

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

**Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και ο κόσμος του μέσα από
τις αφηγήσεις των καραγκιοζοπαιχτών, 1922-2022**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Μαρίνα Δ. Καψαμπέλη

Αθήνα, 2025

Τριμελής Επιτροπή:

Νίκος Κοταρίδης Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Κοινωνική Ανθρωπολόγος, Ομότιμη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Ανδρομάχη Οικονόμου, Διευθύντρια ερευνών (Α΄ βαθμίδας), Κέντρο Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.



Copyright Μαρίνα Δ. Καψαμπέλη, 2025

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, ερευνητικής ή εκπαιδευτικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διδακτορικής διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

*Στους γονείς μου Δημήτρη και Ευσεβούλα Καψαμπέλη
και στο Γιάννη Μουρελάτο (Γιάνναρο)*

Ευχαριστίες

Με το Ελληνικό Θέατρο Σκιών ασχολήθηκα για πρώτη φορά το 1999, όταν οργάνωσα μια δράση στο σχολείο που δούλευα ως εκπαιδευτικός. Ήταν ένας τρόπος να αποχαιρετήσω τον αγαπημένο μου πατέρα, που ήταν φίλος καρδιάς του Ευγένιου Σπαθάρη. Ο κρίκος που τους ένωνε ήταν τα τριαντάφυλλα και σε αυτόν πρόσθεσα άλλον έναν, τον Καραγκιόζη. Από τότε μέχρι τώρα το Ελληνικό Θέατρο Σκιών με συντροφεύει ως ερευνήτρια, ως εκπαιδευτικό, ως μητέρα, ως φίλη. Στη φιλόξενη αγκαλιά του έζησα πολλά πράγματα, αγωνίες, χαρές, απογοητεύσεις, γλέντια, κλάματα, όμως ποτέ δεν ένιωσα μοναξιά. Γνώρισα ανθρώπους με μεγάλη «σκιά», με μεγάλη καρδιά, με μεγάλη δύναμη, που με τίμησαν με την εμπιστοσύνη και τη φιλία τους. Το ίδιο υποστηρικτικοί ήταν και όταν αποφάσισα να εκπονήσω αυτή τη διατριβή, πρόθυμοι σε ό,τι τους ζήτησα. Τους ευχαριστώ όλους μέσα από την καρδιά μου και ελπίζω διαβάζοντας την εργασία να χαμογελάσουν, να δακρύσουν, να νιώσουν περηφάνεια και νοσταλγία.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου Νίκο Κοταρίδη που με πίστεψε και με εμπιστεύτηκε, τα μέλη της επιτροπής Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου και Ανδρομάχη Οικονόμου που με βοήθησαν να ξεπεράσω τις αγωνίες και τους φόβους μου, με κατανόηση και αγάπη. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον καραγκιοζοπαίκτη Άθω Δανέλλη, τον αγαπημένο μου φίλο, που ημέρευε με χαμόγελο τον πανικό μου και ικανοποιούσε κάθε μου αίτημα. Αρωγός στην προσπάθειά μου, πρόθυμος να μοιραστεί το ψηφιακό του αρχείο ο Δημήτρης Φανάρας, τον οποίο ευχαριστώ θερμά. Τέλος ευχαριστώ το σύζυγό μου Δημήτρη Πατρικαράκο και τα παιδιά μου Νικηφόρο και Ιωάννη Μυλωνά για την αμέριστη υποστήριξη και την αγάπη τους.

Μαρίνα Καψαμπέλη

Περιεχόμενα

Περίληψη	15
Abstract	17
Εισαγωγή	19
Κεφάλαιο Πρώτο	25
1.1 Εποπτεία Υλικού Θεάτρου Σκιών	25
1.2 Θεωρητικό πλαίσιο	26
1.2.1 Λαϊκό Θέαμα	26
1.2.1.1 Λαϊκός Πολιτισμός	26
1.2.1.2 Λαϊκό Θέατρο	36
1.2.1.3 Κωμική Λαϊκή Παράδοση	37
1.2.1.4 Τα σύμβολα του Καρναβαλιού και ο Καραγκιόζης	41
1.2.1.5 Το γκροτέσκο στον Καραγκιόζη	44
1.2.1.6 Σύγχρονη Ελληνική Λαογραφία	45
1.2.1.7 Λαογραφία και Καραγκιόζης	47
1.2.1.8 Σχέση Καραγκιόζη και Νεοέλληνα	48
1.2.2 Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών, ο Καραγκιόζης	49
1.2.2.1 Το θέαμα	49
1.2.2.2 Η γλώσσα του θεάματος	53
1.2.2.3 Η ελληνοποίηση του Καραγκιόζη	54
1.2.2.3.1 Καταγωγή του Θεάτρου Σκιών	56
1.2.2.3.2 Ιστορική χαρτογράφηση	57
1.2.2.3.3 Η περίοδος μετά την ανακήρυξη του Ελληνικού κράτους	58
1.2.2.3.4 Ηπειρώτικη σχολή	59
1.2.2.3.5 Εξελικτική πορεία του Καραγκιόζη	60
1.2.2.3.6 Η διαλεκτική πορεία της ελληνοποίησης του Καραγκιόζη	63
1.2.2.4 Οι λειτουργίες του θεάματος	65
1.2.2.5 Οι καραγκιοζοπαίχτες	66
1.2.2.6 Το κοινό	68
1.2.2.6.1 Η ταξική σύνθεση δημιουργών και κοινού	70
1.2.2.7 Το δραματολόγιο	71
1.2.2.7.1 Η παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου	72

1.2.2.7.2 Ο συλλογικός δημιουργός του Καραγκιόζη	73
1.2.2.7.3 Τα χαρακτηριστικά του ομαδικού έργου	74
1.2.2.7.4 Τα κείμενα του Καραγκιόζη	76
1.2.2.7.4.1 Τα αστεία του Καραγκιόζη	79
1.2.2.7.4.2 Το μυθικό στοιχείο	81
1.2.2.7.4.3 Η σχάση του Καραγκιόζη με το χρόνο	83
1.2.2.7.5 Μορφικές κατηγορίες των έργων του Καραγκιόζη	84
1.2.2.7.5.1 Τα ηρωικά έργα	87
1.2.2.7.5.2 Το τελετουργικό της παράστασης	89
1.2.2.8 Τα εικαστικά του Καραγκιόζη	89
1.2.2.9 Η μουσική των παραστάσεων του Καραγκιόζη	92
1.2.2.10 Η μεταβολή του θεάματος του Καραγκιόζη	94
1.2.2.11 Το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών	98
1.2.3 Η εποχή της Μεταπολίτευσης	99
1.2.3.1 Κοινωνικό πλαίσιο	99
1.2.3.2 Πολιτισμικοί δυϊσμοί	102
1.2.4 Πολιτική του πολιτισμού	105
1.2.4.1 Η δεκαετία του 1950	106
1.2.4.2 Η δεκαετία του 1960-1970	107
1.2.4.3 Η δεκαετία του 1980	109
1.2.4.4 Η δεκαετία του 1990 και του 2000	112
Κεφάλαιο Δεύτερο – Μεθοδολογία της έρευνας	117
2.1 Εισαγωγή	117
2.1.1 Ποιοτικές μέθοδοι	119
2.1.2 Μέθοδος της Θεμελιωμένης Θεωρίας	120
2.2 Στόχος έρευνας	121
2.2.1 Ερευνητικές υποθέσεις και μεταβλητές	122
2.2.2 Είδος ανάλυσης	123
2.3 Σχεδιασμός	123
2.3.1 Επιλογή δείγματος	125
2.3.2 Τεχνικές συλλογής δεδομένων	126
2.3.2.1 Βιογραφικές αφηγήσεις ζωής	126
2.3.2.2 Συνέντευξη σε βάθος	128

2.3.2.3 Ανάλυση κειμένων και αρχειακού υλικού	132
2.3.2.4 Ανάλυση περιεχομένου	135
2.4 Ανάλυση δεδομένων	136
Κεφάλαιο Τρίτο – Παρουσίαση αποτελεσμάτων έρευνας	141
3.1 Επισκόπηση ερευνητικού υλικού	141
3.2 Ανάπτυξη ερευνητικών αποτελεσμάτων	142
3.3 Αποτελέσματα έρευνας	143
3.3.1 Τα συστατικά μέρη του Θεάτρου Σκιών	144
3.3.1.1 Καραγκιοζοπαίχτες	145
3.3.1.1.1 Ο τόπος γέννησης	145
3.3.1.1.2 Η κοινωνική προέλευση	153
3.3.1.1.3 Η περίοδος της μαθητείας	160
3.3.1.1.4 Ο ορισμός της καλλιτεχνικής ταυτότητας	171
3.3.1.1.5 Η επαγγελματική ταυτότητα	186
3.3.1.1.6 Το μέλλον του θεάματος του Καραγκιόζη	204
3.3.1.2 Η παράσταση	211
3.3.1.2.1 Ρεπερτόριο	212
3.3.1.2.2 Τεχνολογική εξέλιξη	228
3.3.1.3 Το κοινό	243
3.3.2 Το θέατρο σκιών ως κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν	256
3.3.2.1 Κοινωνικοπολιτιστικό αποτύπωμα	257
3.3.2.1.1 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εξουσία και τους θεσμούς	259
3.3.2.1.2 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης	269
3.3.2.1.3 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εκδοτική παραγωγή	275
3.3.2.1.4 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εκπαίδευση	278
3.3.2.1.5 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη ως συλλεκτικό αντικείμενο με τα ιδιωτικά και δημόσια ιδρύματα	284
3.3.2.1.6 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την επιστημονική κοινότητα και καλλιτεχνικές δράσεις για τη στήριξη και ανάδειξη του	291
3.3.2.2 Δημοσιοποίηση του θεάματος	297

3.3.2.2.1 Το θέαμα του Καραγκιόζη στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο	297
3.3.2.2.2 Η παρουσία του θεάματος του Καραγκιόζη στο διαδίκτυο	305
3.3.2.2.3 Η διαφημιστική προώθηση του θεάματος του Καραγκιόζη	309
3.3.2.2.4 Η παρουσία του Καραγκιόζη στη δισκογραφία	314
3.3.2.2.5 Χώροι παραστάσεων και επαγγελματικές συμφωνίες	316
3.3.2.3 Σωματεία Θεάτρου Σκιών	325
Γενικά συμπεράσματα	345
Πηγές – Βιβλιογραφία	361
Παράρτημα	379
Παράρτημα Α – Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα Γιάννη Κόκκορη, Πρόγραμμα Θεάτρου Σκιών με Παιδιά	381
Παράρτημα Β – Συνεντεύξεις	385
Συνέντευξη 1, Ημι-δομημένης μορφής του Πάνου Καπετανίδη στη Μαρίνα Καψαμπέλη	385
Συνέντευξη 2, Ημι-δομημένης μορφής του Ηλία Καρελλά στη Μαρίνα Καψαμπέλη	407
Συνέντευξη 3, Δομημένης μορφής του Αβραάμ Αντωνάκου στο Mario Rinvoluceri (απόσπασμα)	423
Συνέντευξη 4, Αυτοβιογραφική καταγραφή Γιάννη Μουρελάτου (απόσπασμα)	426
Παράρτημα Γ – Πίνακες	445
Πίνακας Α1, Χώροι παραστάσεων Θεάτρου Σκιών προ του 1970	445
Πίνακας Α2, Χώροι παραστάσεων Θεάτρου Σκιών μετά το 1970	447
Πίνακας Α3, Διαφημιστικά Μονόφυλλα	448
Πίνακας Α4, Ρεκλάμες Θεάτρου Σκιών;	458
Πίνακας Α5, Δημοσιεύσεις στον ημερήσιο, κυριακάτικο και περιοδικό τύπο	463
Πίνακας Α6, Δημοσιεύσεις σε περιοδικά λόγου και τέχνης	477
Πίνακας Α7. Εποπτεία υλικού Ελληνικού Θεάτρου Σκιών	481
Πίνακας Α8. Συνεντεύξεις Mario Rinvoluceri, Αρχείο Whitman-Rinvoluceri Collection, Harvard	482
Πίνακας Α9. Συνεντεύξεις Μαρίνα Καψαμπέλη	482
Παράρτημα Δ – Εικόνες	483
Εικόνα 1-4, Σωματείο Φίλων του Καραγκιόζη	484

Εικόνα 5-10, Άδειες θεάματος (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου])	488
Εικόνα 11α-β, Έγκριση παράστασης στο στρατό (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).....	494
Εικόνα 12α-β, Άδεια για σχολεία (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου])	495
Εικόνα 13-14, Βεβαίωση υπηρεσίας караγκιοζοπαίχτη (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου])	497
Εικόνα 15-16, Άδεια караγκιοζοπαίχτη (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου])	499
Εικόνα 17-19, Τιμητική σύνταξη (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου])	501
Εικόνα 20-21, Ταυτότητα μέλους Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου])	504
Εικόνα 22-46, Μονόφυλλα διαφημιστικά (αρχείο Μάνθου Αθηναίου)	505
Εικόνα 47-49, Ευχητήριες κάρτες (αρχείο Μάνθου Αθηναίου)	521
Εικόνα 50-52, Προσκλήσεις (αρχείο Μάνθου Αθηναίου)	523
Εικόνα 53-57, Διαφημίσεις εφημερίδων (αρχείο Παναγιώτη Μιχόπουλου)	525
Εικόνα 58, Άδεια Θανάση Σπυρόπουλου (αρχείο Θανάση και Κώστα Σπυρόπουλου)	529
Παράρτημα Ε – Οπτικά τεκμήρια	530
Εικόνα 1, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), στρατιώτης, Θεσσαλονίκη 1954 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	530
Εικόνα 2, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), στρατιώτης, μπροστά στο Θέατρο της 51ης Ταξιαρχίας (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	531
Εικόνα 3, Πλατεία Γεωργίου, Πάτρα, Παναγιωτάρας, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Τούρλας, Λεωνίδας από Μεσολόγγι, 1982 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	531
Εικόνα 4, Αβραάμ, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Χειμάρας (καθηγητής), Μπάρμπα Κώστας Σπυρόπουλος, 1973	532
Εικόνα 5, Πάτρας, Παναγιωτάρας, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Δέσποινα (κόρη Αβραάμ), 1962 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	532
Εικόνα 6, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), σε συνέντευξη στο Σίντνεϊ της Αυστραλίας (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	533
Εικόνα 7, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), με ομάδα φοιτητών, 1979 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	533
Εικόνα 8, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), σε μια σκηνή από το έργο Φοιτητής και Διάβολος, στο θέατρο Ρεκόρ, του Μαρούδα, Πάτρα 7/1/1978 (αρχείο	

Γιάννη Μουρελάτου)	534
Εικόνα 9, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Μπάμπης Γκολές, 1978 (αρχείο	
Γιάννη Μουρελάτου)	534
Εικόνα 10, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Δέσποινα (κόρη Αβραάμ)	
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	535
Εικόνα 11, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), στο Φεστιβάλ, 22/8/1986	
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	535
Εικόνα 12, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Γιάγκος Ανδρεάδης (αρχείο	
Γιάννη Μουρελάτου)	536
Εικόνα 13, Γιάννης Μουρελάτος, Παρίσι, Fondation Hellénique, Μάρτιος 1979	
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	537
Εικόνα 14, Γιάννης Μουρελάτος, Τρίπολη, Ιούλιος 1971 (αρχείο Γιάννη	
Μουρελάτου)	537
Εικόνα 15, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Νέα Υόρκη, 1988 (αρχείο Γιάννη	
Μουρελάτου)	538
Εικόνα 16, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Πάνος Καπετανίδης, στην	
τηλεοπτική εκπομπή Τα Κολλητήρια (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	539
Εικόνα 17, Γιάννης Μουρελάτος, Τάκης Παλαιothόδωρος, σε παράσταση στο	
θέατρο Ρεκόρ, του Μαρούδα στην Πάτρα, Σεπτέμβριος 1981 (αρχείο	
Γιάννη Μουρελάτου)	540
Εικόνα 18, Παράσταση Καραγκιόζη του Γιάννη Μουρελάτου (Γιάνναρου), στον	
Πολιτιστικό Μορφωτικό Σύλλογο «Μαραθιά» (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου) ...	540
Εικόνα 19, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Γιώργος Γιάνναρης, στο 10ο	
Πανκαλαβρυτινό Φεστιβάλ, 11/8/1995 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	541
Εικόνα 20, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Σοφία Θεοδοροπούλου, στο	
Λαϊκό Θέατρο στην Πάτρα (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	542
Εικόνα 21, Σπύρος Καράμπαλης, Ανέστης Βακάλογλου (Ορέστης), Γιάννης	
Μουρελάτος με τις γυναίκες τους (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	542
Εικόνα 22, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Χάρης Μπιλίνης, σε παράσταση	
στα Σπαθάρεια, στο Δήμο Αμαρουσίου (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	543
Εικόνα 23, Ευγένιος Σπαθάρης, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Μένια	
Σπαθάρη, στα Σπαθάρεια, του Δήμου Αμαρουσίου (αρχείο Γιάννη	
Μουρελάτου)	543
Εικόνα 24, Κώστας Μακρής, Βάσω Μουρελάτου, Γιάννης Μουρελάτος	

(Γιάνναρος) και ένας συνεργάτης τους μάγος (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	544
Εικόνα 25, Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), στην τηλεοπτική σειρά Κολλητήρια, 1987 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	544
Εικόνα 26, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Δημήτρης Βουνάτσος, Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος) (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	545
Εικόνα 27, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Νίκη μαθήτρια σεμιναρίου στην Καλαμάτα (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	545
Εικόνα 28, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Σοφία Θεοδωροπούλου (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	546
Εικόνα 29, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος) με τις φιγούρες του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου)	546
Εικόνα 30, Θανάσης Σπυρόπουλος στο θέατρό του στην Ανάκασσα (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου)	547
Εικόνα 31, Θανάσης Σπυρόπουλος, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος) (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου)	547
Εικόνα 32, Θανάσης Σπυρόπουλος, Βασίλης Ανδρικόπουλος (Βασίλαρος) και οι βοηθοί τους στο Αγρίνιο (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου)	548
Εικόνα 33, Θανάσης Σπυρόπουλος στο αυτοκίνητό του (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου)	548
Εικόνα 34, Θανάσης Σπυρόπουλος στο εργαστήριό του (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου)	549
Εικόνα 35, Θανάσης Σπυρόπουλος, Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), Τάκης Παλαιοθόδωρος, με τις γυναίκες τους και τον Κώστα Σπυρόπουλο (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου)	550
Εικόνα 36, Θανάσης Σπυρόπουλος, Δημήτρης Μπερέκος (αρχείο Δημήτρη Μπερέκου)	550
Εικόνα 37, Θανάσης Σπυρόπουλος, Ηλίας Καρελλάς, Άθως Δανέλλης, Νικόλας Τζιβελέκης (αρχείο Δημήτρη Μπερέκου)	551
Εικόνα 38, Ηλίας Καρελλάς, Θανάσης Σπυρόπουλος, Άθως Δανέλλης, Νικόλας Τζιβελέκης, Γιάννης Νταγιάκος, Κώστας Σπυρόπουλος, Αποστόλης Ρουμελιώτης, Σωτήρης Παπατραγιάννης (αρχείο Δημήτρη Μπερέκου)	552

