντώνη Μόλλα (1871-1949), αφηγείται για τον πατέρα της: *Στην κατοχή είχε το θέατρό του στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας κοντά στις Φυλακές Αβέρωφ, που 'ταν γεμάτες πατριώτες. [...] Αυτά τα ουρλιαχτά του πόνου δε στάθηκαν ικανά να κάνουν τον πατέρα μου να τρομοκρατηθεί. Εξακολουθούσε να παίζει πατριωτικά έργα όπως και πριν. Μια βραδιά έπαιζε Κατσαντώνη. Ήταν Κυριακή και το θέατρο είχε γεμίσει. Ο κόσμος, πεινασμένος, ο καταπιεσμένος και ταπεινωμένος, ξέσπαγε κάθε τόσο ακράτητα χειροκροτήματα. " Απ' έξω μαυροφόρα απέλπισα, πικρής σκλαβιάς χειροπιαστό σκοτάδι ... " Μια ομάδα Ιταλών στρατιωτών περιπολούσε γύρω στις φυλακές. Άκουσε επικεφαλής τα χειροκροτήματα και ρώτησε ένα διερμηνέα. Του εξήγησε ότι προέρχονται απ' τον Καραγκιόζη. Τα πράγματα θα 'μεναν μέχρις εκεί αν από μια μεριά της Λεωφόρου δεν φαίνονταν ή σκηνή του Καραγκιόζη. Είδε τότε ο*

Ιταλός τους φουστανελοφόρους κι αναρρίγησε. Κάτι ήξερε απ' αυτά. . . Έξαλλος, ξεκινάει με το τσούρμιο του. Περνάει φουριόζος την πόρτα χωρίς να πει τίποτα - λες και έμπαινε στο τσιφλίκι του - και προχωρεί προς το πάλκο. Τους ακλούθησα με κομμένη την ανάσα. Ήταν εξήντα δυο χρόνων τότε ο πατέρας μου και τον βασάνιζε φοβερά το έλκος του στομαχιού του. Σκεφτόμουν τι είχε να τραβήξει και μ' έπιανε τρέλα. Εξαγριωμένος άνοιξε την πόρτα του πάλκου και περάσαμε μαζί μ' αυτόν οι στρατιώτες του κ' εγώ. Ξαφνιάστηκε ο πατέρας μου απ' το ποδοβολητό, γύρισε λίγο το κεφάλι του προς τα μέσα. Για μια φευγαλέα στιγμή οι δυο άντρες κοιτάχτηκαν στα μάτια. Και σα να μη συνέβαινε τίποτα, απευθυνόμενος σε μένα, θυμωμένος γιατί τον ενόχλησαν, είπε: .. κλείσε την πόρτα". Γύρισε προς τις φιγούρες του κι εξακολούθησε την παράστασή του. Έκλεισα την πόρτα και περίμενα το ξέσπασμα της καταιγίδας. Μα τίποτα. Η παράσταση συνεχιζότανε, ο κόσμος χειροκροτούσε δαιμονιωδώς κι ο Ιταλός είχε μείνει άναυδος. Μια στιγμή που ο πατέρας μου ζήτησε κάτι απ' τούς βοηθούς του και η ματιά του έπεσε ξανά στον Ίταλό, εκείνος τον καθυσόχασε με νοήματα και χειρονομίες, σα να του 'λεγε να μην ενοχλείται από την παρουσία του αλλά να συνεχίσει τη δουλειά του. Όταν έγινε διάλειμμα, ο Ιταλός άπλωσε και τα δύο του χέρια για να τον συγχαρεί, ενώ του έλεγε και ξανάλεγε. " Ένας άνθρωπος μόνο . . . ένας άνθρωπος μόνο " Ύστερα μίλησε μέσω του διερμηνέα. Όταν μπήκε στο πάλκο φαντάστηκε πως θα 'βρισκε ολόκληρο θίασο πίσω απ' τον μπερντέ κ' έμεινε κατάπληκτος σαν είδε πως μόνο ένας άνθρωπος μιλούσε όλες αυτές τις φιγούρες. Εκείνο που του 'κανε εντύπωση ήταν η αλλαγή των φωνών και του ύφους. Ο ίδιος αγαπούσε πολύ τις τέχνες και είχε κάνει πολλές μελέτες γύρω από το Θέατρο. Μα αυτό το είδος του Θεάτρου δεν το 'ξερε, ούτε το είχε διανοηθεί. "Είσαι μεγάλος καλλιτέχνης,, είπε. Κανονικά θα έπρεπε να σε συλλάβω. Δεν τολμώ, η τέχνη σου μ' αιχμαλώτισε. Σε παρακαλώ όμως μη με φέρεις ξανά σε δύσκολη θέση. Δεν πρέπει να παίζεις πατριωτικά έργα, απαγορεύεται". Έσφιξε πάλι με τα δυο του χέρια το χέρι του πατέρα μου, πήρε τους άνδρες του κι έφυγε. Από τότε ερχόταν συχνά. (Μόλλα, 1963, 61-62). Αντίστοιχο περιστατικό αναφέρει σε μαρτυρία του και ο Γιώργος Χαρίδημος (1924-1996), που λέει χαρακτηριστικά: Στην κατοχή είχαμε συνεχώς προβλήματα. Παίζαμε τότε στο θέατρό μας στο Πασαλιμάνι. Ο Καραγκιόζης, λαϊκός ήρωας και με πολλά ηρωικά έργα, μας έδινε την δυνατότητα να κάνουμε αντίσταση στην σκηνή. Ένα βράδυ, στην διάρκεια της παράστασης, μπαίνει στο θέατρο ένας Ιταλός μαζί με έναν Έλληνα δοσίλογο. Στο έργο ο Μπάρμπα Γιώργος έδερνε τον Βελιγκέκα. Βλέποντας ο Ιταλός τις φουστανέλες θυμάται την Αλβανία και στέλνει τον δοσίλογο να μας πει να βγάλουμε στην σκηνή έναν Ιταλό να δέρνει τον

Μπάρμπα Γιώργο. Ο πατέρας μου²² τα 'σύλωσε', δεν εννοούσε με τίποτα να του κάνει την χάρη. Έρχεται ο Ιταλός πίσω από τον μπερντέ, τραβάει πιστόλι και απειλεί τον πατέρα. Ευτυχώς δίπλα από το θέατρο είχαν επιτάξει ένα σπίτι οι Γερμανοί. Ο αξιωματικός που έμενε σε αυτό ήταν αντιχιτλερικός, αγαπούσε τον Καραγκιόζη, έρχονταν συχνά και έβλεπε παραστάσεις. Ήταν στο θέατρο εκείνο το βράδυ, ήρθε στις κουίντες, άρπαξε τον Ιταλό και τον έβγαλε 'καροτσάκι'. Στο μεταξύ, ο πατέρας άρπαξε τον δοσίλογο, τον έκανε τόπι στο ξύλο, το πέταξε στο κοινό και στο τέλος τον έβγαλαν με φορείο από το θέατρο. Πολλά προβλήματα είχαμε με τους Γερμανοτσολιάδες. Ερχόταν συχνά στο θέατρο για εξακρίβωση στοιχείων κ.λπ. Ένας κερατάς λοχίας τους, κάθε φορά που εμφανίζονταν με έσπαγε στο ξύλο. μέχρι που δεν άντεξα άλλο, τον απείλησα και από τότε δεν ξαναφάνηκε. Ενώ, για την εμφυλιακή περίοδο: Αμέσως μετά τον πόλεμο είχαμε συχνές επισκέψεις από τους χίτες. Αυτούς όμως τους δέρναμε, μας εννοούσε και το κλίμα της εποχής (Εικόνες, 1985, 31).



Εικόνα 31: Έντυπο για το έργο "Ο Καραγκιόζης στην Κορυτσά", του καραγκιοζοπαίχτη Μ. Ρούλια. Πηγή: Μουσείο Μπενάκη.

²² Χρήστος Χαρίδημος, 1895-1970.

Ο καραγκιοζοπαίχτης Πέτρος Δωρίζας (1902-1980) διηγείται ότι: *Ο κόσμος αγαπούσε ιδιαίτερα τα ηρωικά έργα, τον «Αθανάσιο Διάκο», τον «Κατσαντώνη», τον «Ανδρούτσο» και χειροκροτούσε με σημασία. [...] Ο κόσμος παρακολουθούσε έργα που συμβόλιζαν την σκλαβιά και παρηγορούσαν τον λαό. Ήταν γραμμένα με σημασία για να ξεγελούν τους ραδιούργους* (Τσίππρας, 2001, 214).

Στα μεταπολεμικά χρόνια, με τον εμφύλιο να μαίνεται, στην τραγικότερη ίσως φάση του κατά το 1949, βρίσκει τον Καραγκιόζη στα δεσμοτήρια της Μακρονήσου όπου ο γιος του Αντώνη Μόλλα, Μίμης (1917-1987) αναλαμβάνει την οργάνωση παράστασης μέσα στο τάγμα έπειτα από πρόταση συγκροτούμενών του, μεταξύ των οποίων ο Νίκος Κούνδουρος και ο Θανάσης Βέγγος, σαν μια προσπάθεια «απόδρασης» από την φρικτή πραγματικότητα. Η εφημερίδα «Φωνή της Πατρίδος» του Β' τάγματος, στις 16/1/1949 σε άρθρο της επαινεί αρχικά το ταλέντο του Μόλλα, χαρακτηρίζοντάς τον άξιο συνεχιστή του πατέρα του. Στη συνέχεια όμως ζητάει από τον κρατούμενο-καλλιτέχνη όσο καιρό παίζει τις παραστάσεις του στο τάγμα να: *μεταβάλει τις σκιές του, τον Καραγκιόζη, σε σωστούς Έλληνες, που δεν υποτάσσονται σ' οποιαδήποτε βία και δεν είναι κακομοίρηδες ψευτοπαλληκαράδες σαν τον Καραγκιόζη που ξέρομε ως τώρα. Ο στρατιώτης Μόλλας Δημ. να υψώσει την λεβέντικη Ελληνική φωνή με την τέχνη που κρατά στα χέρια του, να μας δώσει ένα σημερινό ήρωα Καραγκιόζη που αντιπαθεί τη δουλικότητα, δεν φοβάται τις στερήσεις και πολέμα όπως όλη η Ελλάδα υπερήφανος κι αυτός. Έτσι θα συμβάλει όσο παίρνει καλλίτερα στο έργο του Τάγματος* (Φωτιάδης, 1977, 113-114). Ο Θανάσης Σπυρόπουλος (1931-2023) για τα κατοπινά χρόνια λέει ότι: *προχωράμε το '60 με '70. Έλα όμως που οι κυβερνήσεις τότε δεν βοηθάνε τον Καραγκιόζη καθόλου. Απαγορευότανε να παίζουμε στα σχολεία, δε μας αφήνανε να παίζουμε στα σχολεία και βγάζαμε και άδεια, αλλά δε μας δίνανε άδειες. Αυτό έγινε μέχρι το '80, που δεν μπορούσαμε να παίζουμε στα σχολεία. Μετά τη Χούντα, το '74 (εβδομήντα τέσσερο), μαλάκωσε ο Καραμανλής λιγάκι, ήμουνα πρόεδρος εγώ (εννοεί το σωματείο). Πήγα εκεί του λέω τι γίνεται; Μας έδωσε κάποια άδεια* (Καψαμπέλη, 2025, 280-281).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, το δικτατορικό καθεστώς βάζει τον Καραγκιόζη στην τηλεόραση. Ο Γιώργος Χαρίδημος, αρνούμενος ο ίδιος να συμμετάσχει σε οποιοδήποτε τηλεοπτικό πρόγραμμα, τονίζει πως: *δεν βοήθησε τον Καραγκιόζη που μπήκε η τηλεόραση πίσω από τον μπερντέ. Για μας ήτανε ένα χαστούκι αυτό. Ο Καραγκιόζης, ο σοφός, ο ελεύθερος, που ξέρει ότι είμαστε περαστικοί και ούτε*

πλούτη περνάνε, ούτε δόξεις, δε 'χαρίζει κάστανα' σε κανέναν. Γι αυτό, κι επειδή ο Καραγκιόζης έχει στόμα, δεν πρέπει να 'ναι μουγκό, όπως το θέλει η τηλεόραση. Ο Καραγκιόζης πρέπει να 'ναι ελεύθερος να λέει τα πάντα, γιατί δίνει ένα πανανθρώπινο πιστεύω (Τσίππρας, 2001, 60, 295). Τα έργα που προβάλλονται εκείνη την περίοδο, υπόκεινται και πάλι σε λογοκρισία, καταθέτοντάς τα σε έντυπη μορφή. Παράλληλα, ο Δήμος Πειραιά στα πλαίσια των πολιτιστικών του εκδηλώσεων εντάσσει και τον Καραγκιόζη, με τους ίδιους τους καλλιτέχνες να λαμβάνουν μέρος καταθέτοντας γραπτές προτάσεις, μερικοί ως επαγγελματίες αμειβόμενοι και άλλοι ως παραγωγοί (Καψαμπέλη, 2025, 268). Και πάλι ο Γιώργος Χαρίδημος επισημαίνει: *Επί χούντας, το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών έσκασε πεντακόσια χιλιάρικά σε δραχμές και αγόρασε κάπου εννιακόσια πενήντα κομμάτια σε φιγούρες και σκηνικά του Βασίλαρου και τα μοίρασε σε διάφορα μουσεία, ιδρύματα και πανεπιστήμια. Απ' αυτά ούτε εκατό κομμάτια δεν ήταν καλά ή σωστά στην τέχνη του Καραγκιόζη. Όλα τ' άλλα ήταν κουρέλια-χάλια. [...] Το υπουργείο θα 'πρεπε με τα χρήματα αυτά να μαζέψει ωραία κομμάτια και να ενισχύσει παλιούς караγκιοζοπαίχτες [...] θα μπορούσε από δεκαπέντε με είκοσι караγκιοζοπαίχτες ενεργούς και συνταξιούχους, να συγκεντρώσει από δέκα ωραίες φιγούρες από τον καθένα, αλλά να είναι σωστές και πάνω στην τέχνη του Καραγκιόζη. Έτσι θα είχαν γνήσια και μνημειακά κομμάτια τα μουσεία, αλλά θα έπαιρναν και κάποια οικονομική ενίσχυση οι άλλοι караγκιοζοπαίχτες* (Τσίππρας, 2001, 295-296).

Οι δεκαετίες του 1980, 1990 και 2000 βρίσκουν την επίσημη πολιτεία, διαμέσου του υπουργείου πολιτισμού, να εγκρίνει μια σειρά από επιχορηγήσεις για δράσεις του θεάματος στα πλαίσια οργάνωσης φεστιβάλ, ενώ αρχίζει και η χορήγηση τιμητικών συντάξεων στους караγκιοζοπαίχτες. Αυτές οι δράσεις όμως ανά τα έτη πρέπει να νοηθούν σαν ατομική πρωτοβουλία ορισμένων πολιτικών που είχαν βρεθεί στον υπουργικό θώκο και όχι σαν αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης πολιτικής. Η στάση πάντως του υπουργείου εν συνόλω απέναντι στην τέχνη χαρακτηρίζεται από τους ίδιους τους καλλιτέχνες ως απαξιωτική και μειωτική γενικά (Καψαμπέλη, 2025, 269). Ο Πάνος Καπετανίδης (1958), караγκιοζοπαίχτης και πρόεδρος του σωματείου θεάτρου σκιών επί πολλά έτη τονίζει: *Καμιά βοήθεια από την κεντρική κυβέρνηση. Τα ξέρω από πρώτο χέρι γιατί είμαι σχεδόν όλα τα χρόνια του καλλιτεχνικού μου βίου, Πρόεδρος του «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών», Του Σωματείου, δηλαδή, των Ελλήνων караγκιοζοπαιχτών.[...] Οι μόνοι που αγκαλιάζουν και βοηθούν την*

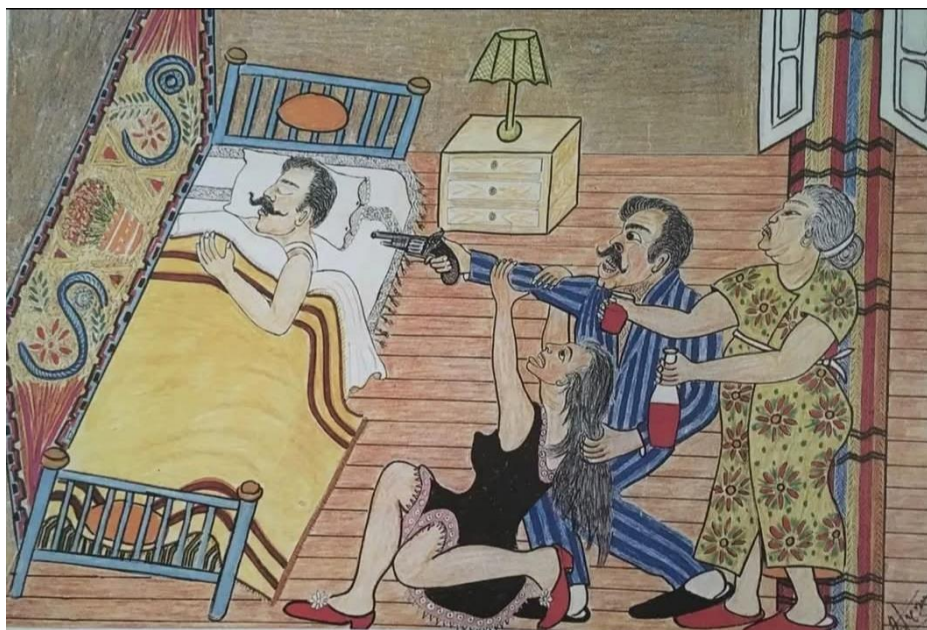
τέχνη είναι οι πολιτιστικοί σύλλογοι, αλλά και αυτοί με την κρίση φυλλορροούν (έγκυρος ανταποκριτής, 2016). Ο καραγκιοζοπαίχτης Άθως Δανέλλης (1966) επισημαίνει ότι: *Το ελληνικό Θέατρο Σκιών αποτελεί σημαντικότατο κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού πολιτισμού. Ο Καραγκιόζης όμως, ως λαϊκός ήρωας, ήταν ανέκαθεν αντιπαθής στην εξουσία, για ευνόητους λόγους. Έτσι, από τους αρμόδιους φορείς αντιμετωπίστηκε πάντα με απαξίωση και φαιδρό τρόπο και διασύρθηκε ανελέητα. Ενώ συμπληρώνει σκωπτικά: Ο Καραγκιόζης όποτε εισήλθε-χάριν γέλιου- στον χώρο της εξουσίας, έφυγε αεροπλανικώς από το παράθυρο. Η αυτονομία, η ανεξαρτησία και η ειλικρίνεια της σάτιρας δεν συγχωρούνται.* (Μανιάτης, Δ., ΤΑ ΝΕΑ, 27/8/2010).



Εικόνα 32: Συνάθροιση του «Σωματείου Καραγκιόζη», το 1925. Διακρίνονται 22 καραγκιοζοπαίχτες μεταξύ των οποίων ο Ευγένιος Σπαθάρης και ο Γιώργος Χαρίδημος σε μικρή ηλικία. Πηγή: Parapolitika.

3.5 Σατιρίζοντας την επικαιρότητα

Τα θέατρο σκιών των πρώτων χρόνων της πορείας του στο νεοελληνικό κράτος, σε σχέση με το θέαμα όπως διαμορφώθηκε μετά τις ριζικές αλλαγές που προκάλεσαν οι παρεμβάσεις του Μίμαρου, διαφέρει τόσο ως προς το περιεχόμενο αλλά κυρίως ως προς τον τρόπο πρόσληψης αυτού από το φιλοθεάμον κοινό του που ποίκιλε από εποχή σε εποχή εξαιτίας των υφιστάμενων κοινωνικών, οικονομικών και κατ'επέκταση πολιτικών και πολιτιστικών συνθηκών. Εξαιτίας αυτού το αρχικά άσεμνο περιεχόμενό, ικανό να επιφέρει την μήνη της λογιосύνης και των αρχών, γνώρισε την αποθέωση σε έναν λαό ευρισκόμενος στο μεταίχμιο ενός τρόπου ζωής μεταξύ αγροτικού και ημιαστικού χαρακτήρα, με την παραγωγική και οικονομική κατάσταση του νεοσύστατου κράτους να μην έχει δημιουργήσει ακόμα ταξικές συνειδήσεις. Μέσα στα ταραγμένα μετεπαναστατικά χρόνια το ημι εγγράμματο ή αγράμματο πλήθος των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, με την αγανάκτηση και τα αποθνήσκοντα για τα όσα είχαν βιώσει να υποβόσκουν, αποτέλεσε τον αρχικό δέκτη των απλοϊκών εκείνων παραστάσεων. Οι τομές του Μίμαρου βρίσκουν τις αλλαγές που σημειώνονταν σε γεωγραφικό και ιδεολογικό επίπεδο και φέρνουν στο προσκήνιο ένα διάλογο μεταξύ εξουσίας και λαού, ικανό να διαγνώσει το κενό ανάμεσα στους δύο φορείς. Παράλληλα η ψυχαγωγία τείνει να προσαρμοστεί σε δυτικές φόρμες συχνά ως άνωθεν επιβολή, με τον Καραγκιόζη ακουμπώντας στην νοοτροπία της απάθειας που είχε εδραιωθεί στον κοινό νου, λειτουργεί ως αντιστύλι ικανό να διασκεδάσει και να οδηγήσει τον Έλληνα στην αυτογνωσία. Παίρνοντας λοιπόν όλα τα στοιχεία της νεοελληνικής πραγματικότητας αναπτύσσει ένα ρεπερτόριο γύρω από ζητήματα που ταλανίζουν τον ελληνισμό, προσθέτοντας διαρκώς επίκαιρα θέματα. Έτσι στον «Δον Ηλία Κολοκύθα» σατιρίζεται η μετανάστευση και τα προξενιά των Ελλήνων ομογενών. Στο «Κουτσομπολιό της βρύσης» από την άλλη απεικονίζεται η ζωή στις φτωχογειτονιές ενώ στηλιτεύεται η μοιχεία, αλλά και στην «Κακούργα πεθερά» τίθενται ερωτήματα γύρω από το ζήτημα του ανθρωπισμού και της επιείκειας. Κοντά σε αυτά και οι τύποι που παρελαύνουν, ικανοί να αποτυπώσουν την ελληνική πραγματικότητα σε όλες της τις πτυχές (Βαβανάτσος, 1972, 5-10).



Εικόνα 33: Η κακούργα πεθερά, έργο του Θανάση Σπυρόπουλου. Πηγή: Εκδόσεις Συλλέκτης.

Το κάθε πρόσωπο στο θέατρο σκιών έχει όπως αναφέρθηκε έναν ιδιαίτερο συμβολισμό, με το αντιθετικό στοιχείο να είναι διαρκώς παρόν, ανεξαρτήτως των συμπεριφορών, του χαρακτήρα τους και του πλαισίου γύρω από το οποίο όλα αυτά εκδηλώνονται. Ως εκ τούτου στο ρεπερτόριο συναντάμε τα ηρωικά έργα όπου το στοιχείο της αντίθεσης έχει να κάνει ανάμεσα στον Έλληνα και στον Τούρκο στην πρωτογενή τους υπόσταση, ως κατεξοχήν εθνικοί αντίπαλοι. Στον χώρο της κωμωδίας όμως υπάρχει ένας συμβιβασμός, με την οποιαδήποτε έριδα σε εθνικό επίπεδο να εξαλείφεται και το κάθε πρόσωπο ανεξαρτήτως καταγωγής να αναλαμβάνει έναν ρόλο αλληγορικό. Έτσι για παράδειγμα ο πασάς εκεί αν και ως αξίωμα ανάγεται στην οθωμανική αυτοκρατορία, αντιπροσωπεύει με τρόπο έμμεσο ένα ελληνικό πρόσωπο ιστορικής ή κοινωνικής υπόστασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Λευκαδίτη караγκιοζοπαίχτη Κώστα Καράμπαλη (1883-1942), ο οποίος ορμώμενος από ένα γεγονός που απασχολούσε την πολιτική επικαιρότητα της εποχής δημιούργησε μια αλληγορική σάτιρα. Συγκεκριμένα με αφορμή τις εκλογές του 1928, όπου ο Ελευθέριος Βενιζέλος κερδίζει με μεγάλη πλειοψηφία (62% των ψήφων και $\frac{3}{4}$ του συνόλου των εδρών) βρίσκει αφορμή να καυτηριάσει μέσα από μια λεπταίσθητη ειρωνεία τις παραβάσεις που γίνονται στον εκλογικό χώρο. Στο σατυρικό αυτό νούμερο λοιπόν διακρίνουμε στο πρόσωπο του Καραγκιόζη τον ίδιο τον Βενιζέλο, να παρωδεί τον εκλογικό λόγο του κρητικού πολιτικού, όπου ανίκανος να προεικάζει την παγκόσμια κρίση υπόσχεται πλήθος

μεταρρυθμίσεων. Στο πρόσωπο του Μπάρμπα Γιώργου ως εκπρόσωπου της αγροτικής Ελλάδας, προσωποποιείται με συμβολικό τρόπο ένα άτομο της αντιβενιζελικής παράταξης, το πιο πιθανό ο Μεταξάς. Ο ίδιος στην προεκλογική του ομιλία αφού στηλιτεύει τα ήθη που λυμαίνονται τον πολιτικό βίο, εγγυάται ανατροπή με την άνοδό του στην εξουσία. Ο Σιορ Διονύσιος συμβολίζει τον Γεώργιο Καφαντάρη, ο Χατζηαβάτης έναν από τους κύριους κομματάρχες του Βενιζέλου, ενώ ο πασάς τον τότε Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας Αλέξανδρο Ζαΐμη. Τα πρόσωπα αυτά επιδιώκουν την ανατροπή του Βενιζέλου, χωρίς σε πρώτη φάση να μπορούν να συμμαχήσουν εξαιτίας της ιδιοσυστασίας του καθενός, προκαλώντας σύγχυση στους ψηφοφόρους για το που να κινηθούν εκλογικά. Η συμπόρευση τελικά επιτυγχάνεται και ο Βενιζέλος-Καραγκιόζης θα κινδύνευε να ηττηθεί εάν δεν είχε την βοήθεια του νεκροταφείου που του διασφάλισε την πλειοψηφία. Εδώ εντοπίζεται ένας υπαινιγμός για την νοθεία που υφίστατο συχνά στην εκλογική διαδικασία, όταν οι νεκροί που βρίσκονταν εγγεγραμμένοι στους καταλόγους ψήφιζαν ή καταψήφιζαν ένα κόμμα²³ (Καΐμη, 1990, 79-81). Ενδεικτικό είναι το ότι ως την διάρκεια της δεκαετίας του '60 η συγκεκριμένη παράσταση παρουσιαζόταν από τους καλλιτέχνες χωρίς ουσιαστικές διαφοροποιήσεις στο περιεχόμενό της, παρά τις αλλαγές στο προσκήνιο αντικατοπτρίζοντας την άποψη του νεοέλληνα για μια συνολική απόρριψη του πολιτικού συστήματος ως συλλήβδην ακατάλληλο, σε συνδυασμό με την συμπτωμένη του απογοήτευση να βρίσκουν πρόσωπο και φωνή στον Καραγκιόζη, ως τον πλέον οικείο, άμεσο και κατανοητό για να μιλήσει στο θυμικό του απλού πολίτη (Βαβανάτσος, 1972, 11).

Κατά το 1932, ο Αντώνης Μόλλας στο θέατρό του στους Στύλους του Ολυμπίου Διός κάνει στον μπερντέ τις δικές του εκλογές, καυτηριάζοντας την πολιτική πραγματικότητα ενώ η οικονομική κρίση βρίσκονταν στο αποκορύφωμά της. Ο Καραγκιόζης παρουσιάζεται ως από μηχανής θεός που θα σώσει την χώρα από τα δεινά της, εξασφαλίζοντας έτσι την υποστήριξη του σαραγιού. Ο ίδιος ανεβασμένος στην παράγκα του εκφωνεί την προεκλογική του ομιλία. Αφού δηλώσει

²³ Είναι χαρακτηριστική η συγκεκριμένη στιχομυθία που σώζεται στην κλασική κωμωδία «Τα 82 εντάλματα». Εκεί ο Καραγκιόζης έχοντας 82 εντάλματα σύλληψης προσποιείται τον πεθαμένο προκειμένου να διαφύγει. Αφού περάσουν όλοι οι γνωστοί ήρωες για να συλληπτηθούν, έρχεται και ο Μπάρμπα Γιώργος. Εκείνος αρχίζει να κλαίει γοερά και ο Καραγκιόζης δεν θέλει να προκαλέσει αναστάτωση στην γειτονιά. Τότε αναγκασμένος αρχίζει να του μιλάει ώστε να τον καθησυχάσει. Μετά το τέλος του διαλόγου και αφού έχει εξασφαλίσει μια ικανοποιητική οικονομική βοήθεια από τον θείο του τον αποχαιρετά, με τον Μπάρμπα Γιώργο να επιστρέφει ρωτώντας τον αν μιλάνε οι πεθαμένοι, για να λάβει την απάντηση πως τα παλαιότερα χρόνια ψηφίζανε κιόλας.