Πίνακες και Γραφήματα

Πίνακας 1, Οι караγκιοζοπαίχτες που συμμετέχουν στην έρευνα	145
Πίνακας 2, Ο Σκοπός του Πανελληνίου Θεάτρου Σκιών στις τροποποιήσεις των καταστατικών του	336
Πίνακας 3, Τα Μέλη του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών στις τροποποιήσεις των καταστατικών του	337
Γράφημα 1, Αριθμός δημοσιεύσεων ανά έτος	299
Γράφημα 2, Πλήθος εντύπων με δημοσιεύματα για τον Καραγκιόζη ανά έτος	299

Περίληψη

Σε κάθε κοινωνικό σύστημα υπάρχει ένας πολιτισμός, αλλά πολλές υποκουλτούρες, αναλόγως με το βιοτικό επίπεδο και τον τρόπο ζωής, που αναγνωρίζονται ως ενιαία κουλτούρα, λόγω κυρίως της κοινής γλώσσας επικοινωνίας. Ο λαϊκός πολιτισμός είναι η αξία που η τάξη εξουσίας ανασύρει και προβάλλει ως διαχρονική πολιτισμική αξία, αναγνωρίζοντας τον ως ενοποιό στοιχείο του λαού και συνεκτική ουσία του έθνους. Στον προφορικό πολιτισμό δεν υπάρχει «αρχέτυπο», αρχική γραφή, αλλά ένα ζωντανό και στο διηνεκές μεταβαλλόμενο πλέγμα παραλλαγών, μεταμορφώσεων και αφομοιώσεων, το οποίο έχει το βαθμό θεματολογικής οργάνωσης, που επιτρέπει την ταξινόμηση σε τυπολογίες. Το ζητούμενο είναι μια περιγραφή ή τυπολογία των βασικών μηχανισμών του λαϊκού σκέπτεσθαι, στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό, όπου κυρίαρχη υπόθεση και αρχή είναι, πως όσα κάνει, λέει και σκέφτεται ο λαϊκός άνθρωπος εντάσσονται σε ένα σύστημα στρατηγικών επιβίωσης. Το λαϊκό θέατρο αποτελεί μέρος του λαϊκού πολιτισμού. Στην ελληνική δραματουργία του λαϊκού θεάτρου συμπεριλαμβάνεται το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη.

Η παρούσα διατριβή εστιάζει στην καταγραφή, ανάλυση και ερμηνεία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών κατά την περίοδο 1922–2022, μέσα από τις αφηγήσεις ζωής και τις προσωπικές μαρτυρίες καραγκιοζοπαιχτών. Σκοπός της είναι η ανάδειξη της σημασίας της πρωτογενούς αυτοβιογραφικής καταγραφής του δημιουργού μιας λαϊκής τέχνης, το επίπεδο της συμμετοχής του καραγκιοζοπαίχτη ως μονάδας στη δημιουργία ενός συλλογικού προϊόντος, και η ικανότητα του λαϊκού δημιουργού να προσαρμόζει τις δράσεις και τις ενέργειές του ανάλογα με το κοινωνικό και πολιτικό συγκείμενο, προς όφελος της τέχνης του.

Το ερευνητικό υλικό περιλαμβάνει πρωτογενείς αφηγήσεις, αρχειακά τεκμήρια, φωτογραφικό και οπτικοακουστικό υλικό από μουσεία, σωματεία και ιδιωτικές συλλογές. Η μεθοδολογία που εφαρμόζεται είναι ποιοτική, με βάση τις αρχές της θεμελιωμένης θεωρίας, τη βιογραφική μέθοδο και την εθνογραφική προσέγγιση, με στόχο την κατανόηση των εσωτερικών λογικών και των πολιτισμικών κωδίκων του πεδίου.

Το θεωρητικό πλαίσιο εδράζεται σε πεδία όπως η Λαογραφία, η Κοινωνική Ανθρωπολογία και οι Πολιτισμικές Σπουδές και εστιάζει στην προφορικότητα, τη συλλογική μνήμη, το γκροτέσκο, τη θεσμική διαμεσολάβηση και την κοινωνική λειτουργία του λαϊκού θεάματος. Η εργασία αναλύει την ιστορική μεταμόρφωση του Καραγκιόζη από οθωμανική φιγούρα σε σύμβολο της ελληνικής λαϊκής ταυτότητας, καθώς και τη σταδιακή αυτονόμηση του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών ως ανεξάρτητης πολιτισμικής έκφρασης με ιδιαίτερη δυναμική.

Η ανάλυση των αφηγήσεων δείχνει ότι ο καραγκιοζοπαίχτης αποτελεί έναν «πολιτισμικό διαμεσολαβητή», που μεταφέρει, προσαρμόζει και επαναπροσδιορίζει τα λαϊκά αφηγηματικά σχήματα ανάλογα με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Το βασικό συμπέρασμα είναι ότι το Θέατρο Σκιών παραμένει ζωντανός και διαρκώς εξελισσόμενος πολιτισμικός χώρος, όπου η παράδοση δεν παγιώνεται αλλά ανανεώνεται από τους ίδιους τους φορείς της.

Λέξεις-κλειδιά: Θέατρο Σκιών, Καραγκιόζης, καραγκιοζοπαίχτης, αφηγήσεις ζωής, λαϊκός πολιτισμός, πολιτισμική διαμεσολάβηση, θεσμική μνήμη, κοινωνικό-πολιτισμικό προϊόν, σωματείο

Abstract

In every social system, there exists a dominant culture and multiple subcultures shaped by lifestyle and living conditions yet perceived as unified through a shared language of communication. Popular culture is often elevated by the ruling class as a timeless cultural value, positioned as both a unifying force for the people and a cohesive element of national identity. Oral culture has no “original” or fixed version; it is a dynamic, ever-evolving network of variations, transformations, and assimilations. Within this context, popular theatre is part of the broader framework of folk culture. In Greek dramaturgy, the Karagiozis shadow theatre holds a significant position in this landscape.

This doctoral dissertation focuses on the documentation, analysis, and interpretation of Greek Shadow Theatre from 1922 to 2022 through autobiographical narratives and life stories of shadow puppeteers. Its main objective is to highlight the significance of primary, first-person documentation in folk arts, the level of individual contribution to collective cultural production, and the folk artist's capacity to adapt practices to changing social and political contexts for the benefit of the art form.

The research is based on qualitative methodology, including grounded theory, life-story interviews, and ethnographic approaches. The data set consists of oral testimonies, archival materials, photographs, audiovisual records, and museum artifacts sourced from institutions, unions, and private collections. The analysis aims to understand the cultural codes and internal logics of the field from the viewpoint of the creators themselves.

The theoretical framework draws from Folklore Studies, Social Anthropology, and Cultural Studies, focusing on concepts such as orality, collective memory, the grotesque, cultural mediation, and the social function of folk spectacle. The transformation of Karagiozis from an Ottoman comic figure into a symbol of Greek folk identity is explored, as well as the autonomous development of Greek Shadow Theatre as a distinct cultural expression.

Findings indicate that the shadow puppeteer operates as a cultural mediator, continuously adapting narrative forms in response to shifting socio-political conditions. The central conclusion is that Greek Shadow Theatre remains a living and evolving cultural field, where tradition is not preserved statically but reinvented through the active contribution of its practitioners.

Keywords: Greek Shadow Theatre, Karagiozis, shadow puppeteer, life narratives, folk culture, cultural mediation, oral tradition, socio-cultural product, association.

Εισαγωγή

Η παρούσα διδακτορική διατριβή στόχο έχει την παρουσίαση της ιστορίας του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από το 1922-2022, όπως αποτυπώνεται στις αυτοβιογραφικές καταγραφές και συνεντεύξεις των καραγκιοζοπαιχτών. Σκοπός της είναι η ανάδειξη της σημασίας της πρωτογενούς αυτοβιογραφικής καταγραφής του δημιουργού μιας λαϊκής τέχνης, το επίπεδο της συμμετοχής του καραγκιοζοπαιχτή ως μονάδας στη δημιουργία ενός συλλογικού προϊόντος και η ικανότητα του λαϊκού δημιουργού, να προσαρμόζει τις δράσεις και τις ενέργειές του ανάλογα με το κοινωνικό και πολιτικό συγκείμενο, προς όφελος της τέχνης του. Ο τίτλος της διατριβής, «Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και ο κόσμος του. Οι αφηγήσεις των καραγκιοζοπαιχτών, 1922-2022», καταδεικνύει τη δομή, τις συνθήκες δημιουργίας και ανάπτυξης του θεάματος του Καραγκιόζη, καθώς και το ρόλο των συνεντευξιαζομένων σε αυτό, που οριοθετείται από το χρονικό εύρος της ζωής τους, αλλά και μια σύντομη περίοδο πριν τη γέννησή τους, καθώς παρακολουθούν αναγνωρισμένους καραγκιοζοπαιχτές στην παιδική τους ηλικία ή μαθητεύουν σε αυτούς.

Η βιβλιογραφία γύρω από το Ελληνικό Θέατρο Σκιών είναι πλούσια, με πλήθος μελετών, δημοσιευμάτων και βιβλίων που αναλύουν θέματα όπως την καταγωγή του Καραγκιόζη (Μυστακίδου, 1982, 2008), (Myrsiades, 1988), (Papazahariou, χ.χ.), την ανάλυσή του ως κοινωνιολογικό φαινόμενο (Σολδάτος, 1975), τη σχέση του με τα λαϊκά γέλιο και το Καρναβάλι, τα έργα (Παπαγεωργίου, 2011, 2014), τις φιγούρες, τα σκηνικά, τα σκηνικά τεχνάσματα (Ιερωνυμίδης, 1998), τη σύσταση του κοινού, την ιστορία του (Χατζής, 2020), τη φιλοσοφική του διάσταση (Κυριαζής, 2017), τη σχέση του με το σωματικό θέατρο (Γεωργοπούλου, 2013), (Πολίτης, 1931, 1932), την ανάπτυξη του σε συγκεκριμένες περιοχές όπως η Πάτρα (Βρεττός, 1997) και η Θεσσαλονίκη (Κουτσογιάννης, 2022), τη συμβολή του στην εκπαιδευτική διαδικασία (Αγραφιώτης, 2007). Όμως, η βιβλιογραφία για τους καραγκιοζοπαιχτές είναι ελάχιστη και περιορίζεται στις βιογραφίες ενός μικρού αριθμού σημαντικών δημιουργών, που εκδίδονται σε βιβλία, δημοσιεύονται σε άρθρα ή συμπεριλαμβάνονται σε μελέτες γενικά για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Μοσκοβής, 1979), (Μόλλα-Γιοβάνου, 1981), (Χριστόπουλος, 1999), (Μηλιώνης, 2001), (Τσίπηρας, 2001), (Μόλλας, 2002), (Ιερωνυμίδης, 2003), (Παπαγεωργίου, 2008), (Βάγγος, 2019), (Σπαθάρης, 2020), (Κούζης, 2022). Το μεγαλύτερο σύνολο των καραγκιοζοπαιχτών παραμένει ο σιωπηλός «Άλλος» της δημιουργίας του λαϊκού πολιτισμού.

Αφορμή για την παρούσα διατριβή αποτέλεσε η δημοσιοποίηση της συλλογής Whitman-Rivoluncrì, του Πανεπιστημίου του Harvard, που έδωσε την ευκαιρία της μελέτης των

συνεντεύξεων των καραγκιοζοπαιχτών, που κατέγραψε ο Mario Rinvoluceri το 1969. Η παραπάνω καταγραφή, συνδυάστηκε με την αυτοβιογραφική συνέντευξη του καραγκιοζοπαιχτή Γιάννη Μουρελάτου (Γιάνναρου), που έκανε η γράφουσα το 2001 και με την αυτοβιογραφική συνέντευξη του Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου) που έκανε ο Νίκος Κοτταρίδης το 2002, δημιουργώντας ένα πρώτο πυρήνα αρχειακού υλικού. Σε αυτόν προστέθηκε ένας αριθμός συνεντεύξεων ενεργών επαγγελματιών καραγκιοζοπαιχτών την περίοδο 2020-2022, που επιλέχθηκαν με ηλικιακό κριτήριο, ώστε να αντιστοιχούν στις ηλικίες των συνεντευξιαζόμενων του 1969. Οι συνεντεύξεις απομαγνητοφωνήθηκαν, αναλύθηκαν και τα στοιχεία ταξινομήθηκαν σε πίνακες με βάση τους ερευνητικούς άξονες. Στο ερευνητικό υλικό συμπεριελήφθησαν οι δημοσιεύσεις του ημερήσιου, κυριακάτικου και περιοδικού τύπου των αρχείων Παναγιώτη Μιχόπουλου, Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου), της οικογένειας Χαρίδημου και του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ, η συλλογή διαφημιστικών μονόφυλλων του αρχείου Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου) και του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ και τέλος η συλλογή από ρεκλάμες του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ.

Η εργασία αποτελείται από τρία κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο δίνεται η επισκόπηση του υλικού του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών που βρίσκεται σε μουσεία, πανεπιστήμια, ιδρύματα, ιδιωτικές συλλογές προς μελλοντική χρήση των ερευνητών. Στη συνέχεια παρουσιάζεται το θεωρητικό πλαίσιο που αποτελεί τη βάση στην οποία στηρίζεται η έρευνα, αλλά και το πεδίο ελέγχου των υποθέσεων, αναζητήσεις των συσχετίσεων και έρευνας της εφαρμογής των θεωριών. Στο θεωρητικό πλαίσιο συμπεριλαμβάνεται αρχικά η ενότητα του λαϊκού γέλιου, με τις υποενότητες του λαϊκού πολιτισμού, του λαϊκού θεάτρου, της κωμικής λαϊκής παράδοσης, των συμβόλων του Καρναβαλιού και η σχέση τους με τον Καραγκιόζη, του γκροτέσκο στον Καραγκιόζη, της σύγχρονης Ελληνικής Λαογραφίας, της σχέσης της Λαογραφίας με τον Καραγκιόζη και της σχέσης του Καραγκιόζη με τον Νεοέλληνα. Στη δεύτερη ενότητα του θεωρητικού πλαισίου συμπεριλαμβάνεται το Ελληνικό Θέατρο Σκιών του Καραγκιόζη, με τις υποενότητες που αναφέρονται στο θέαμα, στη γλώσσα του θεάματος, στην ελληνοποίηση του Καραγκιόζη, στην καταγωγή του θεάτρου σκιών, στην ιστορική χαρτογράφηση του, στην παρουσία του μετά την ανακήρυξη του Ελληνικού Κράτους, στην Ηπειρώτικη σχολή, στην εξελικτική πορεία του Καραγκιόζη, στη διαλεκτική πορεία της ελληνοποίησης του Καραγκιόζη, στις λειτουργίες του θεάματος, στους καραγκιοζοπαιχτές, στο κοινό, στην ταξική σύνθεση δημιουργών και κοινού, στο δραματολόγιο, στην παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου, στο συλλογικό δημιουργό του Καραγκιόζη, στα χαρακτηριστικά του ομαδικού έργου, στα κείμενα του Καραγκιόζη, στα αστεία του Καραγκιόζη, στο μυθικό στοιχείο, στη σχέση του Καραγκιόζη με το χρόνο, στις μορ-

φικές κατηγορίες των έργων του Καραγκιόζη, στα ηρωικά έργα, στο τελετουργικό της παράστασης, στα εικαστικά του Καραγκιόζη, στη μουσική των παραστάσεων του Καραγκιόζη, στη μεταβολή του θεάματος του Καραγκιόζη και στο Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών. Ακολουθεί η ενότητα της κοινωνικής ανάλυσης της εποχής της Μεταπολίτευσης και η ενότητα της πολιτικής του πολιτισμού.