πως έχει εργαστεί σε πολλές εταιρίες όπως η Καμόρα, η Μαφία, η Μαύρη Χείρα και υπήρξε συνétairos του Αλ Καπόνε, πείθοντας τον κόσμο πως κατέχει όλα τα εχέγγυα για να τους εξασφαλίζει ένα σίγουρο μέλλον, αρχίζει τις προγραμματικές του δηλώσεις. Υπόσχεται τότε την κατεδάφιση του Υμηττού ούτως ώστε να ανατέλλει ο ήλιος νωρίτερα κατά δύο ώρες και θα τοποθετήσει στον Λυκαβηττό ένα τεράστιο φουσερό που θα δροσίζει τους πολίτες τους καλοκαιρινούς μήνες. Βασικός πολιτικός του αντίπαλος ο Μπάρμπα Γιώργος, όπου με την σειρά του τάζει με την εκλογή του την κατάργηση των συγκοινωνιών και του ρεύματος, με ταυτόχρονη επαναφορά των λυχναριών ως εξωτερικό φωτισμό προς ενίσχυση της εγχώριας παραγωγής λαδιού. Επιπλέον την τοποθέτηση πασάλων στους δρόμους για να δένουν οι ψηφοφόροι τα μουλάρια τους και την ίδρυση χανιών για την οικονομική απαλλαγή από τα ξενοδοχεία. Την ημέρα των εκλογών με τους υποψήφιους να είναι τρεις, ο Καραγκιόζης, ο Μπάρμπα Γιώργος και ο Σιορ Διονύσιος, αρχίζει η εκλογική διαδικασία. Στην αρχή τα πράγματα μοιάζουν αμφίβολα για τον Καραγκιόζη, με τον Μπάρμπα Γιώργο να προηγείται, μέχρι που έρχεται η ανατροπή. Σε ένα τμήμα με 3.800 ψηφοφόρους, ο Καραγκιόζης λαμβάνει 4.000 ψήφους. Ο ίδιος συγκινημένος ευχαριστεί τον κόσμο και τους προτρέπει να «διαλυθούν ησύχως», λέγοντάς τους να περάσουν από αύριο για να διοριστούν όλοι σε δημόσιες θέσεις (Σκιαδάς, 2024).



Εικόνα 34: Το θέατρο του Μόλλα στους Στύλους του Ολυμπίου Διός. Πηγή: sarantakos. Wordpress.



Εικόνα 35: Ο πολιτικός Καραγκιόζης του Μόλλα. Αφίσα παράστασης. Πηγή: Cognosco Team.



Εικόνα 36: Εξώφυλλο της εφημερίδας "Ακρόπολις", όπου η συγκεκριμένη κωμωδία του Μόλλα δημοσιεύονταν σε συνέχειες. Πηγή: Vergos auctions.

Τα εκλογικά ήθη της εποχής δεν ξεφεύγουν όμως ούτε από τον μπερντέ του Μάρκου Ξάνθου (;-1945 ή 1952), με τις «δημαρχικές εκλογές». Εκεί την ψήφο διεκδικούν από την μια το κόμμα του Μπάρμπα Γιώργου και από την άλλη του Σιορ Διονύσιου. Εδώ η αντίθεση των προσώπων που πρωταγωνιστούν είναι ξεκάθαρη, σκιαγραφώντας με τρόπο συμβολικό ορισμένες από τις πολιτικές δυνάμεις του τόπου. Έτσι αντιπαραβάλλεται ο κόσμος της επαρχίας, της συντήρησης και του αναλφαβητισμού απέναντι σε ένα πλασματικά τουλάχιστον προοδευτικό, εγγράμματο και μορφωμένο κόσμο των μικροαστών, με μια δυτικότροπη ανατροπή. Η ουσία όμως είναι η ίδια, εξαντλώντας και οι δυο κάθε δόλιο μέσο με την αρωγή των κομματαρχών τους (ο Καραγκιόζης με τον Μπάρμπα Γιώργο και ο Χατζηαβάτης με τον Διονύσιο) για να αδράξουν ψήφους και να επηρεάσουν ψηφοφόρους, μοιράζοντας κούφιας ελπίδες ή επιχειρώντας ακόμα και νοθεία του εκλογικού αποτελέσματος. Μόνο που ο Μπάρμπα Γιώργος εξαιτίας της ισχυρής χρηματοδότησης εξαγοράζει μέσω του Καραγκιόζη τα εκτελεστικά όργανα, όλους τους ψηφοφόρους και ακόμα και τον ίδιο τον Βεζίρη, καταφέροντας να εκλεγεί πανηγυρικά (Κιουρτσάκης, 2019, 26).



Εικόνα 37: Οι δημαρχικές εκλογές, δια χειρός Γιώργου Χαρίδημου. Πηγή: Vergos auctions.

Ο γιός του Μόλλα, Μίμης, από την άλλη αναφέρει: *Εγώ ; Ναι έκανα πολιτικό Καραγκιόζη την εποχή του «Ανένδοτου» στο θέατρο Αλάμπρα με πραγματικά μεγάλη επιτυχία. Το έργο «Ο καβγάς για το Πάπλωμα» το χει γράψει ο Νίκος Ρούτσος. Τ' αγόρασε ο Αντρέας ο Παπαντρέου και μου το χάρισε. Εγώ το διασκεύασα και το στεγάσαμε στο Αλάμπρα για οκτώ Δευτέρες. Μετά αποφασίσαμε να το περπατήσουμε στην επαρχία και κόλλησε στην Ερυθραία και δεν ξαναξεκόλλησε, γιατί η κυβέρνηση των αποστατών ήτανε δικτατορική δημοκρατία και τ' απαγόρευσε. Και με το δίκιο τους, γιατί ήταν πολύ σκληρή παράσταση. Θορυβημένος ο νεαρός Πολυχρονεμένος πασάς²⁴ απ' την αύξηση του Μπάρμπα Γιώργου²⁵ κατά 53%, συσκέφτεται με τον διαλεχτό της μαμάς του, τον κ. Χοϊδαβάμη²⁶, πώς να μαγειρέψουνε αυτό το 53% και με το ξάφρισμα να γίνει το πολύ 35%. Ο Πεπόνιας, που γράφει και ποιήματα (Γαργάλα τα)²⁷, ο Καπετάν Ηλίας²⁸, που 'ναι και δημοκράτης και άνθρωπος του Πασά, κι ο Εβραίος ο Βούδας, που 'ναι αδικημένος αρχηγός, αναλαμβάνουνε να καταφέρουνε τον μικρό Αντρέα (το κολλητήρι) να κάνει λάθος στους λογαριασμούς του γέρου του, μα αυτούς να τους ωφελήσει. Τ' αποτέλεσμα τους καίει, γιατί βγαίνει 70%, όπως φωνάζει ο Καραγκιόζης, και «παρ' τη μάνα σου και δρόμο». Τέλειος πολιτικός Καραγκιόζης: λιμπρέτο-φιγούρες πειστικές και εκτέλεση θεατρική μεν, αλλά στην μήτρα της παράδοσης. Είχα κι άλλη φορά κάνει προηγουμένως πολιτικό Καραγκιόζη όταν πρωτοπαρουσίασα το «Ρώτα τον Καραγκιόζη Ακαματικό (Ακαδημαϊκό)» και την «Πατρίς» απ' τα Καραγκιόζικα. Ο «Ακαματικός» στρώθηκε μεν και γράφτηκε από τον Μπάρμπα Βασίλη²⁹. Την «Πατρίς» 'όμως την είχε γράψει και δεν μ' άφηνε να την φορμάρω, γιατί την θεωρούσε τέλεια και είναι σαν διάβασμα. Σαν παράσταση όμως; Τα παράστησα στον χώρο της Επιθεώρησης Τέχνης στην Πλάκα με κρύα καρδιά κι είπα να μην ξανακάνω πολιτικό Καραγκιόζη. Έκανα εξαίρεση στον «Καβγά για το Πάπλωμα», γιατί ήθελα να βοηθήσω τον Ανένδοτο-να βάλω κι εγώ το λιθαράκι μου. Ενώ καταλήγει ότι: δεν νομίζω πως ο πολιτικός Καραγκιόζης είναι στο κλίμα του Καραγκιόζη μας. Θα 'ναι υποτίμηση γιατί οι στόχοι του είναι πολύ πιο μακρινοί, πιο πανανθρώπινοι, πιο ψηλοί από τα τερτίπια της μικροπολιτικής (Τσίππρας, 2001, 265-266).*

²⁴ Κωνσταντίνος ο Β΄

²⁵ Γεώργιος Παπανδρέου

²⁶ Κωνσταντίνος Χοϊδάς, διευθυντής στο πολιτικό γραφείο του βασιλιά κατά την διάρκεια των γεγονότων.

²⁷ Γεώργιος Αθανασιάδης-Νόβας

²⁸ Ηλίας Τσιριμώκος

²⁹ Βασίλης Ρώτας

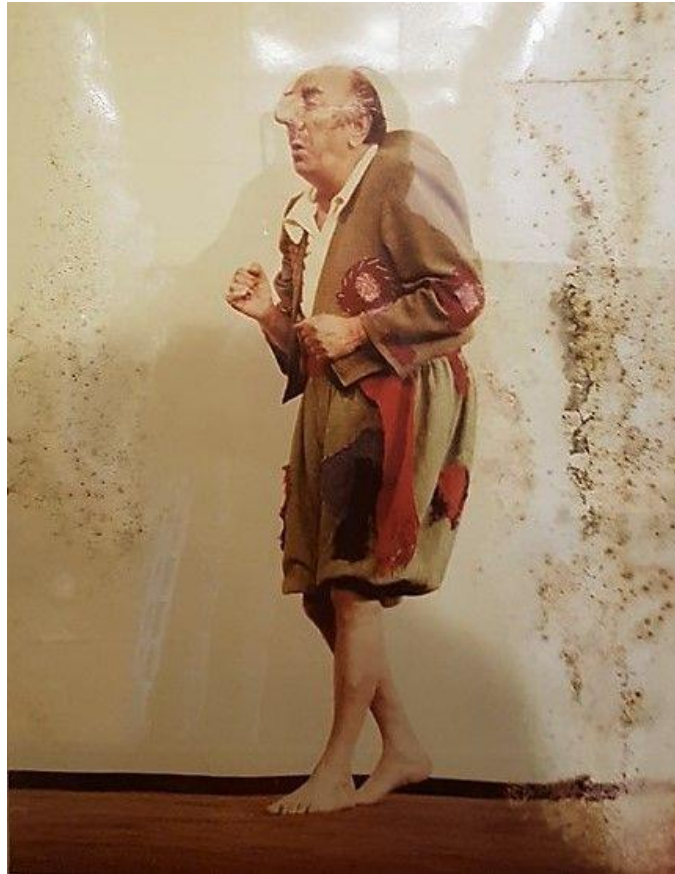
Για την περίοδο της επταετούς δικτατορίας και την δράση του Καραγκιόζη, ο Μάνθος Αθηναίος (1925-2009) λέει ένα χαρακτηριστικό περιστατικό της αιχμηρής σάτιρας που ασκούσαν: Ήταν περίπου την εποχή των γεγονότων του Πολυτεχνείου, στα 1973, όταν παρουσίαζα τον «Μυστηριώδη Συνταγματάρχη». Στη παράσταση βρισκόταν εκείνη την ημέρα ένας καθηγητής του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ, η Βουδούρη που ήθελε να κινηματογραφήσει την παράσταση, κάποιος φωτορεπόρτερ, ο Αβραάμ, ένας παλιός καραγκιοζοπαίχτης που με βοηθούσε, και κάτι άλλα παιδιά που έπαιζαν μουσική [...] μ' επικεφαλής τον Αντρέα τον Τσεκούρα που παίζει ακορντεόν, κι ήταν τότε να δώσει στο Πολυτεχνείο. Μόλις άρχισα την χοντρή σάτιρα, γυρνάω το κεφάλι μου και τι να δω: όλοι είχαν βγει έξω τρομοκρατημένοι. Μονάχα οι μηχανές είχαν μείνει κι ο Αντρέας κατακίτρινος που ψιθυρίζει κάτι για Ασφάλειες, τις εξετάσεις του στο Πολυτεχνείο και άλλα μπερδεμένα. Η έμμετρη σάτιρα του Μάνθου που είχε προκαλέσει την φυγή των παρισταμένων είχε ως εξής: Μπόλικά εκατομμύρια, μπόλικο παραδάκι/ και με αυτά εκτίσανε τις βίλες του Γιωργάκη./ Έλεγαν πως τ' αγρόκτημα το είχανε οργώσει/ και βάλανε τον Παττακό να το θεμελιώσει./ Ο Παττακός με το μυστρί πάντα είχε το βέτο/ στο χέρι είχε το μυστρί, στη τσέπη του παστέτο./ Κι άνοιγε θεμέλια να τότε βλέπει ο κόσμος/ λες και ο πατέρας του ήτανε οικοδόμος (Τσίππρας, 2001, 305-306).



Εικόνα 36: Σκίτσο του Γιώργου Χαρίδημου. Ο Καραγκιόζης με το καπέλο της δημοκρατίας και το κολλητήρι που σημαδεύει τον φοίνικα-έμβλημα της απριλιανής δικτατορίας, στέκονται απέναντι από τον Γεώργιο Παπαδόπουλο ο οποίος απεικονίζεται ως λαγός, σατιρίζοντας την παράνομη βίλα του στο Λαγονήσι.

Στην περίοδο αυτή η δυναμική του θεάματος δεν άφησε ασυγκίνητους τους Έλληνες της ομογένειας, με περιπτώσεις όπου άτομα που δεν ανήκανε αυστηρά στο καλλιτεχνικό σινάφι των караγκιόζοπαιχτών προέβησαν στην συγγραφή σατιρικών παραστάσεων. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι αυτά των αδελφών Λαδόπουλων στην Σουηδία, όπως και των Χρυσοβιτσιάνου και Γρεβενιώτη (υδραυλικού στο επάγγελμα και συμμετέχοντα στα γεγονότα του πολυτεχνείου), όπου δημοσιεύει κείμενα πολιτικού περιεχομένου υπό τον γενικό τίτλο «Ελλάς, Ελλήνων, Μαντρωμένων», με έργα όπως «τα τρία αδέρφια» όπου δίπλα στα κολλητήρια πρωταγωνιστούν οι συνταγματάρχες ή «ο Καραγκιόζης τρελός», με τον πρωταγωνιστή να συναντάει τον Παπαδόπουλο στο τρελοκομείο. Από την άλλη, στο Άαχεν ο φοιτητής του πολυτεχνείου Δήμος Κορομπίλης (1948) παίζει το έργο του «Οι Αμερικάνοι στο πολυτεχνείο» το 1972, ενώ ο εικαστικός Χρήστος Α. Κυριαζής (1937-2022), παρουσιάζει τον «Καραγκιόζη στην εξουσία». Εκεί εμφανίζονται φιγούρες όπως αυτές του Παττακού και του Ιωαννίδη (Ioannides, le skylos de l'E.S.A.), (Tachirson au Boss), του Στρατιωτικού (Gorilas de l'E.S.A.), του Παπαδόπουλου, του Ωνάση κ.α., με τον Καραγκιόζη να φέρει συμβολικά το όνομα «Σωτήρης». Ταυτόχρονα στην Νέα Υόρκη ο Αριστοτέλης Διακοβασίλης (1944) παίζει σε μια δική του εκδοχή τον «Καραγκιόζη δικτάτορα». Οι παραστάσεις αυτές αν και πιο ολοκληρωμένες σε σχέση με τα εγχώρια παραδείγματα που σε γενικές γραμμές περιορίζονταν σε εμβόλιμες αναφορές ή συμβολισμούς, δεν άντεξαν στον χρόνο παρά την αρχική τους εντύπωση καθώς το ίδιο το γεγονός που τις προξένησε σταδιακά έσβησε (Χοτζάκογλου, 2018, 766-769).

Ειδική μνεία αξίζει να γίνει στον χώρο του θεάτρου με την παράσταση «Το μεγάλο μας τσίρκο», που πρώτη φορά ανέβηκε το 1973 με τον Καραγκιόζη να έχει την τιμητική του καθώς λέει στον πρόλόγό του ο πρωταγωνιστής: *Καλέσαμε σε βοήθεια όλα όσα μας είχανε γοητέψει από παιδιά. Τ' άπιαστα όνειρα που φτερουγίζουν μέσα στα λαϊκά μας τραγούδια, τον μεγάλο Έλληνα, τον Καραγκιόζη μας, τους γλυκύτατους ήχους του σαντουριού κ.λπ.* Την σκηνική επιμέλεια εκεί είχε ο Ευγένιος Σπαθάρης και τον ρόλο του Καραγκιόζη επωμίστηκε ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Φωτιάδης, 1977, 276).



Εικόνα 37: Ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος ως Καραγκιόζης στο "Μεγάλο μας τσίρκο". Πηγή: pinterest.



Εικόνα 38: Οι πρωταγωνιστές και τα πρόσωπα που ενσαρκώνουν. Πηγή: pinterest.

Στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης και μέσα σε ένα κλίμα που προωθούσε μια στροφή προς τον λαϊκό πολιτισμό, την ώρα που η κοινωνία βρίσκεται σε μια ιδεολογική σύγχυση σχετικά με την πορεία της στον καινούργιο κόσμο, η όλη αυτή στροφή είχε ιδεολογικά, καλλιτεχνικά και πολιτικά αποτελέσματα. Στην πρώτη φάση της αλλαγής του πολιτεύματος (1974-1985) το θέατρο σκιών συνιστά ένα σημείο αναφοράς κυρίως ίσως λόγω της απεικόνισης ενός κόσμου που αντιπαρέρχονταν την μονοσήμαντη οπτική της δικτατορίας και την ταξική διάρθρωση του μπερντέ να είναι έκδηλη, χωρίς παράλληλα να κρύβει τις καλλιτεχνικές του καταβολές, κάτι που επιτρέπει στον καθένα να σχηματίσει την δική του ερμηνεία για τα πράγματα. Όλα αυτά, σε συνδυασμό με την καθιέρωση της τηλεόρασης και τις κοινωνικές μεταβολές που επέφερε η είσοδος στην Ε.Ο.Κ. (1979), με έναν κόσμο που χάνεται και έναν νέο να ανατέλλει, σχηματοποιούνται στην πολυσχιδή, ανορθολογική και διαμορφωμένη στο συλλογικό επίπεδο ελληνικότητα του Καραγκιόζη (Σταυρακοπούλου, 2018, 582-583).

Στο πλαίσιο αυτό ο Καραγκιόζης συνεχίζει να σαρκάζει, με πολλές φορές κωμικοτραγικά αποτελέσματα. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Θανάσης Σπυρόπουλος όταν το 1975, κατά την διάρκεια διαφήμισης του έργου «Ο Καραγκιόζης πρωθυπουργός» σε επαρχιακή πόλη, κλήθηκε από την αστυνομία ώστε να βεβαιώσει τις αρχές πως με την συγκεκριμένη παράσταση δεν θίγεται ο τότε κυβερνήτης της χώρας Κωνσταντίνος Καραμανλής (Φωτιάδης, 1977, 337). Δεν απουσιάζουν βέβαια οι περιπτώσεις όπου πολιτικά πρόσωπα και όχι μόνο πέρασαν από το πανί του Καραγκιόζη. Έτσι ο Μάνθος Αθηναίος σε κλασικές παραστάσεις, σαν το «Στοιχειωμένο δέντρο», βρίσκει αφορμή να κάνει εμβόλιμες αναφορές εμφανίζοντας φιγούρες όπως αυτές του Κ. Σημίτη, του Ε. Γιαννόπουλου, του Α. Παπανδρέου, της Α. Παπαρήγα κ.α. (Τσίπης, 2001, 340-341). Από την άλλη ο Ευγένιος Σπαθάρης το 1992 συνεργάζεται στο θέατρο ΡΕΞ με τον Γιώργο Μητσικόστα, στα πλαίσια του μουσικού προγράμματος του Διονύση Σαββόπουλου και του Γιάννη Πάριου με τον τίτλο «Θαλασσινό τρενάκι». Εκεί ο Σπαθάρης κατασκευάζει φιγούρες που απεικονίζουν μορφές της πολιτικής επικαιρότητας, με τον Μητσικόστα να αποδίδει φωνητικά με τις μιμήσεις του τον τρόπο ομιλίας των προσωπικοτήτων (Σπαθάρειο Μουσείο). Τέλος ο Βάγγος Κορφιάτης (1922-2008) θα συνεργαστεί με τον κωμικό

Χάρρυ Κλύνν³⁰ σε επιθεώρηση του ίδιου το 2002, όπου σε μεγάλη ηλικία ο μάστορας του θεάτρου σκιών αποδίδει έξοχα ένα σατιρικό σκετς στο μέσο της παράστασης, με τον Καραγκιόζη να σχολιάζει δεικτικά την τρέχουσα κοινωνικοπολιτική κατάσταση. Ακολουθεί απόσπασμα από το νούμερο, που διασώζεται στο youtube:

Καραγκιόζης: [...] και τί έχει κάνει η πατρίδα μου για μένα ρε Χατζατζάρη;

Χατζηαβάτης: Πρώτα-πρώτα βρε αγάριστε τώρα που έγινες Ευρωπαίος σου έχει εξασφαλίσει ένα άνετο σπιτάκι για να μένεις, ένα ακίνητο!!

Καραγκιόζης: [...] αν αυτό το πράγμα το δώριζα σε μεσίτη για ακίνητο, ακόμη ξύλο θα έτρωγα. [...] κινητό είναι ρε, αφού κάθε μήνα μου στέλνει λογαριασμό η Telestet!! Τί άλλο έχει κάνει ακόμα η πατρίδα μου για μένα ρε Χατζατζάρη;

Χατζηαβάτης: Σε ταΐζει βρε, σου παρέχει τα προς το ζην.

Καραγκιόζης: Εντάξει τα βλέπω τα προς το ζην. Τα προς την φασολάδα έχω κάνα δυο χρόνια τώρα να τα δω...

Ενώ πιο κάτω:

Χατζηαβάτης: Ναι αλλά έχεις την υγεία σου, έχεις την ελευθερία σου, μπορείς να φωνάζεις ελεύθερα και να διαδηλώσεις χωρίς να φοβηθείς ότι θα σε πειράξει κανείς.

Καραγκιόζης: Και τι μπορώ να φωνάζω ελεύθερα και να διαδηλώνω ρε Χατζατζάρη, χωρίς να με πειράξει κανείς;

Χατζηαβάτης: Πρώτα-πρώτα μπορείς να φωνάζεις ζήτω η κυβέρνηση, ζήτω ο Σημίτης, ζήτω η λιτότητα, ζήτω τα μέτρα Παπαντωνίου, ζήτω η παγκοσμιοποίηση...

Καραγκιόζης: (χτυπώντας τον Χατζηαβάτη) Ζήτω η ... που σε δέρνει!! (You Tube: Ο Καραγκιόζης του Βάγγου στο “Retalia Live”).

³⁰ Η συνεργασία Χάρρυ Κλύνν-Βάγγου μάλιστα κρατούσε για αρκετές δεκαετίες, καθώς με μαρτυρία του ίδιου του Καραγκιοζοπαίχτη σε συνέντευξή του στον Μάνο Τσιλιμίδη το 2000, είχαν πρώτο συνεργαστεί το 1980-1981 στην «Διαγώνιο», μετέπειτα για μια τετραετία στην Θεσσαλονίκη, το 1990 στο Πεδίον του Άρεως και τέλος το 2002, μια συνεργασία που θα μπορούσε να συγκριθεί με την επίσης πολυετή συνεργασία Σαββόπουλου-Σπαθάρη, αποδεικνύοντας έμπρακτα πως το ένα λαϊκό θέαμα λειτουργεί μέσα στο άλλο. [Ο Καραγκιοζοπαίχτης Βάγγος στην εκπομπή του Μάνου Τσιλιμίδη στο 57:38.](#)



Εικόνα 39: Ο Καραγκιόζης συνομιλεί με τον τότε αρχιεπίσκοπο Αθηνών και πάσης Ελλάδος Χριστόδουλο, στον μπερντέ του Μάνθου στην Νέα Σμύρνη το 2001. Πηγή: Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες πίσω από τα φώτα του μπερντέ.



Εικόνα 40: Ο Ανδρέας Παπανδρέου και ο Κωνσταντίνος Μητσοτάκης, φιγούρες του Ευγένιου Σπαθάρη. Πηγή: Σπαθάρειο Μουσείο.



Εικόνα 41: Ο Ευγένιος Σπαθάρης και ο Γιώργος Μητσικώστας, στα πλαίσια της συνεργασίας τους στο ραδιόφωνο του ΣΚΑΙ. Πηγή: Σπαθάρειο Μουσείο.



Εικόνα 42: Ο Βάγγος Κορφιάτης και ο Χάρρυ Κλύνν στην επιθεώρηση "Retalia Live", το 2002. Πηγή: Ο Καραγκιόζης μας. Μηνιαία ηλεκτρονική έκδοση του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών, περίοδος Γ', τεύχος 124, Ιούνιος 2018.

Παρόλη όμως την οξύτατη σάτιρα που ασκείται στο λευκό πανί, άλλο τόσο εμφανές είναι το γεγονός ότι δεν αποζητά μια λύση, προβάλλοντας μια εναλλακτική πρόταση για τα προβλήματα που ταλανίζουν αυτόν και κατ'επέκταση το κοινό του, διαμορφώνοντας τις συνειδήσεις τους. Κάτι τέτοιο δεν είναι σωστό να αποδοθεί στην απουσία ατομικής συνείδησης ή στην άρνηση για περεταίρω προβληματισμό, παρά στο ότι ακριβώς η συνείδηση του Καραγκιόζη αποτελεί όπως και ο ίδιος ένα δημιούργημα που ταυτίζεται με την ψυχοκοινωνική σύνθεση του ακροατηρίου του. Εξάλλου οι ιστορικές συνθήκες κάτω από τις οποίες έκανε την εμφάνισή του δεν επέτρεψαν ούτε την συγκρότηση της κοινωνικής αυτοπερίγνωσης, αλλά ούτε και την ικανότητα απόκτησης όλων των δυνατοτήτων για να ορίσουν την προκαθορισμένη τους μοίρα. Ο Καραγκιόζης λοιπόν αντικατοπτρίζει την ψυχосύνθεση και τον ηθικό κώδικα ενός λαού, μέσα από το κωμικό του πρίσμα και την ποιητική του υπερβολή, που αν και σκεπτόμενος δεν μπορεί λόγω των ιστορικών συγκυριών να πάρει στα χέρια του την τύχη του. Εξάλλου, το ήθος του Καραγκιόζη και του λαού ως στάση απέναντι στις όποιες κακοδαιμονίες δεν συμφωνεί με τις όποιες αντιδραστικές ή δημοκρατικές ιδεολογίες μιας αστικής ολιγαρχίας, που είναι ξένες ως προς το λαϊκό ιδεολόγημα που προβάλλει η παράδοση του τόπου, ενώ δεν συνάδει ούτε με τις πρώιμες επαναστατικές απόψεις που αφήνουν ασυγκίνητη την αγροτική εκείνη πληθυσμιακή σύνθεση της πρώτης Ελλάδας, σε ένα κλίμα που οι ιδεολογίες εν γένει υπολείπονται της παραδοσιακής ψυχосύνθεσης του λαού. Η στάση λοιπόν του θεάματος φαντάζει συντηρητική, όχι από απουσία θέλησης για μια αλλαγή, αλλά ακριβώς επειδή δεν υπάρχουν τα μέσα για κάτι τέτοιο. Η σάτιρα έτσι περικλείει κατά κύριο λόγο μέσα της τα βασικά αιτήματα, όπως η διαφάνεια στα οικονομικά και διοικητικά, η τιμιότητα σε κρατικό επίπεδο, η αποφυγή της προβολής του ατομικού συμφέροντος έναντι του συλλογικού, δηλαδή ένα «συγύρισμα» σε βασικούς τομείς, που θα επιτρέψουν μια αξιοπρεπή διαβίωση των λαϊκών στρωμάτων (Κιουρτσάκης, 2019, 29-30).



Εικόνα 43: Ο Καραγκιόζης αντιστέκεται στο μνημόνιο, έργο του Σωτήρη Χαρίδημου, ως αλληγορία της κλασικής παράστασης "Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι". Πηγή: Arxaiologia.gr.



Εικόνα 44: Ο Μπάριμα Γιώργος δήμαρχος. Έργο του Γιώργου Χαρίδημου, για το άρθρο «Ο Καραγκιόζης πολιτεύεται!...», στον Ταχυδρόμο του 1977. Πηγή: Vergos auctions.