Το δεύτερο κεφάλαιο αφορά τη Μεθοδολογία της έρευνας. Η παρούσα έρευνα αποτελεί μια εθνογραφική εσωτερική μελέτη περίπτωσης, τα ευρήματα της οποίας αξιολογήθηκαν με αναλυτική επαγωγή και τριγωνισμό. Η μέθοδος της ποιοτικής έρευνας είναι η πλέον κατάλληλη για τη προσέγγιση της κοινωνικής ομάδας των караγκιοζοπαίχτων. Η καταγραφή και η ανάλυση των δεδομένων προσεγγίζονται με την Εμπειρικά Θεμελιωμένη Θεωρία. Οι τεχνικές συλλογής δεδομένων που χρησιμοποιούνται στη συγκεκριμένη έρευνα είναι η συνέντευξη σε βάθος, η ανάλυση κειμένων και αρχειακού υλικού και η ανάλυση περιεχομένου. Στις συνεντεύξεις σε βάθος επιλέχθηκαν η βιογραφική αφηγηματική συνέντευξη, η μη δομημένη και η ημι-δομημένη συνέντευξη, που με τη σύμφωνη γνώμη των ερωτωμένων καταγράφηκαν σε μαγνητόφωνο. Προ των συνεντεύξεων η χρήση τεχνικών από τον ερευνητή όπως η γνώση της σχετικής βιβλιογραφίας, οι πιλοτικές συνεντεύξεις, ο σχεδιασμός, οι γενικές ερωτήσεις, η γνώση της χρήσης του απαραίτητου εξοπλισμού βοήθησαν στην επίτευξη του στόχου της διαδικασίας. Οι συνεντεύξεις διεξήχθησαν δια ζώσης ή με διαδικτυακή συνάντηση σε χώρους επιλογής των πληροφορητών. Ο συνεντευκτής έβαλε σε δεύτερο πλάνο τις απόψεις του και εστίασε στο λόγο του συνεντευξιαζόμενου, ενισχύοντας τη μαρτυρία με ερωτήσεις απλές, όπου έκρινε σκόπιμο. Κατά τη διαδικασία, χωρίς να διακόπτει, ενθάρρυνε την αποκάλυψη της εντύπωσης που προκάλεσε κάθε βιωμένο συμβάν. Η αφήγηση συχνά δεν ακολουθούσε χρονολογική σειρά, ιδιαίτερα όσο η σχέση συνεντευκτή και συνεντευξιαζόμενου γινόταν πιο ουσιαστική και αναπτυσσόταν εμπιστοσύνη. Οι ερωτώμενοι αντιμετωπίστηκαν με σεβασμό και ευαισθησία, καθώς κάποιες από τις εμπειρίες που αναβίωναν τους προκαλούσαν έντονη συναισθηματική φόρτιση. Καθ' όλη τη διάρκεια της συνέντευξης ο ερευνητής παρατηρούσε το ύφος, το γέλιο, τη σοβαρότητα, τις σιωπές του ομιλούντα, ώστε να αποτυπωθούν στη μνήμη του και να μπορέσει να ανασυστήσει με κάθε λεπτομέρεια τη συνέντευξη στην έκθεση που θα συντάξει στη συνέχεια. Η χρήση της ανάλυσης κειμένων και αρχειακού υλικού επιβλήθηκε από τη χρονική απόκλιση και την αδυναμία προσέγγισης της υπό διερεύνηση ομάδας για εξαγωγή στοιχείων. Οι караγκιοζοπαίχτες που έδρασαν τη δεκαετία του 1960 δεν είναι στη ζωή, ώστε να διεξαχθεί μια συνέντευξη σε βάθος. Η κύρια πηγή πληροφοριακού υλικού, οι συνεντεύξεις, μεταγράφηκε σε κείμενο. Έγινε προσπάθεια να συμπεριληφθούν όλα τα χαρακτηριστικά της διάδρασης συνεντευκτή και συνεντευξιαζόμενου, ώστε να συγκροτηθεί το νόημα

της κάθε συνέντευξης. Κατά τη δευτερογενή ανάλυση κρίθηκε σκόπιμο να αναζητηθούν βιογραφικά στοιχεία για τους συνεντευξιζόμενους καθώς και το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο που έδρασαν. Το μεγάλο πλεονέκτημα του ερευνητή στην αναζήτηση δεδομένων σε έντυπα ή ταινίες είναι η ευκολία πρόσβασης του υλικού και η επανεξέτασή του όσες φορές κρίνει απαραίτητο, πράγμα που δεν συμβαίνει πάντα με άλλου είδους αρχειακή πηγή. Στην ανάλυση περιεχομένου στόχος είναι η κατανόηση της ομάδας που ερευνάται, οι κανόνες και οι σχέσεις που αναπτύσσονται στο εσωτερικό της, η επαφή της με το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο, αλλά και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται. Στην παρούσα έρευνα εξετάστηκαν τα αρχεία των ημερησίων και εβδομαδιαίων εφημερίδων της Αθήνας και της Πάτρας, τα γυναικεία περιοδικά και τα περιοδικά τέχνης την χρονική περίοδο 1960-2002. Στόχος ήταν η συχνότητα εμφάνισης άρθρων για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και το περιεχόμενο αυτών των άρθρων. Ένας επιπλέον χώρος που διερευνήθηκε ήταν το διαδίκτυο μετά το 2000, οι σελίδες για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και τα κανάλια στην πλατφόρμα YouTube. Η χρήση του τεχνολογικού επιτεύγματος του διαδικτύου λειτούργησε ως χώρος ψηφιακής καταγραφής, διαφήμισης και προώθησης του θεάματος. Στόχος της αναζήτησης ήταν ο εντοπισμός επαγγελματιών που δραστηριοποιούνται στο χώρο, η θεματογραφία των καταχωρήσεων και οι μεταγραφές ανέκδοτου υλικού.

Για την ανάλυση των δεδομένων οργανώθηκε ένα σύστημα κριτηρίων με σκοπό την κατάταξη και ταξινόμηση των δεδομένων της έρευνας. Στη συνέχεια τα δεδομένα κωδικοποιήθηκαν σε θεωρητικές έννοιες. Στο στάδιο της ανοικτής κωδικοποίησης μονάδες πληροφορίας ή σημεία κλειδιά αποτελούν η μαθητεία του καραγκιοζοπαίχτη, ο χώρος δράσης του, η επιλογή του ρεπερτορίου, η σχέση του με το σωματείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών και τους συναδέλφους του, η ένταξη της τεχνολογίας στο παραγόμενο θέαμα, η κατασκευή των εργαλείων του θεάματος. Στο στάδιο της κατ' άξονα κωδικοποίησης παραγόμενες κατηγορίες αναδείχτηκαν η παραδοσιακότητα, η θεματολογία των έργων, η συρρίκνωση των χώρων παραστάσεων, η επίδραση άλλων θεαμάτων, το κοινό του θεάματος, το διαδίκτυο, η βιωσιμότητα των δημιουργών. Στο στάδιο της επιλεκτικής κωδικοποίησης τελική κατηγορία, γύρω από την οποία οργανώνονται οι υπόλοιπες, αποτελεί η αδιάλειπτη εξελικτική πορεία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από την εποχή του Μεσοπολέμου μέχρι σήμερα. Στην παρούσα έρευνα στην ανάλυση ακολουθήθηκαν τέσσερα στάδια. Στο πρώτο στάδιο συντάχθηκε για κάθε αφήγηση μια έκθεση και αναλύθηκαν τα βιογραφικά δεδομένα σε χρονολογική σειρά. Στο δεύτερο στάδιο, στόχος ήταν η αποκάλυψη και εξέταση της κειμενικής διάρθρωσης της βιογραφικής αφήγησης. Στο τρίτο στάδιο, αυτό της δομικής περιγραφής, οι ενότητες του κειμένου αναλύθηκαν σειρά προς σειρά, το νόημα ανασυγκροτήθηκε και σχηματίστηκαν κατηγορίες που οδηγούν σε εκφορά

του λόγου, ενώ εξετάστηκαν οι αλληλεπιδράσεις του πλαισίου της συνέντευξης. Στο τέταρτο στάδιο της ανάλυσης έγιναν συνολικές αποτιμήσεις των δομικών χαρακτηριστικών της περίπτωσης. Ακολούθησε συγκριτική ανάλυση ώστε να σχηματιστεί το φάσμα των συγκεκριμένων μορφών του φαινομένου και τα τυπικά χαρακτηριστικά του που οδηγούν σε γενικεύσεις.

Στο τρίτο κεφάλαιο της έρευνας παρουσιάζονται τα ερευνητικά αποτελέσματα. Αρχικά παρουσιάζεται η επισκόπηση του ερευνητικού υλικού και ακολουθούν τα ερευνητικά αποτελέσματα δομημένα σε δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας αφορά τα τρία συστατικά μέρη του θεάτρου σκιών, τον караγκιοζοπαίχτη, την παράσταση και το κοινό. Για τους караγκιοζοπαίχτες ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας, ο τόπος γέννησης, η κοινωνική προέλευση, η περίοδος της μαθητείας, ο ορισμός της καλλιτεχνικής ταυτότητας, η επαγγελματική ταυτότητα και το μέλλον του θεάματος του Караγκιόζη. Για την παράσταση ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας, το ρεπερτόριο του θεάματος του Караγκιόζη και η τεχνολογική εξέλιξη. Για το κοινό ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας, ο γεωγραφικός καταμερισμός, τα χαρακτηριστικά του κοινού και η σχέση κοινού караγκιοζοπαίχτη. Ο δεύτερος άξονας αφορά το θέαμα του Караγκιόζη ως κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν και διερευνώνται το κοινωνικοπολιτισμικό αποτύπωμα, η δημοσιοποίηση του θεάματος και τα σωματεία θεάτρου σκιών. Για το κοινωνικοπολιτισμικό αποτύπωμα ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας, η σχέση του θεάματος του Караγκιόζη με την εξουσία και τους πολιτικούς θεσμούς, η σχέση του θεάματος του Караγκιόζη με τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, η σχέση του θεάματος του Караγκιόζη με την εκδοτική παραγωγή, η σχέση του θεάματος του Караγκιόζη με την εκπαίδευση, η σχέση του θεάματος του Караγκιόζη ως συλλεκτικό αντικείμενο με τα ιδιωτικά και δημόσια ιδρύματα, η σχέση του θεάματος του Караγκιόζη με την επιστημονική κοινότητα και οι καλλιτεχνικές δράσεις για τη στήριξη και ανάδειξη του. Για τη δημοσιοποίηση του θεάματος του Караγκιόζη ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας, το θέαμα του Караγκιόζη στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, η παρουσία του θεάματος του Караγκιόζη στο διαδίκτυο, η διαφημιστική προώθηση του θεάματος του Караγκιόζη, η παρουσία του Караγκιόζη στη δισκογραφία, οι χώροι παραστάσεων και οι επαγγελματικές συμφωνίες. Για τα σωματεία θεάτρου σκιών ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας, το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών και το Πανευρωπαϊκό Σωματείο Караγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Караγκιόζη.

Κεφάλαιο Πρώτο

1.1 Εποπτεία υλικού Θεάτρου Σκιών

Η επισκόπηση του διαθέσιμου υλικού αποτελεί καθοριστικό βήμα κάθε ερευνητικής προσέγγισης, καθώς συμβάλλει στην κατανόηση του ευρύτερου πλαισίου μέσα στο οποίο εντάσσεται το υπό μελέτη φαινόμενο. Η χαρτογράφηση του υλικού πεδίου επιτρέπει την αναγνώριση των υφιστάμενων πηγών, των θεσμικών αποτυπώσεων και των σημείων που ενδέχεται να προσφέρουν ερευνητικό βάθος ή να απαιτούν περαιτέρω διερεύνηση. Σε αυτό το πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η εποπτεία του διαθέσιμου υλικού που αφορά το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και αποτέλεσε τη βάση της εθνογραφικής και αρχειακής μου έρευνας. Καταγράφεται το πλήθος των μουσείων, αρχείων, συλλογών και θεσμών που διαθέτουν αντικείμενα, ηχητικά τεκμήρια, παραστάσεις ή αρχειακές πληροφορίες σχετικές με τον Καραγκιόζη.

Η επισκόπηση του υλικού που σχετίζεται με το Ελληνικό Θέατρο Σκιών, όπως αυτό φυλάσσεται σε μουσεία, πανεπιστήμια, πολιτιστικά ιδρύματα και ιδιωτικές συλλογές, αποτέλεσε κρίσιμο πρώτο βήμα της ερευνητικής διαδικασίας. Επέλεξα θεσμούς με ενεργή παρουσία τεκμηρίων του Θεάτρου Σκιών, με βάση την ποικιλία υλικού, την προσβασιμότητα και τη συμβολική τους θέση στον πολιτισμικό χώρο. Η αναζήτηση και μελέτη αυτών των τεκμηρίων δεν είχε απλώς τεκμηριωτικό ή πληροφοριακό χαρακτήρα, αλλά λειτούργησε ως ερμηνευτικό και θεωρητικό εργαλείο. Το υλικό δεν χρησιμοποιήθηκε απλώς ως τεκμήριο, αλλά ως αφορμή για να ερμηνεύσω τη θεσμική θέαση του Καραγκιόζη. Συγκρίθηκε επίσης με τις προσωπικές αφηγήσεις δημιουργών. Μέσα από την καταγραφή και σύγκριση του υλικού (φιγούρες, σκηνικά, αφίσες, έντυπα, ηχογραφήσεις, φωτογραφίες, χειρόγραφα, κ.λπ.), αναδείχθηκαν οι μεταμορφώσεις του θεάματος, οι ιστορικές του φάσεις και η θεσμική πρόσληψή του.

Επιπλέον, η αποτύπωση των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους το Θέατρο Σκιών παρουσιάζεται και αρχειοθετείται από θεσμικούς και ιδιωτικούς φορείς προσέφερε κρίσιμες ενδείξεις για το πώς συγκροτείται η συλλογική μνήμη γύρω από αυτό. Η επισκόπηση επέτρεψε τη χαρτογράφηση των πολλαπλών αφηγήσεων που διατυπώνονται μέσα από την επιλογή, την έκθεση ή την αποσιώπηση υλικών τεκμηρίων. Λειτούργησε επίσης ως έναυσμα για τη διατύπωση ερευνητικών ερωτημάτων και την επιλογή συγκεκριμένων καραγκιοζοπαιχτών, οι οποίοι «συνομιλούσαν» με ή και διαφοροποιούνταν από τις επίσημες αναπαραστάσεις της τέχνης τους. Τέλος, η επισκόπηση αποτέλεσε και ένα πρακτικό μεθοδολογικό εργαλείο, καθώς συνέβαλε στην επιβεβαίωση της χρονικής και πολιτισμικής διαστρωμάτωσης του φαινομένου,

στην ανίχνευση επιρροών και διακειμενικών στοιχείων, και στην εξισορρόπηση της υποκειμενικότητας των αφηγήσεων με αντικειμενικά τεκμήρια.

1.2 Θεωρητικό πλαίσιο

1.2.1 Λαϊκό θέαμα

1.2.1.1 Λαϊκός Πολιτισμός

Τα εννοιολογικά εργαλεία της ανάλυσης αποτελούν την εισαγωγή κάθε σύγχρονης μελέτης, τα οποία οδηγούν στον αναστοχασμό του ερευνητή, στην επίτευξη της αντικειμενικότητας και στη συνειδητοποίηση των προϋποθέσεων μιας μεθοδολογικής προσέγγισης. Συνεπώς, οι έννοιες, ως προϋποθέσεις, αξίες και ερμηνεία, διαφωτίζουν ερμηνευτικές, ιδεολογικές ή άλλες φορτίσεις, που δεν είναι έκδηλες, αλλά καθορίζουν τα αποτελέσματα μιας ανάλυσης, το θεματικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της έρευνας, την επιλογή του θέματος και τη σύλληψη της ιδέας. Μέριμνα όλων των παραπάνω αποτελεί ο προσδιορισμός της αντικειμενικότητας. Η αναζήτηση και χρήση των δεδομένων, η κριτική των πηγών και η στρατηγική και οργάνωση της παρουσίασης, εξαρτώνται από την εποχή, το θεσμικό πλαίσιο της έρευνας ή την προσωπικότητα του ερευνητή. Η ιστορία και οι ποιοτικές της προϋποθέσεις καθορίζουν έμμεσα ή άμεσα τον τρόπο που βλέπουμε τον εαυτό μας και τον κόσμο. Ο ορισμός της λαϊκής κουλτούρας ακολουθεί διάφορους τρόπους και αναλύσεις, που συνδέονται με την υπόδηλη ύπαρξη του «Άλλου», παρόντα ή απόντα, όταν χρησιμοποιούμε τον όρο. Παράλληλα η λαϊκή κουλτούρα συνήθως ορίζεται σε αντιδιαστολή με κάποια άλλη εννοιολογική κατηγορία, όπως η παραδοσιακή κουλτούρα, η μαζική κουλτούρα, η υψηλή κουλτούρα, η κυρίαρχη κουλτούρα, η κουλτούρα της εργατικής τάξης. Σημαντικό είναι πριν καταλήξουμε σε κάποιο συμπέρασμα, να διερευνήσουμε τον όρο «κουλτούρα». Ο Raymond Williams (1983:87) προτείνει τρεις ορισμούς με ευρύ περιεχόμενο. Πρώτον, η κουλτούρα αποτελεί μια γενική διαδικασία διανοητικής, πνευματικής και αισθητικής ανάπτυξης. Δεύτερον, η κουλτούρα δηλώνει ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής, είτε μεμονωμένων ανθρώπων, είτε μιας ομάδας, είτε μιας χρονικής περιόδου. Τρίτον, η κουλτούρα υποδηλώνει το έργο και τις πρακτικές της διανοητικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας, που έχουν στόχο να σημάνουν, να παράγουν και να δημιουργήσουν τις κατάλληλες συνθήκες για την παραγωγή ενός νοήματος. Η λαϊκή κουλτούρα συνδέεται με τον δεύτερο ορισμό, που δηλώνει ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής και τον τρίτο, που αντιλαμβάνεται την κουλτούρα ως σημαίνουσες πρακτικές (Storey, 2015:16). Χρήσιμο θα ήταν να αναφερθούμε και στον όρο «ιδεολογία», η οποία συχνά εναλλάσσεται με τον όρο «κουλτούρα» και

ιδιαίτερα με τη «λαϊκή κουλτούρα». Πρώτον η «ιδεολογία» μπορεί να αναφέρεται στις συστηματικές ιδέες μιας συγκεκριμένης ομάδας. Δεύτερον, χρησιμοποιείται για να δηλώσει την παραμορφωμένη παρουσίαση της πραγματικότητας, μέσα από κείμενα και πρακτικές. Τρίτον, δηλώνει μια συγκεκριμένη εικόνα του κόσμου, μια ιδεολογική μορφή που δομείται στις ανισότητες, στην εκμετάλλευση και την καταπίεση. Τέταρτο, προσπαθεί να καταστήσει καθολικό και νόμιμο, αυτό που στην πραγματικότητα είναι μεροληπτικό και μερικό, μεταδίδοντας αυτό που είναι φτιαγμένο από τον άνθρωπο (πολιτισμικό), ως απλώς υπαρκτό (φυσικό). Πέμπτο, η ιδεολογία δεν αποτελεί μόνο ένα σώμα ιδεών, αλλά και μια υλική πρακτική. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι όροι «κουλτούρα» και «ιδεολογία» καλύπτουν ως ένα σημείο το ίδιο εννοιολογικό τοπίο, όμως η «ιδεολογία» εισάγει στο πεδίο αυτό την πολιτική διάσταση, καταδεικνύοντας ότι οι σχέσεις εξουσίας και πολιτικής σημαδεύουν το τοπίο που συνυπάρχουν (Storey, 2015:17-20).

Πριν προχωρήσουμε στον ορισμό της λαϊκής κουλτούρας θα πρέπει να τονίσουμε ότι κατά καιρούς σε αυτό το πεδίο έχουν χρησιμοποιηθεί διάφοροι συνδυασμοί των όρων «κουλτούρα» και «λαϊκός». Ως λαϊκή κουλτούρα μπορούμε να ορίσουμε πρώτον, αυτή που είναι ευρέως αρεστή και αγαπητή στον κόσμο. Δεύτερον, ως το υπόλοιπο των κειμένων και πρακτικών που δεν ικανοποιούν τα κριτήρια της υψηλής κουλτούρας. Τρίτον, τη μαζική κουλτούρα. Τέταρτον, τη κουλτούρα που έχει τις ρίζες της στο λαό. Πέμπτο, το πεδίο διαμάχης των «υποδεέστερων» ομάδων και των ομάδων της ενσωμάτωσης, που ενεργούν προς όφελος των κυρίαρχων ομάδων. Έκτο, μια μεταμοντέρνα κουλτούρα, που δεν αναγνωρίζει τη διάκριση μεταξύ υψηλής και λαϊκής κουλτούρας. Αν θέλαμε να καταλήξουμε σε ένα ορισμό, θα λέγαμε ότι η λαϊκή κουλτούρα είναι μια κουλτούρα που έχει αναδυθεί αμέσως μετά τη βιομηχανοποίηση και την αστικοποίηση, πέρα από το δεσποτικό χώρο της πρώιμης κοινής κουλτούρας και βρίσκεται εκτός της επιρροής ελέγχου των κυρίαρχων τάξεων (Storey, 2015:20-33).

Σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να προσεγγίσουμε την έννοια «λαϊκός πολιτισμός», αλλά και το διαχωρισμό των όρων culture και civilization, που δεν έχουν διαφορετικά συμφραζόμενα, αλλά ποικίλες σημασιολογικές αποχρώσεις, ανάλογα με τα συγκεκριμένα στα οποία χρησιμοποιούνται (B. Πούχγερ, 2009:163-165). Ο ορισμός που δόθηκε τον 19^ο αιώνα από τον E. B. Tylor (1871) διαθέτει μέχρι και σήμερα τη χρηστική, πρακτική και ευρυστική του λειτουργικότητα. Σύμφωνα με αυτόν, «culture or civilization taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society». Συνεπώς, ο όρος πολιτισμός εννοεί την παραδοσιακή και την νεωτερική λαογραφία, το σύνολο των δραστηριοτήτων, των σχέσεων, των σκέψεων και των κατασκευών του ανθρώπου. Σύμφωνα με την ανθρωπολογική

προσέγγιση οι έννοιες «κουλτούρα» και «πολιτισμός» ορίζονται διαφορετικά, ως ανθρώπινα επιτεύγματα, ιστορικά προσδιοριζόμενα, μεταβαλλόμενα και αναπαραγόμενα από γενιά σε γενιά. Με τον όρο «κουλτούρα» οι ανθρωπολόγοι ορίζουν το σύνολο των λειτουργιών μιας κοινωνίας ή μιας κοινωνικής ομάδας, καθώς και των υλικών ή πνευματικών προϊόντων τους, που εξυπηρετούν τη διατήρηση του συστήματος και τη δράση του στο περιβάλλον (Κυριακάκης, 2023:14). Οι λειτουργίες αυτές είναι, α) οι λειτουργίες της αυτοσυντήρησης, που διέπουν τη σχέση με το περιβάλλον, β) οι λειτουργίες αυτορρύθμισης, που αφορούν τον κοινωνικό έλεγχο, γ) οι λειτουργίες αναπαραγωγής και δ) οι λειτουργίες μετασχηματισμού, που ενεργοποιούνται σε περίπτωση βλάβης, ώστε να αποκατασταθεί η ισορροπία του συστήματος (Δημητρίου, 2015). Η κουλτούρα δεν αναφέρεται στην περιγραφή των εθίμων και των συμπεριφορών, αλλά στους μηχανισμούς παραγωγής και ελέγχου τους. Στην ίδια κοινωνία μπορούν να συνυπάρχουν πολλές κουλτούρες και υποκουλτούρες, οι οποίες διαθέτουν διαφορετικές «πολιτισμικές κατασκευές», τρόπους διαμόρφωσης των καθολικών και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών. Τα άτομα εντάσσονται σε μια κουλτούρα μέσω των λειτουργιών της αναπαραγωγής και της αυτορρύθμισης. Οι διαφορές μεταξύ των ατόμων που ανήκουν σε διαφορετική κουλτούρα αφορούν πολλές πλευρές της ζωής (Δημητρίου, 2015). Με τον όρο «πολιτισμός» οι ανθρωπολόγοι εννοούν τη λειτουργία επιβολής του κυρίαρχου λόγου, διαμέσου θεσμοθέτησης με νόμους και ελέγχου από ιδρύματα. Σε κάθε κοινωνικό σύστημα υπάρχει ένας πολιτισμός, αλλά πολλές υποκουλτούρες, αναλόγως με το βιοτικό επίπεδο και τον τρόπο ζωής, που αναγνωρίζονται ως ενιαία κουλτούρα, λόγω κυρίως της κοινής γλώσσας επικοινωνίας.

Παρά το πλήθος των αναλύσεων και των επεξεργασιών, η ουσία της έννοιας της «κουλτούρας» δεν αλλάζει. Ο Clifford Geertz (2003) ορίζει την κουλτούρα ως ένα δίκτυο σημασιών που υφαίνουν οι άνθρωποι και μέσα στο οποίο ζουν. Ο Ήγκλετον (Terry Eagleton) (2003) διακρίνει τρεις χρήσεις της έννοιας «κουλτούρα», η πρώτη είναι συνώνυμη της τέχνης, η δεύτερη είναι η καλλιέργεια της ευγένειας και των λεπτών τρόπων και η τρίτη αφορά τον τρόπο ζωής. Ο Zygmunt Bauman (1994) διακρίνει στην «κουλτούρα» τρεις κατηγορίες, την ιεραρχική, την διαφοροποιητική και την γενική (ιδιότητα της ανθρώπινης συνθήκης). Η ελληνική επιστημονική κοινότητα, όπως παρατηρείται στη βιβλιογραφία, δεν αντιμετώπισε με τη δέουσα προσοχή τη μετάφραση του όρου «culture» στα ελληνικά, αποδίδοντας τον με τη λέξη «πολιτισμός», όρο πιο ουδέτερο και λιγότερο απειλητικό για την εδραιωμένη ακαδημαϊκή παράδοση (Κυριακάκης, 2023:49).

Η σύγχυση και η αοριστία γύρω από τον όρο «λαός» προκύπτει από τη χρήση του, στον 20ο αιώνα, σε δύο επίπεδα: α) κοινωνική-ιστορική συντεταγμένη, όπου περιορίζεται σε «υπανάπτυκτους», απομονωμένους αγροτικούς πληθυσμούς μακριά από την τεχνολογική πρόοδο

και β) πολιτική-λειτουργική συντεταγμένη, όπου «λαός» και λαϊκός πολιτισμός αναφέρονται ως η κοίτη του έθνους και ο όρος λαός ταυτίζεται με τον όρο έθνος. Η Ντάτση (2004:217-222) αναφέρει ότι η έννοια «λαός» χρησιμοποιήθηκε από την επιστήμη του λαϊκού πολιτισμού για να διακρίνει ή να προσδιορίσει συγκεκριμένα κοινωνικά στρώματα. Στο πλαίσιο της βιομηχανικής και κεφαλαιοκρατικής ανάπτυξης δημιουργείται η ανάγκη ενός νέου προσδιορισμού της έννοιας «λαός», που να εμπεριέχει τις έννοιες φυλή, έθνος, εθνότητα και τις νέες πολιτικές και κοινωνικές οντότητες του εθνικού κράτους και της κοινωνικής τάξης. Με δεδομένο ότι ο «λαογραφικός» λαός, φορέας της συλλογικής μνήμης και του προφορικού πολιτισμού, που αυτή διαφύλαξε, αποτέλεσε παράλληλα το εργατικό δυναμικό που κινούσε τη βιομηχανική μηχανή, οδηγούμαστε στις νέες προσδιοριστικές κατηγορίες της έννοιας «λαός», όπως έθνος-εθνότητα, φυλή, κοινωνική τάξη. Συνεπακόλουθο των παραπάνω η σύνδεση της έννοιας λαός με την έννοια του εθνικού κράτους, που με αυτή το κράτος εξασφάλιζε την συνοχή στο εσωτερικό του και οριοθετούσε τη σχέση του με τα υπόλοιπα και ενίοτε ανταγωνιστικά έθνη κράτη. Η κατασκευή του έθνους συνεπαγόταν την ύπαρξη ενός λαού με ενιαία εθνική συνείδηση, γεγονός οξύμωρο, αφού διαφέρει ο τρόπος που τα λαϊκά στρώματα συμμετέχουν στην παραγωγική διαδικασία. Διαμορφώνονται λοιπόν δύο συνειδήσεις, η κυρίαρχη και η κυριαρχούμενη, που συνιστούν δύο πολιτισμούς με ξεχωριστή κοσμοαντίληψη. ο ένας είναι ο προφορικός και ο δεύτερος του γραπτού λόγου. Η τάξη εξουσίας, στην προσπάθειά της να εξασφαλίσει την εσωτερική συνοχή, αναζητά να ανασύρει αξίες που θα μπορούσαν να αποτελέσουν το συνδετικό κρίκο ενός ενιαίου λαού και έθνους, που ταυτόχρονα θα νομιμοποιούσαν και τον κυρίαρχο ρόλο της στην ιεραρχία του κρατικού συστήματος. Ο λαϊκός πολιτισμός είναι η αξία που η τάξη εξουσίας ανασύρει και προβάλλει ως διαχρονική πολιτισμική αξία, ως ενιαία πολιτισμική μήτρα, αναγνωρίζοντας τον ως ενοποιό στοιχείο του λαού και συνεκτική ουσία του έθνους.

Ανάλογη διασαφήνιση πρέπει να γίνει και για την έννοια «λαϊκός». Ο Μ. Γ. Μερακλής (2004:13 και εξ., 1973:69-70) αναφέρει ότι κατά τη δημιουργία της επιστήμης της Λαογραφίας, τον 19ο αιώνα, υιοθετήθηκε άστοχα ο γερμανικός όρος «folk, volk», που αντιστοιχούσε στην αγροτική τάξη, ενώ αργότερα διευρύνεται το περιεχόμενό του, συμπεριλαμβάνοντας την αστική και την εργατική τάξη. Μπορούμε να διακρίνουμε δύο επίπεδα σχέσεων ανάμεσα στο λαό της Λαογραφίας με την επιστήμη του λαϊκού πολιτισμού. Το πρώτο επίπεδο αφορά την έννοια του λαού σε συνάρτηση με την αστική ιδεολογία του έθνους βάσει των αρχών της Γαλλικής Επανάστασης και του Γερμανικού εθνικισμού. Η γαλλική εκδοχή της εθνικής ιδεολογίας, στην ανάγκη να υπερβεί τις ανισότητες του τεχνικού και κοινωνικού καταμερισμού δίδει προβάδισμα στην έννοια κοινωνία, ως οργανικό σύστημα με εσωτερική συνοχή, ενώ η γερμανική εκδοχή προτάσσεται η έννοια του λαού ως πνεύμα και ψυχή (Ντάτση, 1990:52). Το δεύτερο

επίπεδο αφορά το λαό ως αγροτικό πληθυσμό και ως εργατικό προλεταριάτο, περιθωριακές ομάδες, μετανάστες στα βιομηχανικά κέντρα, στη διαδικασία μετασχηματισμού τους στα αστικά κέντρα. Ο λαός της λαογραφίας αναπροσαρμόζεται και αναδιαρθρώνεται ανάλογα με τη συμμετοχή του στην παραγωγική διαδικασία, σχηματίζοντας μια σειρά από υποσύνολα, που ενώ αλλάζουν περιεχόμενο δεν θέτουν σε κίνδυνο τη νομιμότητα του συστήματος και τη λειτουργία της οικονομικής μηχανής (Ντάτση, 2009:53). Η επιστήμη του Folklore, που διερευνούσε από αθώα περιέργεια τις εκφάνσεις της ζωής του «κοινού», «φτωχού» λαού, μετεξελίσσεται, διερευνώντας τους τρόπους αρμονικής συνύπαρξης της «θεωρητικής ισότητας» και της «πρακτικής ανισότητας», στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας και των οικονομικών λειτουργιών της. Στην αναζήτηση λαογραφικών φαινομένων και πολιτισμικής συμπεριφοράς των «εθνικών ομάδων», η γερμανική λαογραφία αναγκάζεται να εγκαταλείψει το ιδεολόγημα του Volksgeist (ο λαός ως πνεύμα και ψυχή) της παραδοσιακής λαογραφίας και να στραφεί σε ένα ευρύτερο χώρο συνεκτικών αξιών, το *cultur* (πολιτιστικές αξίες) της αστικής λαογραφίας (Ντάτση, 2009:53-54). Παράλληλα, το επίθετο λαϊκός λειτουργεί ως κριτήριο διάκρισης και ο «λαϊκός πολιτισμός» προσδιορίζει κάτι διαφορετικό από τον υπόλοιπο πολιτισμό, αποκτώντας μια μορφή φοκλорισμού, ως μόνη δυνατότητα επιβίωσής του. Μια μερίδα ερευνητών τοποθετεί την καταγωγή του λαϊκού πολιτισμού στα «καταπεπτωκότα» στοιχεία του αστικού πολιτισμού και μια άλλη στα «αναβεβηκότα» στοιχεία ενός αρχέγονου προϊστορικού πολιτισμού. Αυτές οι ερμηνείες δε βρίσκουν υποστηρικτές στην Ελλάδα, όπου ο πολιτισμός των αστικών κέντρων και των προαστίων της πρωτεύουσας ήταν πάντα έντονα λαϊκός (Β. Πούχγερ, 2009:169-172).

Βάσει των ανωτέρω είναι εξαιρετικά δύσκολος ένας γενικός προσδιορισμός των κριτηρίων του λαϊκού πολιτισμού. Το «κατά παράδοσιν», το αυθόρμητο, το ομαδικό δεν ισχύουν πια, στην εξήγηση και στη ταξινόμηση των σημερινών νεοεμφανιζόμενων στοιχείων και εθίμων, που έχουν ευρύτατη διάδοση και αποδοχή. Διακρίνουμε, στο λαϊκό πολιτισμό, κάποιες σταθερές με σχετική ισχύ και αξία όπως: α) ότι κυριαρχεί συνήθως ο προφορικός λόγος, β) η οργάνωση και ρύθμιση της θεωρίας και πράξης της ζωής είναι λεπτομερειακά καθιερωμένη, γ) η εξελικτική δυναμική είναι συχνά πιο χαμηλή, δ) παρουσιάζεται συνήθως πιο ισχυρή η δέσμευση σε ένα συγκεκριμένο τόπο ή παράδοση ή ομάδα ανθρώπων. Επίσης, σε κάποιες περιπτώσεις δημιουργίας, ο δημιουργός δεν είναι ο λαός, αλλά ένα άτομο, που ελέγχεται και προσαρμόζεται πριν καθιερωθεί και αποτελέσει παράδοση (Β. Πούχγερ, 2009:173-174).

Ο λαϊκός πολιτισμός είναι βαθύτατα ποιητικός. Ο Μ. Γ. Μερακλής (1976, 1993:15-34) αναφέρει ότι η ποιητικότητα, ως πρωτογενές στοιχείο του λαϊκού πολιτισμού, δε μπορεί να κατανοηθεί, ούτε να προσεγγιστεί στο βάθος της από καθαρά ορθολογικές μεθόδους, όπως είναι οι δομικές και λειτουργικές αναλύσεις, αλλά με τη συνδρομή μιας αισθητικής ευαισθησίας, τη

προδιάθεση μιας προσωπικής διεισδυτικότητας και τη στάση ερμηνευτικού σεβασμού, που προσεγγίζουμε ένα έργο τέχνης. Συνεπώς, ο λαϊκός πολιτισμός δεν υπάρχει σε μια μορφή και διατύπωση, αλλά σε παραλλαγές. Εκδηλώνεται δε, με συμφυρμούς, μεταθέσεις και υποκατάστατα, σύμφωνα με τους νόμους της αναλογίας και της συνειρμικής σύνδεσης.

Στον προφορικό πολιτισμό δεν υπάρχει «αρχέτυπο», αρχική γραφή, αλλά ένα ζωντανό και στο μεταβαλλόμενο πλέγμα παραλλαγών, μεταμορφώσεων και αφομοιώσεων, το οποίο έχει το βαθμό θεματολογικής οργάνωσης, που επιτρέπει την ταξινόμηση σε τυπολογίες. Η παραπάνω θεώρηση του λαϊκού πολιτισμού ως ζωντανού, μεταβαλλόμενου και διαρκώς αναπροσαρμοζόμενου πλέγματος παραλλαγών, ευθυγραμμίζεται με τη σκέψη του Hermann Bausinger. Στο έργο του «Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας» (2005), ο Bausinger απορρίπτει την αντίληψη ότι ο λαϊκός πολιτισμός αποτελεί ένα κατάλοιπο του παρελθόντος, προσκολλημένο σε προκαπιταλιστικά ή αγροτικά συμφραζόμενα. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι ο λαϊκός πολιτισμός μπορεί να εξελίσσεται και να επιβιώνει εντός των σύγχρονων κοινωνιών, μέσα στα τεχνολογικά, αστικά και ψηφιακά περιβάλλοντα. Η λαϊκότητα, σύμφωνα με τον Bausinger, δεν καταργείται από την τεχνολογική μεσολάβηση, αλλά διαμορφώνεται ξανά μέσα από αυτήν. Ενώ ο Bausinger τονίζει τη διαρκή προσαρμογή του λαϊκού πολιτισμού στη νεωτερικότητα, η προσέγγιση του Pertti J. Anttonen προσφέρει έναν πιο κριτικό φακό ως προς τον τρόπο με τον οποίο οι έννοιες του «λαϊκού» και της «παράδοσης» διαμορφώνονται μέσα από θεσμικές και πολιτικές πρακτικές. Ο Anttonen (2021) υποστηρίζει ότι η «παράδοση» δεν υφίσταται ως αυτόνομη πολιτισμική κατηγορία, αλλά συγκροτείται και ενεργοποιείται εντός του εθνικού πλαισίου. Ως τέτοια, επιτελεί ρόλο ενοποίησης, αποκλεισμού και ταυτοτικής νομιμοποίησης, αντανakλώντας τις επιδιώξεις του κράτους και της πολιτισμικής πολιτικής. Η θέση αυτή φωτίζει περαιτέρω τη θεσμική και ιδεολογική λειτουργία του Καραγκιόζη ως πολιτισμικού συμβόλου και αναδεικνύει τη σημασία της κριτικής προσέγγισης των όρων 'παραδοσιακό' και 'λαϊκό' στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης. Η οπτική αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη στην κατανόηση του Θεάτρου Σκιών ως μορφής που επιβιώνει και ανανεώνεται παράλληλα με τις κοινωνικές και τεχνολογικές μεταβολές. Η ενσωμάτωση σύγχρονων μέσων ή η προσαρμογή του περιεχομένου του Καραγκιόζη στις νεότερες αντιλήψεις του κοινού δεν αναιρεί την ταυτότητά του ως λαϊκού θεάματος· αντίθετα, επιβεβαιώνει τη δυναμική του χαρακτήρα του και τη θέση του εντός του ζωντανού πολιτισμικού ιστού. Αυτή η ρευστότητα και προσαρμοστικότητα του λαϊκού πολιτισμού δεν αποτελεί μόνο εμπειρικό εύρημα, αλλά και θεωρητική πρόκληση για την ανθρωπολογία.