Εικόνα 45: Ο Καραγκιόζης διεκδικεί. Έργο του Γιώργου Χαρίδημου, για το άρθρο «Ο Καραγκιόζης πολιτεύεται!...», στο Ταχυδρόμο του 1977. Πηγή: Vergos auctions.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΦΟΥΡΝΑΡΗΣ: ΜΙΑ ΚΑΤΕΞΟΧΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

4.1 Η πλοκή και τα πρόσωπα

Όλα τα παραπάνω συνηγορούν στο ότι το ελληνικό θέατρο σκιών δύναται να νοηθεί ως ένα καθ' ολοκληρία πολιτικό θέατρο. Στο ρεπερτόριό του προφανώς σαν πολιτικές κωμωδίες τοποθετούνται έργα που το καταμαρτυρεί ήδη ο τίτλος τους, όπως εκείνα του κύκλου των δημαρχιακών/βουλευτικών εκλογών, αλλά και έργα που άπτονται της χρονικής περιόδου της ελληνικής επανάστασης, των βυζαντινών χρόνων, του Μακεδονικού αγώνα ως και έργα που αφορούν το έπος του 1940, την περίοδο της Ε.Ο.Κ.Α. και την τουρκική εισβολή την Κύπρο, μέχρι την σύγχρονη περίοδο των μνημονίων, αυτά κυρίως εν είδη αναφορών, αλλά και ως αυτούσια έργα. Στο πλαίσιο αυτό θα μπορούσαν όμως να ενταχθούν και κλασικές κωμωδίες με προεξέχουσα εκείνη του «Καραγκιόζη φούρναρη» (Χοτζάκογλου, 2018, 763-764).

Αν και οι πλείστες καταγραφές του έργου μας φέρνουν αντιμέτωπους με μια σειρά από διαφοροποιήσεις σε ότι αφορά βασικές σκηνές, πρόσωπα που παρελαύνουν και την έκβαση των γεγονότων αν παρατηρήσει κανείς πως η συγκεκριμένη παράσταση παρουσιάζεται από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη³¹, σε γενικές γραμμές η υπόθεση του έργου έχει ως εξής: δίπλα από το σαράι του πασά στέκει ο φούρνος του γέρο-Σαμπαναγά, κλειστός με εντολή του ίδιου του άρχοντα λόγω του καπνού που προξενεί, δίνοντας ρητή εντολή να αναστείλει την λειτουργία του³². Ο ιδιοκτήτης απογοητευμένος αποπειράται να επικοινωνήσει τον φούρνο στον

³¹ Βλέπε σχετικά στο: Παναγιωτάκος, Π. (2024). Η δραματουργική διαμόρφωση των παραστάσεων στο ελληνικό θέατρο σκιών. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη φούρναρη, σελ. 83-88.

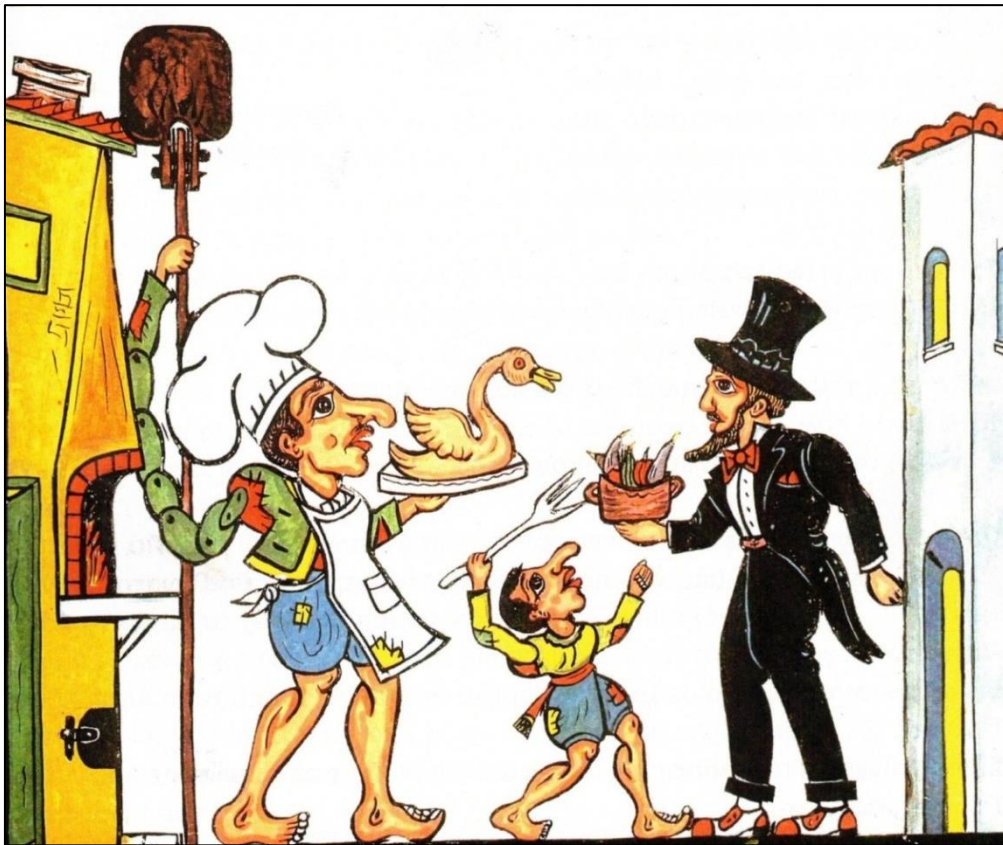
³² Ο Βάγγος φερ ειπείν στην δική του εκδοχή παρουσιάζει ως αιτία του κλειστού φούρνου την προχωρημένη ηλικία του ιδιοκτήτη, με τον Δανέλλη να κινείται σε παρόμοια γραμμή, παρά το ότι αποκαλεί τον ιδιοκτήτη γέρο-Θόδωρο, ενώ ο Σπαθάρης, ο οποίος ονομάζει τον ιδιοκτήτη κυρ-Στέλιο, παραχωρεί τον φούρνο στον Χατζηαβάτη λόγω αναχώρησής του στο εξωτερικό. Στην εκδοχή του Ξυδιά ο ιδιοκτήτης πεθαίνει και ο αδερφός του μεταβιβάζει απευθείας την επιχείρηση στον Καραγκιόζη. Όλα αυτά βέβαια δεν επηρεάζουν σημαντικά την πλοκή και το κεντρικό νόημα του έργου.

Χατζηαβάτη, για να τον λειτουργήσει με κάθε κόστος. Εκείνος με την σειρά του, κατά την αναζήτηση ενός καλού τεχνίτη-ψήστη πέφτει πάνω στον Καραγκιόζη. Ο ίδιος αφού μάθει τα καθήκαστα πείθει τον φίλο του ότι έχει τα προσόντα και αναλαμβάνει αμέσως χρέη φούρναρη. Ο καπνός όμως ενοχλεί τον ανώτατο άρχοντα, που διατάζει εκ νέου το κλείσιμο του φούρνου, με τον Καραγκιόζη να εξασφαλίζει μια διορία εικοσιτεσσέρων ωρών. Πολλοί γνωστοί τύποι καταφτάνουν με σκοπό να ψήσουν τα φαγητά τους, ενώ η μυρωδιά μιας χήνας που ψήνεται αλλάζει τα σχέδια του πασά, διεκδικώντας για λογαριασμό του το συγκεκριμένο έδεσμα, διαβεβαιώνοντας παράλληλα τον Καραγκιόζη πως θα του παρέχει την «νομική κάλυψη» για αυτή την παράνομη πράξη. Ο ίδιος ο Καραγκιόζης όμως έχει άλλες βλέψεις (Karagkiozis.com). Βασικοί πρωταγωνιστές του έργου είναι οι: Καραγκιόζης, Χατζηαβάτης, γέρο-Σαμπαναγάς, Γκιαμήλ αφέντης, Μπάρμπα Γιώργος, Σιορ Διονύσιος, Πασάς³³. Γέννημα του πατριάρχη του θεάτρου σκιών Μίμαρου, η συγκεκριμένη κωμωδία αντλεί την έμπνευσή της από τις ιστορίες του Νασρεντίν Χότζα, με την αυθαιρεσία της εξουσίας να απεικονίζεται με τρόπο απτό και το έργο να αποκτά κοινωνικές προεκτάσεις (Αγραφιώτης, 2026, 15).

Σε κάθε μια από τις παραστάσεις, αυτές που κατά βάση άπτονται στον χώρο της κωμωδίας, τα πρόσωπα είναι λίγο πολύ παγιωμένα, κάτι που συμβαίνει και με τις καταστάσεις στις οποίες βρίσκονται εμπλεγμένα. Κάθε ένα από αυτά τα έργα αρχίζει με αφορμή το στοιχείο της έλλειψης ή της ανάγκης του πασά ή κάποιου άλλου (στην συγκεκριμένη περίπτωση του ιδιοκτήτη του φούρνου), την οποία διαδέχεται η διαμεσολάβηση του Χατζηαβάτη μέσω των γνωριμιών του ή αναλαμβάνοντας χρέη τελάλη, γνωστοποιώντας την ανάγκη (εδώ ο Χατζηαβάτης προσπαθεί να βρει έναν καλό φούρναρη). Έπειτα σειρά έχει η συνεργασία Καραγκιόζη και Χατζηαβάτη, είτε ρωτώντας τον ίδιο αν γνωρίζει ένα άτομο ικανό για την ικανοποίηση των αναγκών, είτε κατά περίπτωση ντελαλώντας έξω από την παράγκα του και αφού δεχτεί την οργή του Καραγκιόζη μοιράζονται το τελάλημα με όποιες συνέπειες (στον «φούρναρη» ο Χατζηαβάτης διερωτάται αν ο Καραγκιόζης γνωρίζει κανέναν καλό τεχνίτη). Στην πρώτη περίπτωση, αφού αποδειχτεί η καταλληλότητα του Καραγκιόζη, ακολουθεί η παρουσίασή του στον πασά (εδώ στον

³³ Και πάλι εδώ υπάρχει διαφοροποίηση με ορισμένους καραγκιοζοπαίχτες να βάζουν στον κατάλογο των πελατών του φούρνου επιπλέον πρόσωπα, που βασικό στόχο έχουν την επιμήκυνση του έργου μέσα από κωμικά μοτίβα βασισμένα σε στερεοτυπικούς διαλόγους ανάλογα με τον ήρωα που εμφανίζεται και μέσω της γελοιοποίησης επιτρέπεται η ανάδειξη της ευρηματικότητας του καλλιτέχνη και η παράταση της δράσης (Παναγιωτάκος, 2024, 84-85).

Σαμπαναγά) και η ανάληψη της εργασίας που ανοίγει τον δρόμο για το τέταρτο στάδιο στην εξέλιξη της πλοκής. Εκεί ο Καραγκιόζης αντιμετωπίζει μια πλειάδα προσώπων (στην περίπτωση μας τον Γκιαμήλ αφέντη, τον Σιορ Διονύσιο και τον Μπάρμπα Γιώργο) που περιγελώντας τους ποικιλοτρόπως τους γελοιοποιεί (τούτο επιτυγχάνεται με το κλέψιμο των φαγητών που συνοδεύεται από μια σειρά απίστευτων δικαιολογιών για την εξαφάνισή τους). Τέλος σειρά έχει το μπλέξιμο και ο θρίαμβος, όπου οδηγούν το έργο στην πληρότητά του³⁴ (στην παράσταση ο Καραγκιόζης αντιμετωπίζει την οργή των πελατών του, που απελπισμένοι αναζητούν το δίκιο τους στον Πασά. Ο ίδιος αφού βγάλει από την μέση τους φαινομενικά δύσκολους αντιπάλους, «πολεμάει» τον πασά με τα ίδια του τα όπλα καταφέροντας να ικανοποιήσει την πείνα του (Σηφάκης, 1985, 37-43).



Εικόνα 46: Ο Καραγκιόζης φούρναρης, έργο του Γιώργου Χαρίδημου. Πηγή: Κατιούσα.

³⁴ Το στάδιο αυτό μπορεί να λειτουργεί εξίσου και αντιστρόφως, δηλαδή με το μπλέξιμο να διαδέχεται τον θρίαμβο. Σε κάποιες από τις εκδοχές του φούρναρη, ο Καραγκιόζης αφού έχει αντιμετωπίσει τον πασά και έχει εξασφαλίσει τα προς το ζην, δέχεται το ξυλοφόρτωμα του Μπάρμπα Γιώργου που επιστρέφει για εκδίκηση, με τον θρίαμβο και πάλι να επανέρχεται αφού ξεπερνώντας και αυτό το εμπόδιο απολαμβάνει το γεύμα του (Σηφάκης, 1984, 42-43).