Η σχετική συζήτηση φωτίζεται ιδιαίτερα μέσα από την προσέγγιση της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού, η οποία έχει αναδείξει την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της έννοιας του πολιτισμού υπό το πρίσμα της πολλαπλότητας και της διαπραγμάτευσης. Η προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού ως ζωντανού, μεταβαλλόμενου και πολυφωνικού συστήματος αποτυπώνεται όχι μόνο στις πρακτικές του θεάματος, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζονται και μεταφέρονται οι αφηγήσεις, τα σύμβολα και οι αξίες εντός του. Η περιγραφή του λαϊκού πολιτισμού ως «πλέγμα παραλλαγών, μεταμορφώσεων και αφομοιώσεων», το οποίο διαθέτει τη θεματολογική οργάνωση που επιτρέπει την ταξινόμηση σε τυπολογίες, δηλώνει την ανάγκη απομάκρυνσης από ουσιοκρατικές προσεγγίσεις. Η προσέγγιση αυτή ευθυγραμμίζεται με τη θεώρηση της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού (2007), η οποία τονίζει ότι οι δύο βασικές έννοιες της ανθρωπολογικής σκέψης –ο πολιτισμός και η εθνογραφία– έχουν μεταμορφωθεί ριζικά μέσα από την κριτική που τους έχει ασκηθεί. Ο πολιτισμός, όπως αναφέρει, δεν αποτελεί ένα σταθερό ή 'φυσικό' σύνολο αξιών, αλλά διαμορφώνεται και επαναπροσδιορίζεται διαρκώς μέσα από κοινωνικές πρακτικές, λόγους εξουσίας και καθημερινές εμπειρίες. Η ίδια υποστηρίζει ότι 'ο πολιτισμός πρέπει να ιδωθεί ως πεδίο ερμηνειών και συγκρούσεων', και όχι ως προκαθορισμένη ουσία ή διαχρονική αξία (Γκέφου-Μαδιανού, 2007).

Η θεώρηση αυτή περί του πολιτισμού ως πεδίου δυναμικής διαπραγμάτευσης και όχι σταθερού συστήματος, δημιουργεί το έδαφος για να κατανοηθεί ο λαϊκός πολιτισμός όχι μόνο ως παρελθοντικό υπόλειμμα, αλλά ως σύγχρονη πολιτισμική πράξη. Σε αυτή τη γραμμή, η προσέγγιση του Hermann Bausinger προσφέρει σημαντική ενίσχυση, καθώς εξετάζει τον λαϊκό πολιτισμό στο πλαίσιο της τεχνολογικής νεωτερικότητας. Η παραπάνω προσέγγιση δεν αποτελεί απλώς θεωρητικό σχήμα, αλλά συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο μορφές όπως το Θέατρο Σκιών επιβιώνουν στο παρόν. Όπως τονίζει ο Bausinger (2005), ο λαϊκός πολιτισμός δεν αντιτίθεται απαραίτητα στη νεωτερικότητα ή την τεχνολογία· αντίθετα, μετασχηματίζεται εντός αυτών, διατηρώντας τη λειτουργία και τη σημασία του σε νέα συμφραζόμενα. Αυτή η οπτική καθιστά δυνατή τη μελέτη του Καραγκιόζη ως ζωντανού και εξελισσόμενου φαινομένου που συνομιλεί με την εποχή του και δεν περιορίζεται σε αναπαραστάσεις του παρελθόντος, αλλά εντάσσεται στις σύγχρονες πολιτισμικές πρακτικές.

Η ένταξη αυτής της θεώρησης στο παρόν θεωρητικό πλαίσιο επιτρέπει την ανάλυση του Θεάτρου Σκιών όχι ως στατικής παράδοσης, αλλά ως δυναμικής πολιτισμικής πράξης, που διαμορφώνεται μέσα από τις αλληλεπιδράσεις των φορέων της με τις κοινωνικές, ιστορικές και θεσμικές συνθήκες. Το ζητούμενο είναι μια περιγραφή ή τυπολογία των βασικών μηχανισμών του λαϊκού σκέπτεσθαι, στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό, όπου κυρίαρχη υπόθεση και αρχή είναι, πως όσα κάνει, λέει και σκέφτεται ο λαϊκός άνθρωπος εντάσσονται σε ένα

σύστημα στρατηγικών επιβίωσης. Το λαϊκό θέατρο αποτελεί μέρος του λαϊκού πολιτισμού. Στην ελληνική δραματουργία του λαϊκού θεάτρου συμπεριλαμβάνεται το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη.

Ο τρόπος ερμηνείας του λαϊκού πολιτισμού, όπου τα φαινόμενα έχουν υπόσταση αμφίσημη και πολύμορφη, απαιτεί την ενεργητική παρατηρητικότητα του ερμηνευτή. Η διαδικασία της ερμηνείας αποτελεί μια πράξη μερικής ανα-δημιουργίας, όπου δεν υπάρχουν μονοσήμαντα και μονοδιάστατα αποτελέσματα. Η αναγκαστική συμμετοχή του παρατηρητή στο παρατηρούμενο προέρχεται από τη συσσώρευση και χρήση συμβόλων και μετωνυμιών σε διάφορους τομείς του λαϊκού πολιτισμού, όπως το λεκτικό επίπεδο, το γλωσσικό, το επίπεδο πράξεων και πραγμάτων. Οι έντονες στρατηγικές «ποιητικής» υπέρβασης αντισταθμίζουν τον καθημερινό αγώνα για επιβίωση και η κλίση για το ωραίο κάνει την ύπαρξη των λαϊκών ανθρών υποφερτή και αξιοπρεπή. Η διαδικασία του συμβολισμού, η μεταφορική χρήση και η μετωνυμία, οι κυριολεκτικές σημασίες, οι εννοιολογικές κωδικοποιήσεις δεν αρμόζουν σε μεγάλα τμήματα του λαϊκού πολιτισμού. Οι άνθρωποι του λαϊκού πολιτισμού φτιάχνουν συλλογικά και δημιουργικά ένα κόσμο διαφορετικό, που παίρνει μορφή από τη βιωμένη πραγματικότητα (Β. Πούχνερ, 2009:282-285).

Ο λαϊκός πολιτισμός, σε συλλογικό επίπεδο είναι βαθιά αισιόδοξος. Αποτελεί μια κατάφαση για τη ζωή, λατρεύει το όμορφο και λαχταρά την υπέρβαση από την δυστοπική πραγματικότητα. Η λανθάνουσα και έκδηλη ποιητικότητά του εκφράζεται στις γλωσσικές εκφάνσεις του, όπου χρησιμοποιεί τη μετωνυμία και τη μεταφορά, τη μη κυριολεκτική χρήση της γλώσσας, αλλά και την ετεροχρονία. Τα φαινόμενα αυτά υποδηλώνουν τη ρευστή υπόσταση της πραγματικότητας στη συνειρμική σκέψη. Η μετωνυμία είναι ένας τρόπος δημιουργίας παραλλαγών και συμφυρμών, όπου μεταδίδεται ένα όνομα (ονομασία) σε φαινόμενα και πράγματα που άμεσα ή έμμεσα συσχετίζονται. Η ετεροχρονία είναι η μετάθεση του τελετουργικού περιεχομένου μιας γιορτής από τη «σωστή» θέση στο εορτολόγιο σε μια άλλη και δεν έχει την αποκλειστική έννοια της μονομερούς μετάθεσης στο χρόνο, αλλά σηματοδοτεί την αντικανονική ή απρόσμενη εμφάνισή της σε άλλη χρονική στιγμή (Β. Πούχνερ, 2009: 286-289).

Οι τόποι και οι τρόποι της λαϊκής σκέψης είναι διαφορετικοί από τις λεπτεπίλεπτες τυπολογικές μεταφορές με τη θεολογική κατοχύρωση. Το ζητούμενο είναι μια περιγραφή ή τυπολογία των βασικών μηχανισμών του λαϊκού σκέπτεσθαι, στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό, για να εξεταστεί μετά τι από αυτά έχει μείνει λειτουργικά στη σημερινή μαζική κουλτούρα. Αποφασιστικό, προσανατολιστικό ρόλο παίζει η κυρίαρχη υπόθεση και αρχή πως όσα κάνει, λέει και σκέφτεται ο λαϊκός άνθρωπος εντάσσονται σε ένα σύστημα στρατηγικών επιβίωσης. Ο λαϊκός πολιτισμός είναι καταφατικός προς τη ζωή, μακριά από φαινόμενα όπως η

αστική θανατοφιλία, που σημαίνει, πως η καλά οργανωμένη ομάδα ανθρώπων είναι αυστηρή προς τους αποσυναγωγούς, τους παραβάτες της νόρμας, της κοινώς επιθυμητής στάσης που τη ρυθμίζουν, την εκφράζουν και αμείλικτη στις παρεκκλίνουσες συμπεριφορές (B. Πούχγερ, 2009:342-344).

Οι πιο συχνοί τόποι, τα θεματικά πεδία, του λαϊκού πολιτισμού, που διακρίνουμε και στον Καραγκιόζη, είναι: α) το υπερφυσικό περιβάλλον, ο χώρος που βρίσκεται εκτός των ορίων της κοινότητας, β) «το κατά παράδοσιν», όπου η παράδοση μπορεί να κατανοηθεί μόνο σε αντίστιξη με την αλλαγή και το νεωτερισμό, γ) το ομαδικό, όπου παρά το γεγονός ότι η δημιουργία είναι ατομική, η πρόσληψη, οι διαδικασίες ελέγχου και η αποδοχή είναι αποτέλεσμα μιας ομάδας, που βρίσκει στον εκτελεστή την έκφραση των προσδοκιών και το ομαδικό αποτελεί τη διαλεκτική μεταξύ ατομικής βούλησης και συλλογικής αποδοχής. Στην περίπτωση του Καραγκιόζη το πεδίο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς το κοινό του θεάματος καθορίζει τη διατήρηση των σκηνικών ηρώων, τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου και την επιβίωση του καραγκιοζοπαίχτη, δ) το «αυθόρμητο», όπου δεν έχουμε αντιδιαστολή με το «ορθολογικό», αλλά μια συνειρμική σκέψη που ακολουθεί άλλους κανόνες σύνδεσης, διαφορετικά κριτήρια αιτίου και αιτιατού, διαθέτει μια ελαστικότητα στην εφαρμογή και καταλήγει σε άλλης ποιότητας συμπεράσματα, ε) η κατάφαση της ζωής, όλες οι πράξεις είναι ενέργειες που αποβλέπουν στην ενίσχυση της ζωής και εντάσσονται στις στρατηγικές της επιβίωσης, στ) η τάση για τυποποίηση, όπου ο λαϊκός καλλιτέχνης είναι ο «μάστορας» που εκτελεί τις επιθυμίες των πελατών του με το δικό του τρόπο και τις ικανότητες, ενώ τα φαινόμενα εμφανίζονται μόνο σε παραλλαγές που εμπεριέχουν ένα ιδεατό αρχέτυπο, ζ) η συνύπαρξη φαινομενικά αντίθετων και ασύμβατων αντιλήψεων, όπου διαφορετικά και ενίοτε ασυμβίβαστα αξιακά συστήματα ενεργοποιούνται χωρίς να ενοχλεί η λογική αντίφαση μεταξύ τους, καθώς ο λαϊκός στοχασμός δεν αποτελεί λογικό σύστημα με συνέπεια και συνοχή, αλλά συνειρμική λειτουργία ιδεών και στρατηγικών με ισχύ στην εκάστοτε εμπειρία της πρακτικής ζωής ως ρυθμιστικός κανόνας. Στον Καραγκιόζη το στοιχείο αυτό διαφαίνεται στην ανάληψη εργασίας, παρά την εμπειρία της αποτυχίας και την προδιάθεση εξαπάτησης και η σχέση σεβασμού που χαίρει από τον κοινωνικό περίγυρο και την οικογένεια, η) η βιοφιλία, που αποτελεί την ιδεολογική κατάφαση της ζωής. Οι ήρωες του Καραγκιόζη ανατρέπουν κάθε οργανωμένη πραγματικότητα, δεν είναι άνθρωποι αλλά «δύναμη ζωής», προερχόμενοι από τις μυθολογικές οντότητες της γονιμολατρείας (B. Πούχγερ, 2009:343-374).

Η έννοια του λαϊκού πολιτισμού, σύμφωνα με το Δαμιανάκο, δε σχετίζεται μόνο με το διανοητικό πεδίο, αλλά κυρίως με το πολιτικό και δεν παρουσιάζεται σε μια ουδέτερη ιδεολο-

γική βάση. Συνεπώς δεν θα πρέπει να θεωρούμε ότι η πολιτική κυριαρχία μεταφράζεται αυτόματα σε πολιτισμική κυριαρχία. Μέσα από την εξέταση ιστορικών και πολιτισμικών φαινομένων αναδεικνύεται μια δομική ομολογία, μια κοινή πολιτισμική συνέχεια, η οποία ενυπάρχει στο ήθος των «επικίνδυνων τάξεων» του ελληνικού χώρου και ενσωματώνεται αναπαραστατικά στις παραγόμενες καλλιτεχνικές εκφράσεις, που κινούνται στο μεταίχμιο του παραδοσιακού κόσμου με το σύγχρονο, στις παρυφές του κυρίαρχου πολιτισμού. Κατά συνέπεια η παράδοση αποσπάται από την ταύτιση με το λαϊκό πολιτισμό και η κουλτούρα εξετάζεται ως μια έντονη ετερογενής διαδικασία (Δερμεντζόπουλος-Νιτσιάκος, 2007: 11-19).

Η μελέτη των μορφών του αστικού λαϊκού πολιτισμού καταδεικνύει ότι η κουλτούρα των εξαρτημένων στρωμάτων βρίσκεται συνεχώς σε μια αναζήτηση τρόπων επαναδιαπραγμάτευσης των όρων κυριαρχίας. Η ενσωμάτωση των πολιτισμικών στοιχείων της κουλτούρας των κυριαρχούμενων έχει να κάνει με την ισχυρή ικανότητα της κατεστημένης ιδεολογίας, αλλά και με το γεγονός ότι η συλλογική μνήμη εφευρίσκει και μηχανεύεται τρόπους αντίστασης, σε συνθήκες ετερογένειας πολιτισμικής και κοινωνικής. Ο Καραγκιόζης ως μορφή του λαϊκού αστικού πολιτισμού είναι, σύμφωνα με το Δαμιανάκο (2011), ένας από τους τρόπους επαναδιαπραγμάτευσης των όρων κυριαρχίας, ανάμεσα στους κυρίαρχους και τους κυριαρχούμενους. Άλλοτε επικρατεί η συναίνεση-αποδοχή και άλλοτε η αντίσταση-άρνηση. Όμως, η ενσωμάτωση της πολιτισμικής κουλτούρας των κυριαρχούμενων έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια της πολιτισμικής πρωτοτυπίας. Η προσαρμογή της σε μια νέα πραγματικότητα είναι δείγμα της ικανότητας της κυρίαρχης, κατεστημένης ιδεολογίας να μετατρέπει την ετερότητα σε ταυτότητα. Κάτι ανάλογο συνέβη και στην περίπτωση του ρεμπέτικου τραγουδιού (Δερμεντζόπουλος, 2007:29).