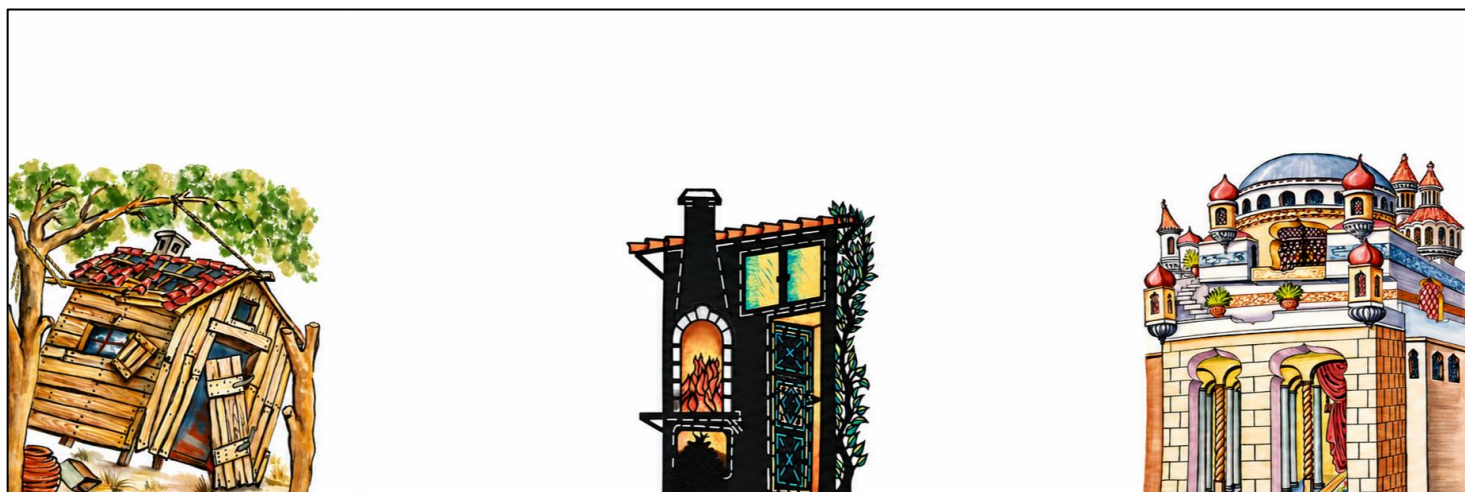
4.2 Ο υπόρρητος πολιτικός λόγος

Ξεκινώντας την ανάλυση του περιεχομένου, σκόπιμο είναι κατά πρώτον να σταθεί κανείς και πάλι στην σκηνογραφία. Από την μια η αιώνια ετοιμόρροπη παράγκα του Καραγκιόζη και από την άλλη το πολυτελές σαράι. Στο μέσον του μπερντέ, ένας εγκαταλελειμμένος φούρνος συμπληρώνει το πεδίο δράσης που θα εξελιχθούν οι ιλαροτραγικές καταστάσεις³⁵ (Χατζάκης, 2022, 207). Στις γειτονιές των πόλεων και όχι μόνο, ο φούρνος έχει μια πρωταρχική θέση μεταξύ των άλλων καταστημάτων διότι επιτελεί ένα βασικό έργο, αυτό της κάλυψης μιας εκ των βασικότερων αναγκών του ανθρώπου, εκείνη της επιβίωσης και της συνέχειας της ζωής. Το ίδιο το ψωμί, που μέσα του κρύβει όλο τον ανθρώπινο αγώνα που επιφυλάσσει η διαδικασία παραγωγής του και συνδέεται από αρχαιοτάτων χρόνων με συμβολισμούς οι οποίοι ακουμπάν τον θρησκευτικό και κοινωνικό χώρο ως στοιχείο ευφορίας και ελπίδας, πρέπει να διανέμεται. Δεν συνιστά λοιπόν ένα είδος επιλογής, παρά μια αναγκαιότητα, μια προϋπόθεση για την συνέχεια της ανθρώπινης παρουσίας. Εκεί όλοι ξέχωρα από τις κοινωνικές τους καταβολές εξυπηρετούν μια ανάγκη ζωτικής σημασίας, που στον φούρνο πραγματώνεται με το υλικό και το άυλο να ενώνονται για το επιθυμητό αποτέλεσμα (Γιαννακόπουλος, 2026). Χώρος λοιπόν ξεκάθαρα συμβολικός, με την λειτουργία του να συνεπάγεται ενός ασφαλούς μέλλοντος και μιας πολιτισμικής συνέχειας. Η κατάργησή του αντίθετα επιβεβαιώνει την απολυτότητα της εξουσίας. Ο Καραγκιόζης ως εκπρόσωπος της λαϊκής βούλησης τον θέτει σε λειτουργία και ο πασάς ως μορφή μιας δεσποτικής αντίληψης και διακυβέρνησης θέλει να τον κλείσει (Χατζάκης, 2022, 207). Είναι συνεπώς ένα σημείο και ένας χώρος ζωτικής σημασίας για το κοινωνικό σύνολο, ένα πολιτισμικό αγαθό για την ευμάρεια του κοινωνικού συνόλου, που ο Καραγκιόζης επωμιζόμενος τον ρόλο του φούρναρη πρέπει να διατηρήσει, ψήνοντας το ημερήσιο ψωμί και τα μεσημεριανά φαγητά (Αγραφιώτης, 2026, 15).

³⁵ Ο καραγκιοζοπαίκτης Γιώργος Χαρίδημος μάλιστα όποτε παρουσίαζε την συγκεκριμένη παράσταση δεν χρησιμοποιούσε τα κλασικά σκηνικά του, παρά τοποθετούσε μια μικρότερη σε ύψος παράγκα και σαράι, για να έρθει ο φούρνος σε πρώτο πλάνο και να αναδειχθεί ως το βασικό πεδίο δράσης της ιστορίας (Παναγιωτάκος, 2024, 78).



Εικόνα 47: Ο φούρνος του Καραγκιόζη, από τα εργαλεία του Πάνου Καπετανίδη.



Εικόνα 48: Το πεδίο δράσης. Παράγκα και σαράι σχέδιο του Φώτη Ράμμου, φούρνος του Πάνου Καπετανίδη.

Συνάμα σε εποχές παλαιότερες συνιστούσε παράλληλα και το μέρος που η οικονομική ταυτότητα ενός εκάστου αποκαλύπτονταν αμέσως. Το φαγητό που έφερνε για προετοιμασία έδειχνε και την άνεση που χαρακτήριζε τον καθένα. Έτσι μόνο ένας ομογενής εξ Αιγύπτου (Γκιαμήλ αφέντης) φέρνει μια χήνα γεμιστή και ο Μπάρμπα Γιώργος ως ποιμένας ένα αρνί, ενώ ο Διονύσιος ως ξεπεσμένος κόντες φέρνει ένα απλό ταψί με κολοκύθια και πατάτες (Χατζάκης, 2022, 207).

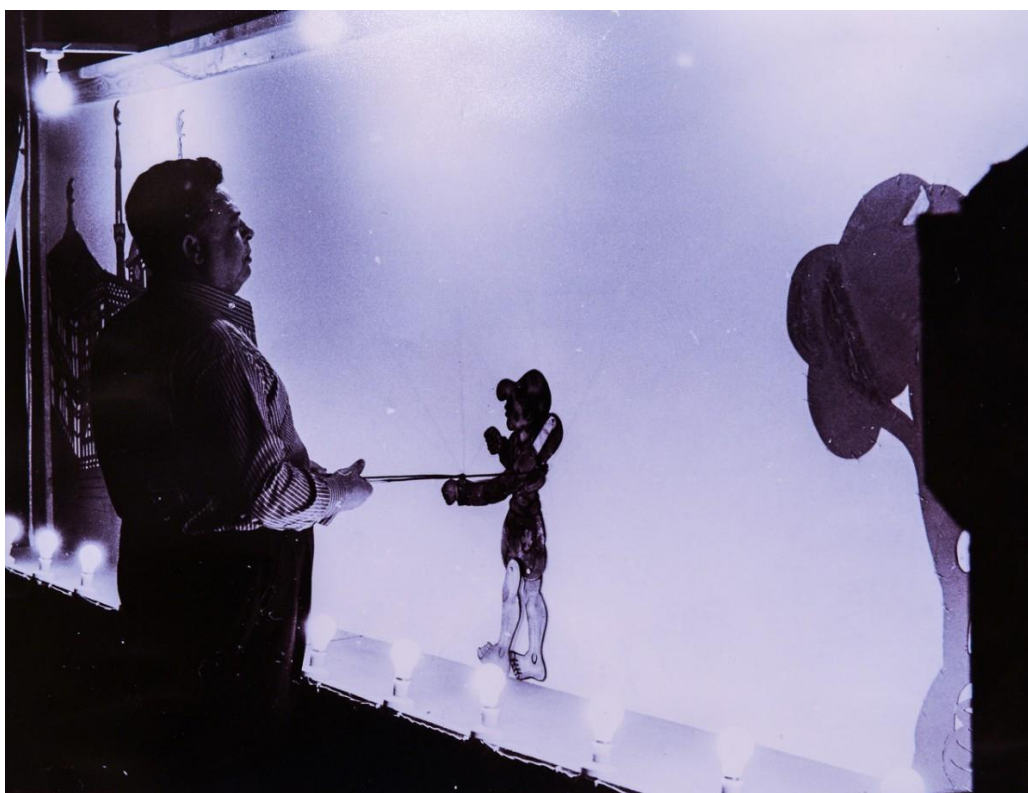


Εικόνα 49: Οι πελάτες του φούρνου, Μπάρμπα Γιώργος, Σιορ Διονύσιος, Γκιαμήλ αφέντης. Φιγούρες του Γιώργου Χαρίδημου.

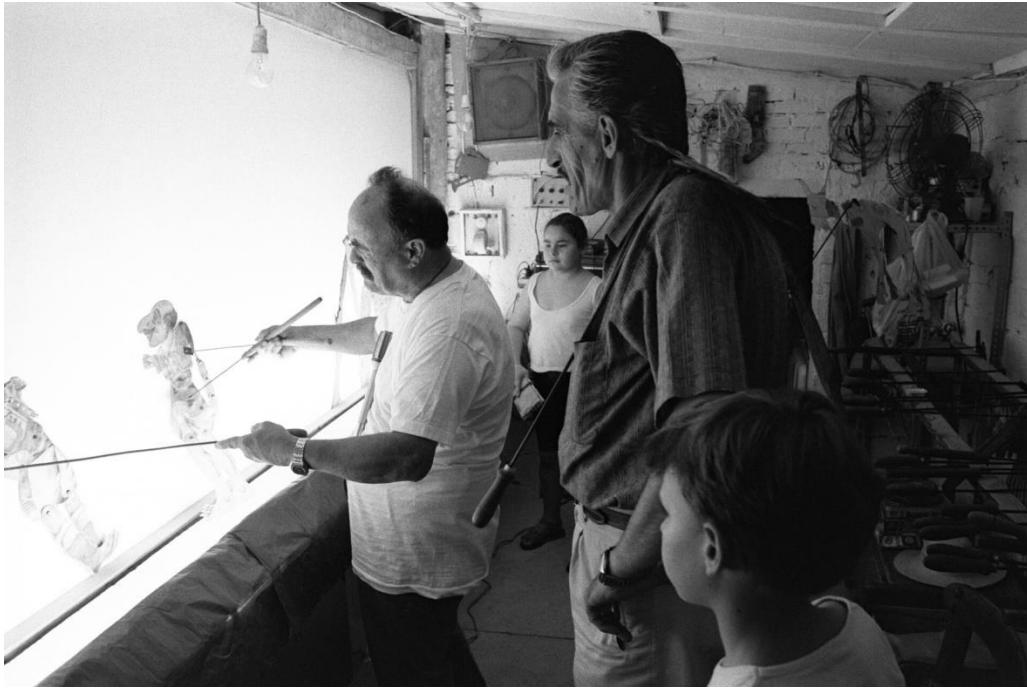
Και εδώ ακριβώς είναι που εντοπίζεται το *μήλον της έριδος*, το οποίο θα επιφέρει την σύγκρουση του λαού-Καραγκιόζη με την εξουσία που απεικονίζεται στο πρόσωπο του πασά. Ο ανώτατος άρχοντας θέλει παράτυπα να κρατήσει για τον εαυτό του τα εκλεκτότερα εδέσματα, την χήνα δηλαδή και το αρνί, αφήνοντας για λογαριασμό του Καραγκιόζη μόνο το νηστίσιμο μπριάμ του Διονύσιου (Αγραφιώτης, 2026, 15). Υπό τις νέες αυτές συνθήκες ο πασάς κατανοεί αμέσως τον ρόλο που μπορεί να παίξει ο φούρνος για το ατομικό του συμφέρον, αναθεωρώντας επομένως τις απόψεις περί της αναστολής της λειτουργίας του, επιτρέποντας καταχρηστικώς να φέρουνε στο σαράι τα φαγητά που του κίνησαν το ενδιαφέρον. Ο Καραγκιόζης όμως

μέσα σε αυτή την έξαψη του ατομισμού που γεννά η διεφθαρμένη εξουσία τοποθετεί το ένστικτο της επιβίωσης στην πρώτη γραμμή, καταλαβαίνοντας ότι σε εκείνον που το αίσθημα της πείνας υπερισχύει έναντι του άλλου προηγείται στην ικανοποίηση των αναγκών του (Χατζάκης, 2022, 207).

Μέσα βέβαια στο έργο δεν λείπει ο σχολιασμός της επικαιρότητας, πέραν των διαχρονικών μηνυμάτων της παράστασης, που οι караγκιοζοπαίχτες σύμφωνα με την κρίση τους ενέτασσαν στους διαλόγους ή τους μονολόγους των ηρώων τους, τοποθετώντας την διαχρονικότητα αυτή στο σήμερα των θεατών. Έτσι σε μια παράσταση μετά την λήξη της κατοχής, όταν ο Χατζηαβάτης ρωτάει τον Καραγκιόζη αν ξέρει έναν καλό φούρναρη, εκείνος αναφέρει για τους φουρναραίους που κατάφεραν να πλουτίσουν σε καιρό Κατοχής, για την αύξηση της τιμής του ψωμιού ή την έλλειψη τροφίμων, ενώ στα νεότερα χρόνια εξ αφορμής του καπνού του φούρνου που ενοχλεί τον πασά, γίνονται αναφορές για το νέφος που μαστίζει τους κατοίκους της Αθήνας (Παναγιωτάκος, 2024, 88).



Εικόνα 50: Ο Γιώργος Χαρίδημος στο θέατρο Χρυσοστομίδα το 1968. Πηγή: Arxaiologia.



Εικόνα 51: Ο Μάνθος Αθηναίος στο θέατρό του στην Νέα Σμύρνη το 1990. Πηγή: Lifo.



Εικόνα 52: Ο Βάγγος Κορφιάτης στο θέατρό του στην Καστέλα το 1994. Πηγή: Lifo.

Ερχόμενοι στον κυρίως κορμό της παράστασης, ο φούρνος πλέον δεν αποτελεί ρυπογόνο στοιχείο καθώς αναβαθμίζεται στην συνείδηση και στα συμφέροντα του σαραγιού κάτω από τα νέα δεδομένα, προσφέροντας άνευ εξόδων ή κόπου μια δελεαστική προσφορά που οδηγεί την εξουσία στο να δείξει το αληθινό τους πρόσωπο. Ο ίδιος αποφασισμένος πάση θυσία να αποκτήσει το πολυπόθητο έδρασμα, σκαρώνει ένα μεγαλοπρεπές ψέμα που θέλει την χήνα να πετάει από τον φούρνο, το οποίο ντύνεται με τον μανδύα του θρησκευτικού θαύματος που βρίσκεται εγγεγραμμένο στο κοράνι³⁶. Εδώ το ξεμπρόστιασμα της εξουσίας φτάνει μέχρι το σημείο της αποκήρυξης του θρησκευτικού συναισθήματος, καταδεικνύοντας το καταχρηστικό πνεύμα της που οδηγεί στο να αναγάγει σε νόμο το προσωπικό του συμφέρον. Η αντιπαλότητα λαού και εξαθλιωμένης εξουσίας είναι πλέον έκδηλη (Παναγιωτάκος, 2024, 94).

Σειρά έχει ο Σιορ Διονύσιος με το φτωχικό του φαγητό. Εκεί είναι που επέρχεται πλέον και η ουσιαστική ρήξη με την εξουσία, αποκαλύπτοντας τον αμοραλισμό που χαρακτηρίζει πολιτεύματα απολυταρχικού τύπου ή ασπόνδυλες δημοκρατίες. Ο Καραγκιόζης τρέχει να ενημερώσει τον πασά για την άφιξη του καινούργιου εδέσματος στον φούρνο. Ο ίδιος αδιάφορος για το περιεχόμενο, το παραχωρεί στον Καραγκιόζη και εκείνος επινοεί ένα ψέμα αντίστοιχου μεγέθους με το προηγούμενο, όπου τα λαχανικά αφού συγκρούστηκαν μεταξύ τους δημιουργώντας αναστάτωση οδηγήθηκαν στην φυλακή, για να δικαιολογήσει την κλοπή του φαγητού. Η παράσταση απογειώνεται με την εμφάνιση του Μπάρμπα Γιώργου και του ψητού αρνιού ως το αποκορύφωμα της ασυδοσίας που χαρακτηρίζει τις αρχές. Με το μοτίβο της ενημέρωσης του πασά από τον Καραγκιόζη να επαναλαμβάνεται, πληροφορώντας τον για το πλούσιο γεύμα που ετοιμάζεται διεκδικώντας τον επίσης για τον εαυτό του. Η απληστία της εξουσίας ξεπερνά κάθε προηγούμενο, ενώ ο Καραγκιόζης επινοεί το τρίτο θαύμα, με το αρνί να φεύγει από τον φούρνο για να ακολουθήσει ένα κοπάδι πρόβατα, να συμπληρώνει την απάτη. Η δύναμη όμως που κρύβει μέσα της η λαϊκή ψυχή δείχνει κι αυτή το πρόσωπό της. Οι δικαιολογίες αυτές, ενδεδυμένες με τον θρησκευτικό μανδύα, δεν τον συγκινούν μέσα στον μικρόκοσμό του που το αίσθημα της δικαιοσύνης και η διεκδίκηση όσων του

³⁶ Από την εκπομπή» Ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια», στο 22:00-27:00. [Ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια No6 - video Dailymotion](#)

ανήκουν δεν επιτρέπουν τέτοιου είδους αυθαιρεσίες. Ως εκ τούτου ο βεζίρης ξυλοκοπείται άγρια από τον Μπάρμπα Γιώργο προς παραδειγματισμό³⁷.