Στο παρελθόν το «λαϊκό» οριζόταν είτε με όρους γλωσσολογικούς, είτε από τον τρόπο παραγωγής, είτε είχε συνδηλώσεις ταξικές, παραπέμποντας στην περιθωριακή ή προλεταριακή πολιτισμική παραγωγή. Μετά κυρίως το 1980, η χρήση του όρου «λαϊκός» περνά από τον αισθητικό λαϊκισμό των διανοούμενων του '30, στον αριστερό λαϊκισμό της δεκαετίας του '80. Η εμφάνιση της καταναλωτικής κουλτούρας ωθεί την ταύτιση του λαϊκού με την υλική κουλτούρα, τους τρόπους ζωής (life styles) και την ελαφριά ψυχαγωγία, σε θέση αντίθεσης με την υψηλή κουλτούρα. Παράλληλα, έχουμε μετατόπιση από το μαρξιστικό μοντέλο της λαϊκής κουλτούρας, με έμφαση στην παραγωγή, προς ένα βεμπεριανό μοντέλο, με έμφαση στην κατανάλωση, όπως αναφέρει ο Parker (2011:158). Συνεπώς το λαϊκό δε συνδέεται πλέον με την αυθεντικότητα και κρίνεται αισθητικά και ηθικά. Η σύνδεση του λαϊκού με τον καταναλωτισμό και τον τρόπο ζωής, αντικαθιστά τον «Άλλον» του παρελθόντος για την ελιτίστικη κουλτούρα. Οι Σεβαστάκης και Σταυρακάκης (2012) υποστηρίζουν ότι η αρνητικότητα, που περιέβαλλε

την ετερότητα και την παρωχημένη κουλτούρα, μεταφέρεται στην έννοια του λαϊκού και στο φαινόμενο του λαϊκισμού, που εκδηλώνεται στην πολιτική και ευρύτερα. Ο επαναπροσδιορισμός του λαϊκού κάνει εμφανή τη διάκριση μεταξύ λαϊκής και μαζικής κουλτούρας στη λογοτεχνία, στη μουσική, στον κινηματογράφο, σε κάθε παράσταση του σύγχρονου πολιτισμού. Η υψηλή κουλτούρα ενδιαφέρεται για τη διαδικασία της αναπαράστασης και του αναστοχασμού, σε αντίθεση με τη λαϊκή που δίνει σημασία στην παράσταση, σε ό,τι αναπαριστάται. Αναπτύσσεται έτσι μια εκλεκτική «αισθητική απόσταση» στην υψηλή κουλτούρα και αμφισβητείται η αποστασιοποίηση του καθαρού βλέμματος (Τζιόβας, 2022:67-73). Ο Bourdieu (1986:6) αναφέρει ότι οι διανοούμενοι πιστεύουν στην αναπαράσταση στη λογοτεχνία, στο θέατρο, στη ζωγραφική περισσότερο από τα πράγματα που αναπαρίστανται, σε αντίθεση οι απλοϊκοί άνθρωποι περιμένουν οι αναπαραστάσεις και οι συμβάσεις που τις διέπουν να τους επιτρέπουν να πιστεύουν τα αναπαριστώμενα.

1.2.1.2 Λαϊκό θέατρο

Ένας γενικός προσδιορισμός των κριτηρίων του λαϊκού πολιτισμού είναι εξαιρετικά δύσκολος. Σημαντικοί θεωρητικοί της Λαογραφίας, όπως ο Κυριακίδης (1921), ο Μερακλής (2004) και ο Μέγας (1939), αναφέρουν ότι κάποια κριτήρια δεν ισχύουν πια, άλλα δεν επαρκούν για την ταξινόμηση των σημερινών φαινομένων και η Λαογραφία δεν ασχολείται σήμερα με ατομικές αποκλίσεις ή περιπτώσεις, καθώς οι ευρωπαϊκές κοινωνίες έχουν ανοιχτές δομές, με δυνατότητα πολλών διαφοροποιήσεων, οι οποίες δεν είναι δεσμευτικές με τον τρόπο που λειτουργούσαν παλαιότερα. Παρ' όλα αυτά, σταθερές στη συζήτηση για το λαϊκό πολιτισμό αποτελούν: α) η κυριαρχία του προφορικού λόγου, β) η λεπτομερειακά καθιερωμένη οργάνωση και ρύθμιση της θεωρίας και της πράξης της ζωής, γ) η συνήθως χαμηλή εξελικτική δυναμική, δ) η παρουσία μιας πιο ισχυρής δέσμευσης σε ένα συγκεκριμένο τόπο ή παράδοση ή ομάδα ανθρώπων. Όμως το λαϊκό θέατρο, έστω και αν αποτελεί μέρος του λαϊκού πολιτισμού, αναδεικνύεται πρόσφορο για τον εντοπισμό κάποιων χαρακτηριστικών. Παρά το γεγονός ότι ο όρος «λαϊκό» στο θέατρο εμπεριέχει μια αόριστη πολυσημία μπορούμε να προσδιορίσουμε κάποια ιδιαίτερα γνωρίσματα. Ο R. Hudson (1971) αναλύει το λαϊκό θέατρο στις κατηγορίες: 1) θέατρο αγαπητό στο λαό, 2) κοινωνικό θέατρο, 3) θέατρο της εργατικής τάξης, 4) πολιτικό θέατρο και 5) επαναστατικό θέατρο. Είναι φανερό ότι η κατηγοριοποίηση αυτή αναφέρεται στο λαϊκό πολιτισμό των ευρωπαϊκών μητροπόλεων του 19^{ου} αιώνα, στο μοντέρνο λαϊκό θέατρο. Στα είδη αυτού του θεάτρου καθρεφτίζεται ο βιομηχανικός χαρακτήρας των κέντρων, της αστικής κοινωνίας, ενώ ο λαός αποτελεί τις πλατιές μάζες των εργατών και του υπηρετικού προσωπικού. Στο λαό, η κοινωνική λειτουργία του λαϊκού θεάματος είναι διαφορετική. Αποτελεί φυγή από

την πραγματικότητα, πρόσκαιρη ανακούφιση από την καταπίεση, μια κρυπτική κοινωνική κριτική και σάτιρα. Υπάρχουν ομοιότητες με το αστικό λογοτεχνικό θέατρο, αλλά οι δυνατότητες μέθεξης και ενεργοποίησης του κοινού είναι διαφορετικές (Πούχγερ, 2009:171-178).

Ως χαρακτηριστικά του λαϊκού θεάτρου μπορούμε να διακρίνουμε, αναφορικά με τη συλλογικότητα, ότι ενώ ενυπάρχει στην παραγωγή και στην πρόσληψη, η θέση των δεκτών είναι λιγότερο παθητική και συμβολική. Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι στο λαϊκό θέατρο έχουμε στην παράσταση κοινή θεατρική γλώσσα και αισθητική, τυποποίηση σκηνικών προσώπων και καταστάσεων και μια δεδομένη παράδοση που καθοδηγεί την παραγωγή και την πρόσληψη. Τρίτο χαρακτηριστικό είναι ότι το λαϊκό θέατρο δεν έχει προβλήματα επικοινωνίας με το κοινό, καθώς οι φορείς του είναι οι ίδιοι οι θεατές. Τέταρτο χαρακτηριστικό αποτελεί το περιεχόμενο του λαϊκού θεάτρου, που είναι κωμικό ή σατιρικό, μια παρωδία της κοινωνικής πραγματικότητας που το περιβάλλει. Πέμπτο χαρακτηριστικό είναι ότι η παράσταση, ως προϊόν, υπόκειται σε κοινωνικό έλεγχο, αφού η οικονομική επιτυχία, η αισθητική και θεματική βούληση των θεατών καθορίζει τις μορφές που θα επιβιώσουν ή όχι (Β. Πούχγερ, 2009:179).

Στην ελληνική δραματουργία του λαϊκού θεάτρου συμπεριλαμβάνεται το κωμειδύλιο, το δραματικό ειδύλλιο, η επιθεώρηση, ο Φασουλής, ο Καραγκιόζης, οι επτανησιακές ομιλίες, οι λαϊκές διασκευές του έντεχνου θεάτρου και τα διαλογικά δρώμενα. Όλα τα παραπάνω αποτελούν μορφές του παραδοσιακού θεάτρου, αλλά και εκφάνσεις του επαγγελματικού, που συναντάμε στις πόλεις με ευρύτατο κοινό.

1.2.1.3 Κωμική Λαϊκή παράδοση

Το γέλιο, που χαρίζει μακροζωία και ευτυχία, απασχόλησε, από τον Αριστοτέλη μέχρι σήμερα, πλήθος επιστημών αλλά και διανοητών, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη φύση και την τέχνη του. Η θέση στην οποία η πλειοψηφία συμφωνεί είναι ότι το γέλιο αποτελεί καθάρσιο της ανθρωπίνης επιθετικότητας, υποβοήθηση στην αποκάλυψη των ανθρωπίνων ελαττωμάτων και αδυναμιών, που στη θεατρική του μορφή οδηγεί στην κάθαρση και διδάσκει. Βάσει ορισμού, το γέλιο είναι ένα σύνολο σπασμωδικών κινήσεων των αναπνευστικών μυών, συντονισμένων και διαβαθμισμένων. Ενώ δεν εξυπηρετεί κανένα βιολογικό σκοπό, ανακουφίζει από το καθημερινό άγχος και αποτελεί εκφραστικό κώδικα επικοινωνίας. Σύμφωνα με την μιχελβιοριστική προσέγγιση δεν συνδέεται με το χιούμορ, αλλά με τρεις κοινωνικούς σκοπούς, την ατομική έκφραση χαράς στο πλαίσιο μιας κοινωνικής ομάδας, την ενίσχυση της ομοιογένειας μιας ομάδας, τον τρόπο απομόνωσης των παρείσακτων της ομάδας (Βαλούκος 2001:34-36).

Υπάρχουν πολλές γελαστικές θεωρίες που ερμηνεύουν το γέλιο. Η ψυχολογική θεωρία ορίζει το γέλιο ως εκτόνωση συσσωρευμένης έντασης, που απελευθερώνει από τον οργανισμό μέρος της πλεονάζουσας ενέργειας. Η θεωρία του εξευτελισμού του Bergson (1998) ορίζει το γέλιο ως μια τιμωρία που επιβάλλει η κοινωνία σε ότι μπορεί να την απειλήσει, αποτελεί δε συλλογική κοινωνική εκδήλωση. Ως υποκατάστατο συλλογικής δράσης ενεργοποιεί μια ατομική ή κοινωνική «σειρήνα συναγερμού» σε κάθε εξωτερική επιβουλή σε ατομικό επίπεδο ή σε επίπεδο ομάδας. Σύμφωνα με τη θεωρία της δημιουργικότητας, το γέλιο αποτελεί επαναστατική πράξη του ανθρώπινου πνεύματος, που οδηγεί στην ανατροπή του γνωστού και καθιερωμένου. Ο Koestler (1976,1979) αναφέρει ότι ο άνθρωπος διδάσκεται από την καθημερινότητά του και δομείται με έξεις και συνήθειες που του επιβάλλει η «αυθεντία της κοινωνικής γνώσης και συμπεριφοράς της ομάδας», οι οποίες τον οδηγούν στην αλλοτρίωση και την καταστροφή της προσωπικότητάς του. Οι τρόποι διαφυγής από αυτή την κατάσταση είναι το όνειρο και το γέλιο. Συνεπώς, το γέλιο αποτελεί πολυσύνθετο επίπεδο διανοητικής εξέλιξης, που συλλαμβάνει μια νέα πραγματικότητα, σπάζοντας τη ρουτίνα της πειθαρχημένης σκέψης. Το δημιουργικό γέλιο είναι η υπέρτατη έκφραση της υπαρξιακής ελευθερίας του ατόμου και η έμπρακτη, κατά συνέπεια, αμφισβήτηση της άκαμπτης φαινομενικής πραγματικότητας (Βαλούκος 2001:37-39).

Ο Bergson στο δοκίμιό του «Το γέλιο» (1998) αναφέρει ως προϋποθέσεις του γέλιου μια ανθρώπινη δραστηριότητα, την ύπαρξη μιας ομάδας ανθρώπων και τη συναισθηματική απόσταση του παρατηρητή από το συμβάν. Το γέλιο συνδέεται με μια αφορμή, ένα λόγο, μια πράξη που παρατηρούμε, ένα συμβάν πρωτογενές (τυχαίο) ή έντεχνο (επινοημένο). Το πρωτογενές συμβάν δημιουργεί μια κατάσταση άγχους ή απειλής στην οποία το άτομο αντιδρά με το γέλιο, ενώ στο έντεχνο συμβάν ο θεατής νιώθει ένα είδος υπεροχής απέναντι στον πολύπαθο ήρωα που παρακολουθεί και η βεβαιότητα ότι δε θα συμβεί κάτι ανάλογο σε αυτό, γεννά το έντεχνο γέλιο. Ο μηχανισμός λειτουργίας του έντεχνου γέλιου είναι το «χιούμορ», η προσπάθεια εκμείωσης του γέλιου μέσω ενός αστεϊσμού, όπως αναφέρει ο Μπεν Τζόνσον (1572-1637). Η πρόκληση του γέλιου συνδέεται κατά τον Αριστοτέλη με την ασχήμια και τον εξευτελισμό ενός προσώπου, κατά τον Πλάτωνα με τη χαιρεκακία, κατά τον Κικέρωνα με τη χυδαιότητα και τη δυσμορφία και κατά τον Bergson με τα μηχανικά στοιχεία που μονότονα επαναλαμβάνονται στην καθημερινότητα. Το χιούμορ είναι υποκειμενικό και ιδιόρρυθμο, φέρει τη σφραγίδα του δημιουργού του και σχετίζεται άμεσα με την ιδιοσυγκρασία του ατόμου που απευθύνεται, του αποδέκτη (Βαλούκος 2001:40-43).

Ο Γ. Κιουρτσάκης (1987:30-47), αναλύοντας την προβληματική του Bakhtin (1970), αναφέρει ότι η κωμική λαϊκή παράδοση διαθέτει μια ιδιαίτερη ταυτότητα, διαφορετική από τη

λαϊκή σοβαρή έκφραση και τη λόγια παράδοση. Οι ποικίλες και ετερόκλητες μορφές του λαϊκού γέλιου έχουν ως κοινό παρονομαστή το καρναβάλι, με την ευρύτερη έννοια όλων των λαϊκών γιορτών και των συλλογικών εκδηλώσεων περιοδικού χαρακτήρα. Τα στοιχεία αυτών των γιορτών, από την αρχαιότητα έως τους νεότερους χρόνους, συγκροτούν ένα κώδικα, μια γλώσσα, που συνδέει τη λαϊκή γιορτή με το λαϊκό γέλιο, το κωμικό στοιχείο. Η πρωτογενής χρήση από το λαό του συγκεκριμένου κώδικα χρησιμοποιείται για να δώσει νόημα στις μονιμότερες και επαναλαμβανόμενες μορφές του λαϊκού γέλιου, από την εποχή του Μεσαίωνα. Συνεπώς, ανατρέχοντας στο Μεσαίωνα προσεγγίζουμε τις πηγές της νεότερης λαϊκής κωμωδίας και ιδιαίτερα της νεοελληνικής παράδοσης. Ο ελληνικός κόσμος, λόγω της τουρκοκρατίας, διατήρησε σχεδόν ακέραια τη μεσαιωνική του κληρονομιά, στην οποία στηρίχθηκε ο ελληνικός Καραγκιόζης, που συμπεριλαμβάνει νεοελληνικές ιδιομορφίες και το ανατολίτικο στοιχείο του θεάτρου σκιών.

Το γέλιο του Μεσαίωνα έχει τρία χαρακτηριστικά. Πρώτον είναι καθολικό, με την έννοια ότι γελοιοποιεί κάθε πλευρά της ζωής και του κόσμου, οικοδομώντας με αυτό τον τρόπο ένα νέο κόσμο, απέναντι στον ισχύοντα επίσημο. Η καθολική γελοιοποίηση αποτελεί μια αμιγή άρνηση και εκφράζει αγαλλίαση και αισιοδοξία. Δεύτερο χαρακτηριστικό είναι το αμφίπλευρο και αμφίσημο στοιχείο, όπου ταυτόχρονα, καταλύει και ανοικοδομεί, εκθρονίζει και ενθρονίζει, σκοτώνει και ανασταίνει. Το γέλιο είναι σημάδι λαϊκής χαράς και ευθυμίας, όπου όλοι γελούν με όλους, ακόμα και με τον εαυτό τους, σε αντίθεση με τη σάτιρα, όπου το γέλιο τοποθετείται εκτός του αντικειμένου του σαρκασμού του, στο οποίο και αντιτίθεται. Τρίτο χαρακτηριστικό, το λαϊκό γέλιο έχει αδιάρρηκτο δεσμό με την ελευθερία, μια απελευθέρωση του πνεύματος και του λόγου. Η λαϊκή αλήθεια που στέκεται στον αντίποδα της κοσμικής ή της εκκλησιαστικής εξουσίας. Στις μετέπειτα κοινωνίες η αλήθεια του γέλιου αναιρεί εν μέρει την καθολικότητά της, καθώς εκφράζει μια μερίδα της κοινωνίας, κυρίως των χαμηλών κοινωνικά στρωμάτων (Κιουρτσάκης, 1987:ό.π.).

Το γέλιο εμπεριέχει το στοιχείο της πρόκλησης και της αμφισβήτησης, θεσμοποιώντας την αναζωογονητική και καθαρτήρια λειτουργία του. Με τη διαμόρφωση του ταξικού κράτους, όλες οι κωμικές μορφές αλλάζουν νόημα, περιπλέκονται και βαθαίνουν, αποτελώντας τις κύριες μορφές έκφρασης της λαϊκής αίσθησης του κόσμου, του λαϊκού πολιτισμού. Σε κάθε εποχή, η περίπλοκη και αντιφατική λειτουργία του γέλιου χαρακτηρίζεται από δύο στοιχεία, την καθολικότητα, που παραπέμπει στην τελετουργική πηγή του και τον ανεπίσημο λαϊκό χρωματισμό, που εκφράζει το κοινωνικό δίπολο «σοβαρό-ανώτερο», «κωμικό-κατώτερο». Η σοβαρότητα της εξουσίας ήταν συνώνυμο απαγορεύσεων, υποταγής, τρομοκρατίας, δυσπιστίας για το λαό. Στον αντίποδα, το γέλιο ήταν η λύτρωση από το φόβο, που έδινε τη δυνατότητα στον

άνθρωπο να ανακαλύψει ένα κόσμο που ήταν όλοι ίσοι, έστω και εφήμερα. Εξαιτίας του περιορισμένου και συχνά ουτοπικού χαρακτήρα της συνείδησης του γέλιου, η βαθιά λυτρωτική του αξία αφορά τη δυνατότητα ανάπτυξης ενός «εσωτερικού λογοκριτή» στον άνθρωπο, που τον απελευθερώνει από το φόβο του ιερού, της εξουσίας, κάθε αυταρχικής απαγόρευσης. Η παράδοση του λαϊκού γέλιου εξελίσσεται σε μια κουλτούρα εθιμικά αναγνωρισμένη, εν δυνάμει αντιστασιακή, ιδιαίτερα στην περίοδο της ανάπτυξης των πόλεων (Κιουρτσάκης, 1987:ό.π.).

Γενικά, παρά τις προσπάθειες των διανοητών, δεν κατέστη δυνατό να δώσουμε ένα σαφή ορισμό για το χιούμορ, το οποίο εμπεριέχει την έννοια του κωμικού και την έννοια του αστείου, ενώ το λαϊκό χιούμορ εμπεριέχει και στοιχεία τραγικότητας. Η έννοια του κωμικού συνιστά μια κατάσταση που προκαλεί άμεσα το γέλιο μεταξύ δύο προσώπων, ενώ στο αστείο η κωμική κατάσταση, μέσω της αφήγησης περνά στον ακροατή. Το χιούμορ είναι μια διανοητική διαδικασία, εκτός του συγκινησιακού πεδίου, που έχει ως αποτέλεσμα το γέλιο (Δαλκαβούκης, 2001:277-278). Για την πρόκληση του γέλιου υπάρχουν τρεις θεωρίες. Η πρώτη θεωρία είναι αυτή της δυσαρμονίας, που αξιοποιεί τα μορφολογικά δεδομένα του αστείου, που ως επικοινωνιακή διαδικασία στηρίζεται σε ένα σημειολογικό σύστημα οργανωμένο στο επίπεδο των σημαινόντων και των σημαινομένων. Στο επίπεδο των σημαινόντων οι λέξεις συνδυάζονται με πρωτότυπο και τολμηρό τρόπο, διαφορετικό από τη κοινή επικοινωνιακή τους χρήση, χρησιμοποιώντας την οικονομία ή τη συμπίεση, συχνό φαινόμενο στο θέαμα του Καραγκιόζη. Στο επίπεδο των σημαινομένων τα ανάρμοστα σημασιολογικά φορτία, που παρέχουν μια παράβαση ή μίανση, αποκτούν κοινωνική επικύρωση, αφού δε αποτελούν κίνδυνο για την κοινωνική τάξη, παρά τη σκόπιμη στόχευσή τους. Στο επίπεδο των σημαινομένων του αστείου εντάσσεται η σχέση του Καραγκιόζη με την εξουσία (Δαλκαβούκης, 2001:278-280). Η δεύτερη θεωρία πρόκλησης του γέλιου είναι η αυτή της εκτόνωσης, που ερμηνεύει το χιούμορ ως ανακούφιση των ανθρώπων από τις πιέσεις που δέχονται, μια διαδικασία θεσμοθετημένη με στόχο τον έλεγχο και την εκτόνωση των κοινωνικών εντάσεων. Οι πιέσεις που συσσωρεύονται στους ανθρώπους είναι αποτέλεσμα των απαγορεύσεων της κοινωνικής δομής και διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες, αυτές που περιορίζουν το σεξουαλικό ένστικτο, αυτές που περιορίζουν την επιθετικότητα, αυτές που υπαγορεύουν την έλλογη συμπεριφορά. Αντίστοιχα είναι και τα είδη του χιούμορ, το άσεμνο, το επιθετικό και η ανοησία (Δαλκαβούκης, 2001:280-282). Η τρίτη θεωρία πρόκλησης του γέλιου είναι αυτή της υπεροχής, όπου το γέλιο προκαλείται από το αίσθημα ικανοποίησης απέναντι σε κάποιες κατηγορίες ανθρώπων που υπολείπονται σωματικά, διανοητικά ή εκδηλώνουν κάποιο κοινωνικό ελάττωμα (Μονρο, 1967:91). Στο θέαμα του

Καραγκιόζη στη θεωρία της υπεροχής εμπίπτουν οι μορφικές παραμορφώσεις κάποιων χαρακτήρων και τα κοινωνικά ελαττώματα, όπως η φιλαργυρία ή η έλλειψη μόρφωσης κάποιων άλλων. Επίσης, η παρωδία αποτελεί σύμφωνα με τον Eco (1984:6) σημαντικό συστατικό του γέλιου, όταν αναφέρεται σε κανόνες και τελετουργίες αναγνωρισμένους και σεβαστούς.

1.2.1.4 Τα σύμβολα του Καρναβαλιού και ο Καραγκιόζης

Η ιδέα της σχετικότητας που αποτελεί τη βάση της φιλοσοφίας του καρναβαλιού και του λαϊκού γέλιου στηρίζεται στην άρνηση και την κατάφαση. Σε μια καρναβαλική α-ταξία, που αποτελεί προϋπόθεση μιας καινούργιας ουτοπικής πράξης, όπου ο θάνατος εγκυμονεί την ανάσταση, την αναγέννηση (Κιουρτσάκης, 1985:309). Όμως σε κάθε κοινωνία διαμορφώνεται διαφορετικά το κωμικό κείμενο, γιατί εγγράφονται σε αυτό οι σχέσεις, οι αξίες και οι αντιθέσεις της. Το συμβολικό σύστημα του καρναβαλιού προσφέρει τις δυνατότητες ώστε η κοινωνία να εκφράσει τον εαυτό της και τις διαφοροποιήσεις της πάνω στα παραδοσιακά σχήματα ή και το ίδιο το σύστημα. Έτσι το παιχνίδι της ζωής και του θανάτου στη σκηνή του καρναβαλιού ή της λαϊκής κωμωδίας γίνεται αισθητό και αξιολογείται με διαφορετικό τρόπο, ο οποίος εκφράζει την ιδεολογία, την βιωμένη ιστορία, την εσωτερική δομή μιας κοινωνίας. Συνεπώς, η ελληνική κοινωνία εγγράφεται και μετασχηματίζει την παραδοσιακή γλώσσα του γέλιου στον Καραγκιόζη (Κιουρτσάκης, 1985:311).

Το καρναβάλι στην αγροτική κοινότητα είναι μια γιορτή που επιβεβαιώνει τη συνοχή της κοινότητας και έχει σαν θέμα την ανακύκληση του χρόνου και την καθολική αναγέννηση. Περνώντας στο χώρο της πόλης, σε μια ομοιογενή κοινωνία, ανήκει ως γιορτή στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και μέσω αυτού εκφράζεται η αντίθεσή τους προς την κυρίαρχη τάξη και τις επίσημες αξίες. Ουσιαστική είναι εδώ η παράθεση της πληροφορίας ότι υπάρχουν πολλά αγροτικά καρναβάλια που λειτουργούν αντιστασιακά στη προβιομηχανική Ευρώπη και στα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια. Όταν το αστικό καρναβάλι γίνεται μια οργανωμένη μασκαράτα από την εξουσία (ανώτερα κοινωνικά στρώματα) χάνει τον αντιστασιακό του χαρακτήρα (Κιουρτσάκης, 1985:312). Ο Le Roy Ladurie (1979:213-216, 332-333, 352-357) αναφέρει ότι «το καρναβάλι των πλουσίων και των φτωχών μεταφέρει δύο διαφορετικά συστήματα αξιών, δύο αντίθετες ιδεολογίες, χρησιμοποιώντας τους ίδιους βασικούς κώδικες, τα ίδια παραδοσιακά σύμβολα, που κληρονόμησαν από το πρωτόγονο αγροτικό καρναβάλι».

Το αστικό καρναβάλι δεν οριοθετείται ως μία ενιαία γιορτή λαϊκής αμφισβήτησης, στο βιομηχανικό και μεταβιομηχανικό κόσμο. Το καρναβάλι αποτελεί θέαμα μαζικής κατανάλωσης, όπου το λαϊκό σώμα, ο ενιαίος φορέας της γιορτής, διασπάται σε δρώντα πρόσωπα και θεατές και τα καρναβαλικά σύμβολα επιβιώνουν ως απλές μορφές ψυχαγωγίας, χάνοντας το

κοινοτικό τους περιεχόμενο. Οι κωμικοί ήρωες του λαού εξομοιώνονται με τον φτωχό, κυνηγημένο, ανυπότακτο άνθρωπο των χαμηλών τάξεων, όπου ένα σύστημα συμπεριφορών, όπως το παζάρεμα, η προσωπική ευελιξία, το καλαμπούρι, προσπαθούν να ισορροπήσουν τη ζυγαριά, που γέρνει πάντα προς των μέρος των πλουσίων. Το «σωματικό κάτω» της καρναβαλικής παράδοσης διαπλέκεται με το «κοινωνικό κάτω» και ο λαϊκός γελωτοποιός φορτίζεται με ένα «ατομικιστικό συμβολισμό», όπου καθρεφτίζονται οι τάσεις μιας κοινωνίας και μιας ιδιαίτερης ομάδας (συλλογική ιδεολογία) (Κιουρτσάκης, 1985:317). Ο λόγος του καρναβαλιού και κατ' επέκταση της λαϊκής κωμωδίας δεν αποτελεί υποστασιοποίηση ενός κώδικα που ερμηνεύει, με ένα τρόπο τα μηνύματα που μεταφέρει, αλλά είναι έκφραση μιας εξελισσόμενης και δυναμικής κοινωνίας, που αποτυπώνεται σε αυτόν τον λόγο, τον νοσηματοδοτεί και τον ανανεώνει. Συνεπώς, ο λόγος του καρναβαλιού αποτελεί τη δομική αποκρυστάλλωση των συλλογικών βιωμάτων μιας ομάδας, που χρησιμοποιεί και τροποποιεί το συγκεκριμένο κώδικα για να διατυπώσει την ιδεολογία της.

Ο Γ. Κιουρτσάκης (1985:315-320) σημειώνει ότι στην περίπτωση του Καραγκιόζη θα πρέπει να εντοπίσουμε τη μεταμόρφωση των συμβόλων της λαϊκής γιορτής (καρναβάλι), στη λαϊκή κωμωδία και τις ρίζες αυτής της μεταμόρφωσης στη νεοελληνική κοινωνία, καθώς και τον τρόπο που ο λαϊκός δημιουργός την αντιμετωπίζει. Τα σημεία αναφοράς και μεταμόρφωσης, του καρναβαλιού σε λαϊκή κωμωδία, αποτελούν τα θέματα της «τροφής», του σωματικού έρωτα, του δίπολου θάνατος-ανάσταση και του χρόνου. Το νόημα που κατέχει η «τροφή» είναι κεντρικό στην κωμική παράδοση των λαών και η καρναβαλική του σημασία δηλώνεται με την έγνοια του ανθρώπου για φαγητό, κυρίως από πρόσωπα των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Ο Καραγκιόζης, ένας άεργος, περιθωριακός του υποπρολεταριάτου, πεινάει και αναγκάζεται να φροντίσει την επιβίωσή του, ορίζοντας έτσι έναν προσδιορισμένο κοινωνικό τύπο, σχήμα της παράδοσης του λαϊκού γέλιου, στον οποίο η δημιουργός κοινότητα προβάλλει καταστάσεις, εμπειρίες και επίπεδα της συλλογικής της ύπαρξης. Η πείνα του Καραγκιόζη αποτελεί συστατικό στοιχείο του παραδοσιακού κώδικα της απεικόνισης της ζωής, στη λαϊκή κωμωδία (Κιουρτσάκης, 1985:322). Όμως, με ποιο τρόπο ο συλλογικός δημιουργός της νεοελληνικής κοινωνικής ζωής χειρίζεται το κοινόχρηστο κωμικό θέμα της τροφής, διαφοροποιώντας ή φορτίζοντας τον παραδοσιακό κώδικα του καρναβαλιού; Η στέρηση της τροφής αποτελεί τη μεταμόρφωση στον Καραγκιόζη της εορταστικής ευτυχίας, της αφθονίας. Στα ηρωικά έργα του μπερντέ, η πείνα υπογραμμίζει το γήινο πνεύμα του Καραγκιόζη, τη νίκη του πάνω στο θάνατο, τον κωμικό ηρωισμό, ενώ στις κωμωδίες την κοινωνική και βιολογική εξαχρείωση. Χρησιμοποιώντας ως πρόσχημα την πείνα, οι καραγκιοζοπαίχτες δηλώνουν τη λαϊκή δυσαρέσκεια για τις τιμές της αγοράς, την ανεργία, την κοινωνική εκμετάλλευση, τις καταχρήσεις των

ισχυρών. Η πείνα εκφράζει την αδυναμία της κοινωνίας να ικανοποιήσει το ένστικτο αυτοσυντήρησης των χαμηλών στρωμάτων, αφομοιώνοντάς τα στους κόλπους της, στα μετασχηματισμένα αστικά κέντρα. Άμεσα συνδεδεμένη με την πείνα η κλεψιά, το χρήμα σε δευτερεύουσα θέση, με στόχο την άμεση αξία χρήσης των πραγμάτων. Ο ξυλοδαρμός, ως μέσο πληρωμής, επιβεβαιώνει την αμφισβήτηση του χρήματος και επαναφέρει ταυτόχρονα το σωματικό δράμα, το συμβολισμό φθοράς-ανανέωσης, ως έκφραση κοινωνικής διαμαρτυρίας. Ο Καραγκιόζης, που δεν πεθαίνει ποτέ, είναι η κωμική εικόνα της ακατάβλητης ζωτικότητας του λαϊκού ανθρώπου, που επιβιώνει στις αντίδικες συνθήκες της αστικοποιημένης ελληνικής κοινωνίας, διαμορφώνοντας ένα συλλογικό ήθος, όπου η γλώσσα της λαϊκής γιορτής και του καρναβαλιού κατέχουν σημαντική θέση. Η καρναβαλική ρίζα δηλώνεται με την αμφισημία, τη σύζευξη των αντιθέτων και την αδιάκοπη αντιστροφή στη φράση του Καραγκιόζη, «θα φάμε, θα πιούμε και νηστικοί θα κοιμηθούμε» (Κιουρτσάκης, 1985:321-340).

Το δεύτερο σημείο αναφοράς και μεταμόρφωσης της καρναβαλικής ρίζας είναι ο έρωτας, η σωματική ένωση των δύο φύλων. Στον Καραγκιόζη παρατηρούμε μια απουσία αυτού του συμβόλου. Ο ερωτισμός αντικαθίσταται από μια αισθησιακή λαχτάρα, που εκδηλώνεται χωρίς υπεκφυγές και εξιδανικεύσεις, μια ερωτική ανδρική στέρηση, σαφή αναφορά στην ανδροκρατούμενη κοινωνία. Η γλώσσα του ερωτισμού με το γονιμικό συμβολισμό του καρναβαλιού υποχωρεί. Η σταδιακή εγκατάλειψη του βωμολοχικού περιεχομένου, κληρονομιά του τουρκικού μπερντέ, δεν προέρχεται από τις εξωτερικές επεμβάσεις των αστυνομικών διατάξεων και τα πατριαρχικά ήθη της ελληνικής υπαίθρου, αλλά από τη λογοκρισία του κοινού που ελέγχει την προφορική ομαδική δημιουργία. Η απαίτηση αυτή οφείλεται σε κοινωνιολογικούς παράγοντες, το άνοιγμα του κοινού στα μικροαστικά στρώματα, με τη συμπερίληψη γυναικών και παιδιών και το πέρασμα από την αγροτική κοινότητα στη νεοελληνική πόλη, που επιφέρει αλλαγές στη συλλογική νοοτροπία, όπως η ιδιωτικοποίηση της σεξουαλικής ζωής και η ιδεολογία της ευπρέπειας. Η συνολική εικόνα που έχουμε στον Καραγκιόζη για τη σεξουαλική πράξη, απέχει από την ερωτική και γονιμοποιητική λειτουργία και είναι μια εικόνα στειρότητας. Ο συμβολισμός της γονιμότητας, της αναγέννησης της ζωής, άρρηκτα δεμένος με την περιοδική αναγέννηση της φύσης, νεκρώνεται και η ερωτική ζωή παρουσιάζεται με ένα βασανισμένο ερωτισμό, με τη στέρηση και τον καημό (Κιουρτσάκης, 1985:341-360).

Το τρίτο σημείο αναφοράς και μεταμόρφωσης της καρναβαλικής ρίζας είναι το δίδυμο θάνατος-ανάσταση. Στον Καραγκιόζη ο θάνατος δεν έχει την καρναβαλική εικόνα της κωμικής σχετικοποίησης (τέλος του παλιού-αρχή του νέου), αλλά παραχωρεί τη θέση του στην ικανότητα επιβίωσης μέσω της αποφυγής των κακοτοπιών. Η ιδέα της σωματικής νίκης του καρναβαλιού, μετασχηματίζεται σε πνευματική νίκη, με την αποφυγή του κινδύνου, ενώ η μυθική

ανάσταση του καρναβαλιού αντικαθίσταται από τη μυθική αθανασία, με τη σωματική και ηθική αντοχή του Καραγκιόζη. Μέσα από αυτή τη μετατροπή υποδηλώνεται η ανάγκη επιβίωσης του λαϊκού δημιουργού, στο αστικό, αφιλόξενο περιβάλλον (Κιουρτσάκης, 1985:359).

1.2.1.5 Το γκροτέσκο στον Καραγκιόζη

Οι φιγούρες του θεάτρου του Καραγκιόζη είναι από τις πιο χαρακτηριστικές εκδοχές του γκροτέσκο. Σε αυτές το σώμα παριστάνεται ως «μη σώμα», όπου η αίσθηση του ιδεογράμματος του συμβόλου και του ονείρου αντικαθιστούν την αίσθηση της αφής και του όγκου, την άμεση επικοινωνία των σωμάτων, που έχουμε στο καρναβάλι και το ζωντανό θέατρο. Παρά το γεγονός ότι η ζωγραφική του θεάτρου σκιών δέχεται επιδράσεις από διάφορα ρεύματα, όπως το διακοσμητικό στοιχείο της ισλαμικής τέχνης, τη βυζαντινή κληρονομιά, τη νεότερη δυτική τέχνη (Τσαρούχης, 1959:120-124), η τεχνοτροπία του γκροτέσκο εμφανίζεται κυρίαρχη στις φιγούρες των προσώπων, των ζώων, των εξώκοσμων φανταστικών πλασμάτων. Η εκφραστική παραμόρφωση, η έξαρση της χαρακτηριστικής λεπτομέρειας, η τάση της υπερβολής της ανθρώπινης μορφής, τείνουν στη σύζευξη του ανθρώπου με το δαιμονικό και το ζώδες (Μακρής, 1979:364).