Εικόνα 53: Ο Μπάρμπα Γιώργος του Χρήστου Χαρίδημου. Πηγή: Arxaiologia.



Εικόνα 54: Ο πασάς του Μάνθου Αθηναίου. Πηγή: athosdanelis.com.

³⁷ Από την εκπομπή «Ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια», στο 27:36-41:30. [Ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια Νο6 - video Dailymotion](#)

Το έργο όμως δεν τελειώνει εδώ, μένει ως υπόλοιπο ο εξευτελισμός της ακόρεστης εξουσίας και ο πνευματικός της υποβιβασμός. Σε ένα αλληγορικό πνεύμα που χαρακτηρίζει την κομβική συνάντηση Καραγκιόζη-πασά αναδεικνύεται η ευστροφία του λαού, όπου δεν αφήνει τίποτα που δεν ανήκει στον αντίπαλο του οποίου κινητήριος δύναμη είναι ο φόβος προς τον ανώτερο. Ο Καραγκιόζης ξεμπροστιάζει τον Πασά χρησιμοποιώντας ως άλλοθι τα ίδια του τα ψέματα, με την αποκάλυψή τους να συνεπάγεται την αποκάλυψη της φαυλότητας των διοικητικών αρχών³⁸.

Η αγανακτισμένη πελατεία έχει αποχωρήσει είτε νιώθοντας ευλογημένη με το υποτιθέμενο θαύμα του προφήτη ή άλλοι διατηρώντας τις αναστολές τους για τις έξω από κάθε λογική δικαιολογίες. Οι δύο βασικοί αντίπαλοι είναι πλέον πρόσωπο με πρόσωπο το φινάλε, ένα δίπολο με ένα χάσμα που δεν ενώνεται, παρά αναδεικνύει τον Καραγκιόζη ως τον θριαμβευτή, ενώ σε ορισμένες εκδοχές η εξουσία ταπεινώνεται περισσότερο φτάνοντας στο σημείο να χρηματοδοτεί τον φούρναρη ώστε να μην αποκαλύψει δημόσια την απάτη (Παναγιωτάκος, 2024, 94).

Η παράσταση του φούρναρη δικαίως μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια από τις ευφυέστερες στον χώρο του θεάτρου σκιών, καθώς περικλείει μέσα της τα πάντα. Τα ευφυολογήματα κυριαρχούν, ενώ αν και σε πρώτο επίπεδο ακολουθεί μια σχηματοποιημένη μορφή μόλις την εμφάνισή της κάνει η πέτρα του σκανδάλου (φαγητά), τα πράγματα αντιστρέφονται. Οι προσταγές και οι απαιτήσεις των αφεντάδων τίθενται στο περιθώριο, με τον λαό να διεκδικεί την μερίδα του λέοντος. Πλέον η διασκέδαση υποχωρεί και η σάτιρα αρχίζει να δείχνει την δυναμική της καυτηριάζοντας ένα θέμα διαχρονικό, τον αχόρταγο μηχανισμό εξουσίας που κυριαρχεί παντού και πανταχόθεν (Χατζάκης, 2022, 207).

³⁸ Από την εκπομπή» Ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια», στο 41:50-44:50. [Ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια Νο6 - video Dailymotion](#)



Εικόνα 55: Σκίτσο του Σωτήρη Χαρίδημου.



Εικόνα 56: Ρεκλάμα του Νικόλα Τζιβελέκη.



Εικόνα 57: Ρεκλάμα του Γιώργου Χαρίδημου. Πηγή: Unima.



Εικόνα 58: Στιγμιότυπο από την παράσταση του φούρναρη, με τον καραγκιοζοπαίχτη Αβραάμ. Πηγή: British museum.



Εικόνα 59: Ο Πάνος Καπετανίδης παίζει τον φούρναρη στο θέατρο του Βάγγου στην Καστέλα, κατά τα γυρίσματα της τηλεοπτικής εκπομπής του σωματείου θεάτρου σκιών "Και μιλάει και λαλάει" (1994-1995), για λογαριασμό της ΕΡΤ. Πηγή: Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι ρίζες του θεάτρου σκιών χάνονται στα βάθη των αιώνων και οι συγκεχυμένες σίγουρα πληροφορίες γύρω από τον τόπο γέννησής του δεν μπορούν να μας οδηγήσουν με ασφάλεια σε ένα συμπέρασμα σχετικά με την ρίζα αυτής της τέχνης, στην μορφή που υφίσταται. Ένα πάντως μπορεί να ισχυριστεί κανείς με βεβαιότητα. Το είδος αυτό του μικροθεάτρου είναι πολιτισμικό προϊόν της ημέτερης Ανατολής, όπου γαλουχήθηκε για αιώνες και διαμορφώθηκε μέσα από αλλεπάλληλες μεταβολές που συνέβησαν στον ευρύτερο χώρο που ανά περίπτωση εμφανίστηκε, αποκτώντας μια διαφορετική διάσταση που αντικατόπτριζε το πολιτιστικό, κοινωνικό ή πολιτικό αποτύπωμα, λειτουργώντας ως εκφραστής των πιο μύχιων συναισθημάτων των θεατών του. Εξάλλου, το παιχνίδι με την σκιά και η αξιοποίησή της σαν πολιτισμικό αγαθό και είδος θρησκευτικής, φιλοσοφικής ή εικαστικής έκφρασης είναι αρχέγονο, λαμβάνοντας διαφορετικές αναγνώσεις στον κάθε λαό. Γεγονός πάντως αποτελεί επίσης μέσα από την έρευνα το ότι σε κάθε μια από τις χώρες που το θέατρο σκιών ευδοκίμησε, η όλη του δραστηριότητα και φιλοσοφία του αναπτύχθηκε μέσα σε ένα θρησκευτικό πλαίσιο συνδεδεμένο με μεταφυσικούς προβληματισμούς ή εξυπηρετώντας ακόμη και πολλές φορές κάπως άσεμνα τον ταπεινό σκοπό της ρηχής διασκέδασης. Μόνο στην ελληνική περίπτωση, αφενός λόγω των ιδιαίτερων κοινωνικό-πολιτικών συνθηκών, που αναζητούσαν ένα δίαυλο εξωτερίκευσης των βαθύτερων προβληματισμών αυτού του λαού και αφετέρου εξαιτίας του απώτερου παρελθόντος τους και της αρχαίας κωμωδίας της οποίας είναι άμεσοι κοινωνοί, το θέατρο σκιών αποκτά άλλες διαστάσεις, που ίσως ακριβώς του δίνουν έναν χαρακτήρα διαχρονικό και επίκαιρο ως τις μέρες μας.

Η πορεία του θεάτρου σκιών στον ελλαδικό χώρο συμπίπτει και συμπορεύεται με εκείνη του νεοελληνικού κράτους εν γένει. Η γέννηση αμφότερον είναι σχεδόν από κοινού, ενώ μαζί ορθώσανε το ανάστημά τους απέναντι σε όλα όσα λειτουργούσαν ανασταλτικά για την ανάπτυξή τους. Ένας αγώνας όχι δίκαιος και σίγουρα εξαντλητικός, δεδομένης της διττής του όψης. Από την μία λοιπόν η αποτίναξη της «Τουρκιάς» από την συνείδησή τους και από την άλλη η αντιμετώπιση της ανεξέλεγκτης δυτικοποίησης, που προετοίμαζε το έδαφος για την δεύτερη βιομηχανική κυριαρχία της. Ο ανίσχυρος και ευρισκόμενος στο περιθώριο

Καραγκιόζης είχε την ηθική υποχρέωση να απεκδυθεί από πάνω του τα σύμβολα ενός σκοτεινού παρελθόντος, που παρέμεινε ως κατάλοιπο και να αντισταθεί στον ορθολογισμό της δύσης. Μέσα σε αυτό το κλίμα αποκούμπι βρίσκει στην παράδοση και την φαντασία του λαού (Χατζάκης, 2022, 54).

Ο μέσος Έλληνας αποζητούσε έναν τρόπο να εκφραστεί καθώς βρίσκονταν σε ένα κλίμα σύγχυσης, κατά το 1860, όπου η ανεξαρτησία ήταν μάλλον αδιόρατη με εξωτερικούς παράγοντες να την χειραγωγούν, την εμφάνισή του κάνει ο Καραγκιόζης ως προσομοίωση του Αριστοφανικού προτύπου με την αναμορφωτή του Μίμαρο, καταφέρνοντας να μετασχηματίσει τους αγώνες για ελευθερία, κάνοντάς τους τέχνη και ποίηση που ανάθρεψε την νεοελληνική συνείδηση μέσα από θρύλους και συμβολισμούς (Βαβανάτσος, 1972, 11).

Η μελέτη του ελληνικού θεάτρου σκιών δείχνει ότι ο Καραγκιόζης αποτελεί μια μορφή που ξεπερνά τα όρια της απλής ψυχαγωγίας. Λειτουργώντας ως καθρέφτης της κοινωνίας, αποτυπώνοντας μέσα του τις αντιφάσεις, τα προβλήματα και τις προσδοκίες του λαού. Οι ίδιες του οι κωμωδίες δεν αποτελούν απλά μια μορφή διασκέδασης. Περισσότερο συνιστούν μια αλληγορία για την θέση των λαϊκών στρωμάτων σε μια κοινωνία ανισοτήτων, κάτι που καταμαρτυρείται ποικιλοτρόπως στο πανί του Καραγκιόζη από την εικαστική και σκηνογραφική του προσέγγιση μέχρι την τυπολογία των ηρώων, του γλωσσικού τους κώδικα και την ίδια την θεματολογία του. Ο υπόρρητος πολιτικός του λόγος εκφράζεται μέσα από την σάτιρα της εξουσίας, την ανάδειξη της φτώχειας ως δομικού κοινωνικού προβλήματος και την προβολή της λαϊκής ευφυΐας ως μέσου αντίστασης. Ο Καραγκιόζης δεν εμφανίζεται ως επαναστάτης, είναι όμως η φωνή εκείνη που ευρισκόμενη στο κοινωνικό περιθώριο διεκδικεί, έστω και συμβολικά, χώρο και αξιοπρέπεια απέναντι στους μηχανισμούς κοινωνικής και πολιτικής κυριαρχίας. Ο Καραγκιόζης παραβιάζει και ανατρέπει διαρκώς κανόνες, εντολές και κοινωνικές συμβάσεις. Η συμπεριφορά αυτή δεν πρέπει να ερμηνευτεί μονοσήμαντα, ως ηθικό ελάττωμα, αλλά σαν μορφή λαϊκής αντίστασης απέναντι σε θεσμούς που εθελotuφλούν για τις ανάγκες των αδυνάτων. Δεν επιδιώκει μια ανατροπή του συστήματος, παρά προσπαθεί να επιβιώσει μέσα σε αυτό. Η επιβίωσή του ωστόσο προϋποθέτει συχνά την υπονόμηση των κανόνων και των χρηστών ηθών. Έτσι μέσω της τεχνικής της γελιοποίησης, η προσωρινή ανατροπή λειτουργεί συμβολικά ως εκτόνωση των κοινωνικών εντάσεων. Το κοινό γελά με τις αποτυχίες των ισχυρών, ταυτιζόμενοι με τον λαϊκό ήρωα.

Κυριότερη και ως προϋπόθεση εξάλλου είναι η πράξη της συμμετοχής. Συνιστώντας έναν τόπο και μέσο συνάντησης ακριβώς των λαϊκών στρωμάτων, που υφίστανται την καταπίεση έμπρακτα, η πλέον έκδηλη κοινωνική του λειτουργία έγκειται στο ότι αποτελεί μια μορφή αυστηρού κοινωνικού ελέγχου, ενίοτε με ένα πνεύμα εξανιστάμενο που παρόλο τον καλλιτεχνικό του πριμιτιβισμό (ειδικά στην εποχή που διάγουμε), δεν χάνει τον απειλητικό του χαρακτήρα έναντι της εξουσίας. Οι αναφορές την επικαιρότητα εν είδη κωμικών επεισοδίων και οι λεκτικές υπερβάσεις ή αντιπαραθέσεις μεταξύ λαού και αρχόντων, το καθιστούν ένα όργανο οξύτατης κοινωνικής κριτικής (Δαμιανάκος, 2011, 15).

Ο Καραγκιόζης βρίσκεται διαρκώς αντιμέτωπος με κανόνες, διαταγές και περιορισμούς που ο ίδιος δεν έχει θεσπίσει. Η καταφυγή του στο τέχνασμα, την πονηριά και τον αυτοσχεδιασμό είναι σχεδόν η μόνη λύση, υποδηλώνοντας ότι ο φτωχός άνθρωπος δεν διαθέτει ουσιαστική πρόσβαση στην εξουσία. Αντιθέτως, οδηγεί εκ των πραγμάτων στο να επινοεί τρόπους επιβίωσης μέσα σε ένα άνισο κοινωνικό πλαίσιο. Η κωμωδία εδώ λειτουργεί ως ασφαλής μορφή πολιτικής έκφρασης. Το γέλιο παρέχει την δυνατότητα στο κοινό να αναγνωρίσει τις κοινωνικές αδικίες, χωρίς να διατυπώνεται κάποια άμεση πολιτική καταγγελία. Ο γελοιοποιημένος τρόπος όπου παρουσιάζονται οι ισχυροί ως τέλεια διεφθαρμένοι και συχνά αφελείς (βλέπε την περίπτωση του *φούρναρη*), αποδυναμώνει συμβολικά το κύρος τους, προσφέροντας στο λαϊκό κοινό μια μορφή ψυχολογικής εκτόνωσης. Μέσα στον Καραγκιόζη, ο θεατής αμφισβητεί συνεπώς την εξουσία χωρίς να την ανατρέπει ανοιχτά.

Η διαχρονικότητα του θεάτρου σκιών συνάδει ακριβώς λοιπόν με το γεγονός ότι σαν θέαμα «λαξεύτηκε» μέσα σε δύσκολες στιγμές για το έθνος, μαζί με το έθνος, μετασχηματίζοντας την δυστοπική πραγματικότητα σε γέλιο και έχοντας την κωμωδία ως όχημα ασκούσε μια δριμύτατη σάτιρα που διαπνέει τους αιώνες, χαρίζοντας ένα μοναδικό σύμπλεγμα χαράς και λύπης. Ίσως την καταλληλότερη ερμηνεία έδωσε ο Γιάννης Σκαρίμπας, βρίσκοντας σε μια φράση την καρδιά της τέχνης μέσα στη ζωή: *Στην απέραντη «πάντα» του ντουνιά, όλοι μας (με αόρατον τον «Καραγκιοζοπαίκτη» μας και στα πίσω) παίζουμε την αιώνια φάρσα της ζωής γελόντες...δακρύομεν!...* (Φωτιάδης, 1977, 222).



Εικόνα 60: Φιγούρες του Γιάννη Σκαρίμπα. Όταν ζήτησαν να του τις αγοράσουν απάντησε: Γιατί μωρέ να σας τις δώσω; Με τί θα παίζω εγώ, όταν θα γίνω παιδί; Πηγή: skarimpas.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αγραφιώτης, Θ. (2015). Η σχέση του “Καραγκιόζη” με το νεοελληνικό γέλιο. Στο *Studying Humour - International Journal*, Vol 2.

Αγραφιώτης, Θ. (2017). Το νεοελληνικό θέατρο σκιών ως μέσο αγωγής των μαθητών της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Αθήνα: Αφοί Κυριακίδη Εκδόσεις Α.Ε.

Αγραφιώτης, Θ. (2026). Τα 21+1 μου αγαπημένα έργα στον Καραγκιόζη (6-4). Μέρος 6°. Στο: Ο Καραγκιόζης αλογόκριτος. Μηνιαία ανεξάρτητη-αδέσμευτη ηλεκτρονική έκδοση, σε θέματα Θεάτρου Σκιών, σάτιρας και ευρύτερης ενημέρωσης Περίοδος Α' Τεύχος 81 ΙΟΥΝΙΟΣ 2026, σσ. 15

Amin, N. (2019). SHADOW THEATRE: PERFORMANCE AND THE IMAGINARY IN CONTEMPORARY EGYPT. THE THEATER TIMES Doi: [Shadow Theatre: Performance and the Imaginary in Contemporary Egypt - The Theatre Times](#)

Γιαννακόπουλος, Η. (2026) Ο Φούρνος της Γειτονιάς: Αρτοσκευάσματα και ανθρώπινες σχέσεις. Στο *trikalaola*, Ηλεκτρονική Εφημερίδα του Ν. Τρικάλων. Doi: [Ο Φούρνος της Γειτονιάς \(άρθρο\) | Trikalaola.gr](#)

Γεωργούλας Π. «το γκροτέσκο στο θέατρο σκιών», στο Λιάμπη, Κ. (επιμ.). (2023). Ο κόσμος του Καραγκιόζη, ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΗΜΕΡΙΔΑΣ IV, ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 13 ΜΑΡΤΙΟΥ 2023. Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, σσ. 73-79

Βαβανάτσος, Β., (1972). Ο κοινωνικοπολιτικός ρόλος του Καραγκιόζη. Στο Ε.ΚΙ.Ν/Ενημερωτικό Δελτίο, τ. 3, σσ. 5-15

Βιογραφίες Ελλήνων Καραγκιοζοπαιχτών. Μια ειδική έκδοση του ηλεκτρονικού περιοδικού «ο Καραγκιόζης αλογόκριτος» με τα βιογραφικά των ανθρώπων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Φεβρουάριος 2025.

Buturović, A. (2003). The Shadow Play in Mamluk Egypt: The Genre and Its Cultural Implications. *MAMLUK STUDIES REVIEW* VOL. 7, 2003. σσ. 149-176

Δαμιανάκος, Σ. (2011). Θέατρο σκιών παράδοση και νεωτερικότητα. Αθήνα: Πλέθρον.

Dakroub, K. (2013). ARABIC SHADOW THEATER. PUPPETRING. PUPPET SHADOW AND MARIONETTE MAGAZINE Doi: [Arabic Shadow Theater, by Karim Dakroub | Puppetring](#)

ΔΕΛΤΙΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΑΨΛΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) Doi: [Θέατρο Σκιών Καραγκιόζης.pdf](#)

Δημητριάδης, Ν. (2013). Θέατρο σκιών και σάτιρα. *Άρδην τ. 92, Μάρτιος-Απρίλιος 2013*

Εγγονόπουλος, Ν. (2013). Ο Καραγκιόζης. Ένα ελληνικό θέατρο σκιών. *Άρδην τ. 92, Μάρτιος-Απρίλιος 2013*

Έγκυρος ανταποκριτής. Ο Κερατσινιώτης караγκιόζοπαίχτης Πάνος Καπετανίδης, μιλάει εκ βαθέων στον «ΕΓΚΥΡΟ ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΤΗ». 5/10/2016. Αρ. φύλλου 65, σ. 5-6. Doi: [Θέατρο Σκιών Πάνου Καπετανίδη](#)

Θέατρο σκιών Πάνου Καπετανίδη, υποθέσεις έργων: Ο Καραγκιόζης φούρναρης. Doi: [Υπόθεση Έργου: Ο Καραγκιόζης Φούρναρης](#)

Ιωάννου, Γ. (επιμ.) (1995), Ο Καραγκιόζης, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα.

Καΐμη, Τ. (1990), Καραγκιόζης ή Αρχαία Κωμωδία στην Ψυχή του Θεάτρου Σκιών. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Καπετανίδης, Π. (2025). Το φως της σκιάς. Μία αναδρομή στην παγκόσμια ιστορία του Θεάτρου Σκιών. Στο Επιμύθιον, διαδικτυακός τόπος σύγχρονης ιστορίας Doi: [Το φως της σκιάς. Μία αναδρομή στην παγκόσμια ιστορία του Θεάτρου Σκιών - Επιμύθιον](#)

Καψαμπέλη, Μ., Δ. (2025). Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και ο κόσμος του μέσα από τις αφηγήσεις των караγκιόζοπαιχτών, 1922-2022. Διδακτορική διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο, Σχολή κοινωνικών επιστημών

Κιουρτσάκης, Γ. (2019). Ένα αστόπαιδο στο σχολείο του Καραγκιόζη. Αθήνα: Πατάκης.

Κορφιάτης Ε. (2019). Ο Βάγγος στον παράδεισο. Αναμνήσεις Ευάγγελου Κορφιάτη (Βάγγου) παίκτη του θεάτρου σκιών. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Κοταρίδης, Ν. (2002). Μάνθος Αθηναίος, Φιγούρες και σκηνικά του Θεάτρου Σκιών Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Κοτοπούλης, Γ. Κ. (2000) Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα 1890-1906. Αθήνα: Περί τεχνών

Κουρής, Γ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών», στο Κοταρίδης, Ν. (εισ.-επιμ.). (2007). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σσ. 197-223

Λουκάτος, Δ. Σ. (1963). Ο Καραγκιόζης και το Έθνος. Θεατρική και πατριωτική παιδεία του λαού. Θέατρο, τ. 10., σσ. 32-34

Μαθιουδάκη, Α. (2014). «Θέατρο σκιών και πολιτική μεταβολή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου» Doi: [mathioudaki areti](https://doi.org/10.1017/9781107305555.005)

Μανιάτης Δ. [20 ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ] Ο Καραγκιόζης ήταν ανέκαθεν αντιπαθής στην εξουσία. Στο ΤΑ ΝΕΑ, στις 27/8/2010. Doi: [\[20 ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ \] Ο Καραγκιόζης ήταν ανέκαθεν αντιπαθής στην εξουσία - ΤΑ ΝΕΑ](https://www.tanea.gr/2010/08/27/20-erwtesεις-ο-καραγκιόζης-ήταν-ανέκαθεν-αντιπαθής-στην-εξουσία-τα-nea/)

Μελισουργού, Β. (2023), Το θέατρο σκιών στην αλληγορία του σπηλαίου. Culture - Journal of Culture in Tourism, Art and Education - ISSN 2732-8511 – Vol. 3 (2023) Issue 5

Μερακλής, Μ. (2001). Θέματα λαογραφίας. Αθήνα: Καστανιώτης

Lehrer, H. (2021). In Javanese *Wayang Kulit* and Contemporary Shadow Puppetry, the Medium Is the Message. Στο Smithsonian center for folklife & cultural heritage Doi: [In Javanese Wayang Kulit and Contemporary Shadow Puppetry, the Medium Is the Message | Folklife Local Site](https://www.folklife.si.edu/2021/05/01/in-javanese-wayang-kulit-and-contemporary-shadow-puppetry-the-medium-is-the-message/)

Λουντέμης, Μ. (2013). Καραγκιόζης ο Έλληνας. *Άρδην* τ. 92, Μάρτιος-Απρίλιος 2013

Μόλλα-Γιοβάνου, Α. (1963). Ο πατέρας μου ο Μόλλας. Θέατρο, τ. 10., σσ. 59-62

Μυστακίδου, Α. (1982), Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία. Αθήνα: Ερμής

Μυστακίδου, Α. (1998), Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη. Αθήνα: Εξάντας

Ναθαναήλ, Γ., «Το θέατρο σκιών της Κίνας», στο Λιάμπη, Κ. (επιμ.). (2023). Ο κόσμος του Καραγκιόζη, ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΗΜΕΡΙΔΑΣ IV, ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 13 ΜΑΡΤΙΟΥ 2023. Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, σσ. 95-101

Παναγιωτάκος, Π. (2024). Η δραματουργική διαμόρφωση των παραστάσεων στο ελληνικό θέατρο σκιών. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη φούρναρη. Στο Εθνολογία on line 14(2), σσ., 73-98

Παπαγεωργίου, Ι., «Το ελληνικό Θέατρο Σκιών στα χρόνια της Β΄ Ελληνικής Δημοκρατίας και της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά: Η περίπτωση της Πάτρας». Στο Αλεξία Αλτουβά, Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.). (2018) *Θέατρο και Δημοκρατία* Πρακτικά Ε' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου (5-8.11.2014). Αθήνα: Τμήμα θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. σσ. 297-311

Παραρά, Π. «Οι πολιτικοκοινωνικές παράμετροι της έκφρασης της παραβατικότητας στον λαϊκό πολιτισμό: από το δημοτικό τραγούδι στο θέατρο σκιών του Καραγκιόζη». Στο Μ. Μορφακίδης - Π. Παπαδοπούλου (επιμ.). (2016) *Ελληνικό θέατρο σκιών Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas. σσ. 185-202

Πατσίκας, Μ. (2018). Ο καραγκιοζοπαίκτης Χαρίλαος Πετρόπουλος στη Θεσσαλονίκη του Μεσοπολέμου. City culture. Doi: [Ο καραγκιοζοπαίκτης Χαρίλαος Πετρόπουλος στη Θεσσαλονίκη του Μεσοπολέμου. – Μικρές ιστορίες](#)

Πετρή, Γ. (1986). Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο Κοινωνιολογικό. Αθήνα: Γνώση

Πετρόπουλος, Η. (1980). Υπόκοσμος και Καραγκιόζης. Αθήνα: γράμματα

Πούχνερ, Β. (1985). Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη. Αθήνα: Στιγμή

Πούχνερ, Β., «Το θέατρο σκιών», στο Πούχνερ, Β. (2009). *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*. Αθήνα: Πατάκης, σσ. 166-179

Πούχνερ, Β. (2024). Η μαγεία των σκιών. Στο περί ου. Doi: [B. Πούχνερ: Η μαγεία των σκιών – Περιοδικό Περί Ου](#)

Σηφάκης, Μ., Γ. (1984). Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη. Αθήνα: Στιγμή

Σιάφκος, Χ. (1985). Ο Καραγκιόζης...Ροκ. Στο Εικόνες, τ. 33, σσ. 30-31

Σκιαδάς, Ε., Γ. (2024). Όταν ο караγκιόζοπαίχτης Αντώνιος Μόλλας έβγαλε τον Καραγκιόζη πρωθυπουργό. Τα αθηναϊκά. Doi: [Όταν ο Καραγκιόζοπαίχτης Αντώνιος Μόλλας έβγαλε τον Καραγκιόζη πρωθυπουργό - ΤΑ ΑΘΗΝΑΪΚΑ](#)

Σπαθάρης, Ε. (1994). Για τα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών. Συνομιλία με τον Γιάννη Κουρή. Στο Δοκιμές, τ. 4, σσ. 205-221

Σπαθάρης, Σ. (2010). Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη. Αθήνα: Άγρα

Τσαρούχης, Γ. (1963). Μάθημα αλήθειας από το μόνο νεοελληνικό θέατρο. Θέατρο, τ. 10., σσ. 7-8

Σταυρακοπούλου, Α. & Κιουρτσάκης, Γ. «Γιατί ο Καραγκιόζης;». Στο Μ. Μορφακίδης - Π. Παπαδοπούλου (επιμ.). (2016) *Ελληνικό θέατρο σκιών Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas. σσ. 41-51

Σταυρακοπούλου, Α. «Ιδεολογικές και επιστημονικές συνιστώσες της μελέτης του Καραγκιόζη στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης (1974-1985)». Στο Αλεξία Αλτουβά, Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.). (2018) *Θέατρο και Δημοκρατία* Πρακτικά Ε' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου (5-8.11.2014). Αθήνα: Τμήμα θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. σσ. 581-587

Τσίππρας, Κ. (2001). Ο ήχος του Καραγκιόζη: Συμβολή στην μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού θεάτρου σκιών. Αθήνα: Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνη

Τσίππρας, Κ. (2002). Έλληνες караγκιόζοπαίχτες πίσω από τα φώτα του μπερντέ. Αθήνα: Κοχλίας

Φωτιάδης, Α. (1977). Καραγκιόζης ο πρόσφυγας. Αθήνα: Gutenberg

Χατζάκης, Μ. (2022). Πορεία και σταθμοί του ελληνικού θεάτρου σκιών. Θεσσαλονίκη: Κ. & Μ. Σταμούλης

Χατζηπανταζής, Θ. (1984). Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890. Αθήνα: Στιγμή

Χοτζάκογλου, Α., Γ., «Ιχνηλατώντας το Πολιτικό Θέατρο Σκιών Ελλήνων Μεταναστών και Κυπρίων», στο Αλ. Αλτουβά – Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία», ΕΚΠΑ 05-08/11/2014, τ.Β', Αθήνα 2018, 763-777.