Η ίδια η μορφή του Καραγκιόζη δεν αποτελεί μια απλή καρικατούρα, αλλά μας οδηγεί στη ρίζα της λαϊκής κωμωδίας. Το μακρύ χέρι, υποκατάσταση του φαλλού, διατηρεί ένα συμβολικό χαρακτήρα, υπερβαίνει τα όρια ενός κανονικού σώματος και επικοινωνεί διαδραστικά με τον έξω κόσμο. Το χέρι ταυτίζεται με τη ζωτικότητα του κατόχου του, την ικανότητά του να επιβιώνει και να ανανεώνεται συνεχώς, ενώ λειτουργικά αποτελεί εξέλιξη του παραδοσιακού γελωτοποιού στο νεοελληνικό κόσμο. Η δυνατότητα που έχει το χέρι να λειτουργεί ως αυτόνομη ύπαρξη, ανεξάρτητη από τον Καραγκιόζη, ακολουθεί τη θεωρία του Μπαχτίν (1970:315) που διατυπώνει ότι τα διάφορα μέρη του σώματος διαχωρίζονται και ακολουθούν ανεξάρτητη ζωή, καθώς και την ικανότητα να αναγεννούνται (εορταστικός δεσμός σώματος και φύσης). Συνεπώς, το χέρι ενσαρκώνει το ένστικτο, τις ασυνείδητες ροπές του ανθρώπου. Η μεγάλη, χοντρή μύτη, που εμφανίζεται στον Καραγκιόζη και στο Μορφονιό, σύμφωνα με το Μπαχτίν (1970:94-99,314), αντιπροσωπεύει το φαλλό, κοινή μεταφορική σημασία στο γκροτέσκο, στη μεσαιωνική και αναγεννησιακή λογοτεχνία, την οποία συναντούμε επίσης στις μάσκες του καρναβαλιού και του λαϊκού θεάτρου. Ένα άλλο γνώρισμα του Καραγκιόζη είναι η καμπούρα, μια αναπηρία, στην οποία αποδίδονται μια σειρά από ερμηνείες. Η πρώτη ερμηνεία είναι αυτή του Σπύρου Μελά (1952) που θεωρεί ότι εκφράζει έναν υποσυνείδητο «ραγιαδισμό», υπόθεση που αντικρούεται από το γεγονός ότι και ο τουρκικός Καραγκιόζης παρουσιάζει

κύρτωση, όπως και πολλοί ήρωες της λαϊκής κωμικής λογοτεχνίας, με ανάλογη σωματική διάπλαση (Σπανός, Maccus, Pulcinella, Pulichinelle, Punch, Πετρούσκα) (Κιουρτσάκης, 1985:197). Μια δεύτερη ερμηνεία είναι ο «σαδισμός του γέλιου» (Κακούρη, 1966:137, Φωτιάδης, 1977:226-227), ενώ ο H. Bergson (1913:23-24,30) διατυπώνει ότι μια ακαμψία που «μηχανοποιεί» τη ζωή ή μεταμορφώνει τον άνθρωπο σε «πράγμα» είναι κωμική από τη φύση της. Στη μεσαιωνική Δύση η καμπούρα είναι ένδειξη ευφυΐας. Η παρουσία της καμπούρας έχει τις πηγές της στο λαϊκό κωμικό θέατρο (αγροτικό και αστικό καρναβάλι) και αποτυπώνει το ανάποδο της φουσκωμένης κοιλιάς (εγκυμοσύνη). Αυτός ο δισωματικός χαρακτήρας του γκροτέσκου σώματος, που ξεπερνά τα όριά του για να χωρέσει το θάνατο ή τη νέα ζωή, συμπυκνώνει την αντίληψη για τη ζωή και τον κόσμο (Κιουρτσάκης, 1985:ό.π.).

Η φυσιογνωμία του Καραγκιόζη είναι μια τυπική ενσάρκωση της αντίληψης του γκροτέσκο για το σώμα. Η ασχήμια του τονίζει το γεγονός ότι βρισκόμαστε εκτός των ορίων του ρεαλισμού. Ο Sheitan (από Fernand Nathan, χ.χ.:28-29) εντοπίζει ότι η παραμόρφωση, η ασυμμετρία, η σωματική ανωμαλία επιτρέπουν στον άνθρωπο να επικοινωνήσει με το ζώδες, τον κόσμο των πνευμάτων, τις δαιμονικές δυνάμεις. Για το λόγο αυτό ο Καραγκιόζης δεν είναι το πορτρέτο ενός ανθρώπου, αλλά μια «ανθρωπόμορφη» μάσκα που μετέχει εξίσου στη φύση του ζώου και σε αυτή του δαίμονα, μια τυπική μορφή του γκροτέσκο (Κιουρτσάκης, 1985:189-201).

1.2.1.6 Σύγχρονη Ελληνική Λαογραφία

Ο Δ. Λουκάτος (1963, 1997) αναφέρει ότι η «σύγχρονη» ή η «αστική» Λαογραφία καλλιεργήθηκε αμέσως μόλις ο «λαός» των πόλεων έπαψε να θεωρείται χωριστή συννοικιακή ή εργατική τάξη και οι νέες μορφές της ζωής παρουσίασαν ένα ανακάτεμα συνθηκών και εθίμων, που χαρακτήριζε ολόκληρη την πόλη. Σύγχρονη ονομάστηκε και η Λαογραφία, που πήγε να μελετήσει στα χωριά τους νέους τρόπους ζωής, με την προσαρμογή της καλλιέργειας, της κατοικίας, του ντυσίματος, των κοινωνικών σχέσεων και εθίμων, τις μεταβιομηχανικές αλλαγές και αντιλήψεις. Συγχρονισμένη ήταν παράλληλα η στροφή για μελέτη, από τη Λαογραφία, στα εσωτερικά έθιμα δομών, συντεχνιών, τόπων εργασίας, που αποτελούν κλασσική τόπους αναπαραγωγής ή δημιουργίας εθίμων (φολκλόρ), στις νέες ομάδες κοινωνικής ζωής. Μέχρι τότε το «φολκλόρ» αναφέρεται στους χωρικούς και την αγροτική ζωή και ότι επιβιώνει από αυτούς στα βιομηχανικά, πολεοδομικά περιβάλλοντα (Genner, 1924). Με το Μ. Γ. Μερακλή (1973), την Α. Κυριακίδου-Νέστορος (1975, 1978, 1993) και το Στ. Δαμιανάκο (1976) έχουμε στροφή προς τις σύγχρονες θεματικές στην διερεύνηση και ανάλυση του λαϊκού πολιτισμού και ανανέωση της μεθοδολογίας. Η Ελληνική Λαογραφία σήμερα εγγράφει τη σύγχρονη θεματική στις

αυτονόητες υποχρεώσεις διερεύνησης του λαϊκού πολιτισμού. Οι έννοιες «του λαού» και «του λαϊκού πολιτισμού» σήμερα αναφέρονται στον πολιτισμό της καθημερινότητας ευρύτερων πληθυσμιακών στρωμάτων, ίσως το σύνολο του πολιτισμού, γιατί δεν υπάρχουν στη νεοελληνική κοινωνία ταξικές διαφορές, καθώς και σαφή διαφοροποιά κριτήρια μεταξύ αγροτικού και αστικού πολιτισμού. Ο Victor Turner (1969, 2015), με τις θεωρίες του performative art, εισάγει την ανάλυση του πολιτισμού, όχι ως κείμενο, αλλά ως παράσταση, όπου ο άνθρωπος δεν εξετάζεται ως απλός φορέας αρχών και δομών, αλλά αναλύεται ως προσωπικότητα με συναισθηματικό κόσμο. Το φαινόμενο του τελετουργικού οδηγεί στις κοινωνικές συγκρούσεις και στις θεματοποιήσεις ή δραματοποιήσεις τους, οι οποίες ως επανα-βίωση, ψυχολογική διεργασία και στοχαστική αποστασιοποίηση έχουν τη δυνατότητα να μεταμορφώσουν, να εμπλουτίσουν και να ωριμάσουν το συμμετέχοντα. Για τον Turner, το social drama έχει τέσσερις φάσεις. Η πρώτη φάση είναι η ρήξη με την παράδοση, η δεύτερη οδηγεί σε κρίση, η τρίτη αφορά τις προσπάθειες αποκατάστασης και η τέταρτη καταλήγει στο αποτέλεσμα είτε της διαιώνισης της ρήξης, είτε της συμφιλίωσης. Στην τρίτη φάση εδράζεται το θέατρο, ως δραματοποίηση της στρατηγικής αποσόβησης της ρήξης, που χρησιμοποιώντας την υπερ-κλιμάκωση δικαστικών ή τελετουργικών μηχανισμών, βοηθά στην επίγνωση των κοινωνικών μηχανισμών γενικότερα. Τα βιώματα της κοινωνικής σύγκρουσης παρουσιάζονται στο social drama με μορφές τραγικές ή κωμικές, σε διάφορες εκφάνσεις, όπως οι τελετουργίες, το θέατρο, το καρναβάλι, η λογοτεχνία, που γίνονται μέρος της κοινωνικής ζωής (Πούχγερ, 2009:516-518).

Οι τελετές και οι τελετουργίες, που στα ελληνικά ως όροι συχνά ταυτίζονται, παρά το γεγονός ότι εκφράζουν το «όλον» και τα «επιμέρους σύνολα» (Βελιώτη, 2022:36), μελετώνται διαχρονικά και συγχρονικά, σε σύνδεση με την πολιτική, το έθνος, την πόλη, τον αθλητισμό, που καταδεικνύει την αποσύνδεσή τους από τη θρησκεία και τη μαγεία και την σύνδεσή τους με τον πολιτισμό και την κουλτούρα (Segalen, 1998:8-39). Ο Turner (2015:6) αναδεικνύει τις διαδικασίες της μεταμόρφωσης της τελετουργίας σε τέχνη, παιχνίδι αναψυχής και καλλιτεχνική επιτέλεση, καθώς αλλάζει το ιστορικό πολιτισμικό πλαίσιο που υφίσταται, όπου «η ανθρωπολογία της επιτέλεσης είναι αναπόσπαστο τμήμα της ανθρωπολογίας του βιώματος», ενώ κάθε τύπος πολιτισμικής επιτέλεσης (τελετουργικό, ιεροτελεστία, καρναβάλι, θέατρο, ποίηση) αποτελεί ερμηνεία και εξήγηση της ίδιας της ζωής (Segalen, 1998:8-39).

Παρά το γεγονός ότι ο παραδοσιακός λαϊκός πολιτισμός δεν υπάρχει ως βίωμα, παρά μόνο σε κάποιες χρήσεις που στηρίζουν τον φολκλορισμό, τον τουρισμό, τις κρατικές ιδεολογίες και τη βιομηχανία των ενθυμίων, εμφανίζεται ως αφήγηση. Όμως οι θεωρητικές εξελίξεις των ευρωπαϊκών χωρών επηρεάζουν και την Ελλάδα, ώστε πριν την Μεταπολίτευση να παρα-

τηρήσουμε ένα αναστοχασμό και μια θεωρητική προβληματική της λαογραφικής πράξης, αποτέλεσμα της δουλειάς των νέων λαογράφων, που εμφανίζεται σε δημοσιεύματα και μονογραφίες (Πούχνερ, 2009:19-28).

1.2.1.7 Λαογραφία και Καραγκιόζης

Η θεμελίωση της Ελληνικής Λαογραφίας ως επιστήμης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τον Γ. Κουρή (2007:97-110), συνδέεται με την ανάγκη να συγκροτηθεί μια εθνική αφήγηση, η οποία υποστασιοποιώντας το έθνος, στοχεύει να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της εθνικιστικής ιδεολογίας, καταδεικνύοντας την αδιάλειπτη και ομοιογενή συνέχεια του ελληνικού έθνους στο χρόνο. Έχουμε να κάνουμε με μια πατριδογνωστική και εθνοκεντρική λαογραφία, η οποία, σε σύνδεση με τη γεγονοτολογική ιστοριογραφία και χρησιμοποιώντας μεθόδους της φιλολογίας και της αρχαιολογίας, πασχίζει την ανακατασκευή του παρελθόντος ώστε να τεκμηριώνεται ο ελληνικός εθνικισμός και τα εθνικά πολιτικά δικαιώματα, αποκλείοντας κάθε είδους αμφισβήτηση. Ως αποτέλεσμα, γλωσσικά στοιχεία, αξιολογικοί κώδικες και έθιμα αποσπώνται επιλεκτικά από τα ιστορικά τους συμφραζόμενα, βρίσκουν «σύγχρονα» παράλληλα και εθνικοποιούνται, σε μια προσπάθεια κατασκευής μιας αδιάλειπτης συνέχειας, ώστε να τεκμηριωθεί η μοναδικότητα του εθνικού πολιτισμού. Σε αυτό το πλαίσιο διακρίνουμε μια έντονη διάθεση κατασκευής μιας αρχαιοελληνικής συνέχειας στον Καραγκιόζη, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με αποτέλεσμα την εξυπηρέτηση εθνικών πολιτικών δικαιωμάτων, που αντανakλούν την κυρίαρχη εθνικιστική ιδεολογία.

Ο Στίλπον Κυριακίδης (1921) επιμένει στην αναζήτηση της προέλευσης του Καραγκιόζη με στόχο τον εντοπισμό, «επινόηση», αρχαιοελληνικών καταβολών. Ο Τζούλιο Καϊμη (1935) και ο Κώστας Μπίρης (1952) εστιάζουν στην αρχαιοελληνική καταβολή του μπερντέ και την επιβίωση των αρχαιοελληνικών στοιχείων σε αυτόν, όσο και αν κάτι τέτοιο είναι εξαιρετικά αμφίβολο. Ο Ρουσσέλ (1930), στο λήμμα για τη Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια κάνει αναφορά και συσχετισμό με τον πλατωνικό μύθο του σπηλαίου, που προσομοιάζει σε κάποιο είδος θεάτρου σκιών, ενώ ο πλατωνιστής Αβάς Α. Dies (1927a, 1927b) αποκλείει κατηγορηματικά μια τέτοια πιθανότητα.

Στα χρόνια του Μεσοπολέμου είναι διάχυτο το αίτημα της αναζήτησης ενός νέου περιεχομένου για την εθνική ταυτότητα. Βασικές όψεις αυτού του αιτήματος είναι η επιδίωξη σύνδεσης του λαϊκού πολιτισμού με την έννοια της ελληνικότητας και η επιβεβαίωση του ιδεολογήματος της «συνέχειας του ελληνισμού» από την αρχαιότητα ως τα νεότερα χρόνια, το οποίο πέρα από τη γλωσσική, περιλαμβάνει και άλλες μυστικιστικές διαστάσεις, σχετιζόμενες με το φρόνημα, τους τρόπους ζωής και τις αισθητικές αντιλήψεις. Η συνέχεια του ελληνισμού

στηρίζεται από το κίνημα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και το ρομαντικό κίνημα, ενώ η ανάδειξη του λαϊκού πολιτισμού τυγχάνει υποστήριξης από τους δημοτικιστές, τους λογοτέχνες της γενιάς του 1880 (στροφή στις ρίζες και ανακάλυψη της λαϊκής παράδοσης) και της γενιάς του 1930. Η τελευταία με αφόρμηση την επανεκτίμηση της εθνικής συμβολής του δημοτικισμού, προσπαθεί να γεφυρώσει το χάσμα της εθνικής ταυτότητας, προβάλλοντας δύο όψεις. Πρώτον την αστικο-κοσμοπολιτική εικόνα, εξωστρεφή και εκσυγχρονιστική, ανταγωνιστική προς την Ευρώπη και δεύτερον την λαϊκιστική εικόνα, ανακαλύπτοντας το Μακρυγιάννη και το Θεόφιλο (Κουρής, 2007:ό.π.).

1.2.1.8 Σχέση Καραγκιόζη και Νεοέλληνα

Ο τύπος του Καραγκιόζη εκφράζει κάποια στοιχεία για τη νεοελληνική κοινωνία που τον δημιουργεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Αυτό εντοπίζεται στη παράσταση του μπερντέ στο χώρο, στη συμπεριφορά του κεντρικού ήρωα και στο στοιχείο της ανομίας (Κιουρτσάκης, 1985:375-399).

Ο χώρος όπως και ο χρόνος είναι ελαστικοί (Σηφάκης, 1984:34-35), συνεπώς η πόλη του μπερντέ ταυτίζεται με την πόλη που δίνεται κάθε φορά η παράσταση. Εμφανίζονται δύο ζεύγη αντιθέσεων, το ζεύγος παράγκα-σαράι και το ζεύγος ύπαιθρο-πόλη (Καραγκιόζης-Μπάρμπα Γιώργος), που αντιπροσωπεύουν το πέρασμα από την τουρκοκρατία στο ελληνικό κράτος (αγροτικές κοινότητες – αστικοποιημένος κοινωνικός μετασχηματισμός), όπου τονίζεται εμφατικά η αντίθεση ισχυρών και ταπεινών (αφεντικά και φτωχολογιά της νεοελληνικής πόλης). Έχουμε μια αποτύπωση των κοινωνικών σχέσεων, ανάμεσα στους οικονομικά ακμαίους και τους αδύναμους, μέσα από την αλληγορία Τούρκος-Έλληνας, βολική στη σάτιρα που επιδιώκει ο λαϊκός δημιουργός. Παράλληλα ο χώρος, κυριαρχία των δυνατών (Τούρκοι) είναι η πόλη, όπου οι τύποι του Καραγκιόζη και του Χατζηαβάτη είναι ανυπεράσπιστοι απέναντι στους ισχυρούς, στοιχείο που ενδυναμώνεται εξ αιτίας της σχέσης που έχουν μεταξύ τους. Στον αντίποδα, οι άνθρωποι του χωριού (Μπάρμπα Γιώργος) αποτελούν το αμιγώς ελληνικό και ελεύθερο στοιχείο. Ο Γ. Κιουρτσάκης (1985:381), με βάση τα παραπάνω καταλήγει στο σχήμα που παρουσιάζουν τα έργα του μπερντέ.

«Έλληνες»= αγροτικός πληθυσμός και φτωχολογιά της πόλης

«Τούρκοι»= άρχουσα τάξη της πόλης

Μια εναργής έκφραση των σχέσεων με τον αγροτικό κόσμο των ασθενέστερων στρωμάτων της πόλης, που βιώνουν μια αποξένωση από τον επίσημο, εξευρωπαϊσμένο αστικό πολιτισμό.

Η συμπεριφορά του Καραγκιόζη στο πλαίσιο του μεταβατικού και διχασμένου κόσμου, χαρακτηρίζεται από την ανομία και δηλώνει ένα βαθύ εγωκεντρισμό, μια άρνηση στις κοινωνικές αξίες. Ο Καραγκιόζης χλευάζει, παρωδεί και αντιστρέφει ολόκληρο το παραδοσιακό σύστημα αξιών του αγροτικού κόσμου, όπου η οικογένεια αποτελεί ένα αδιαίρετο και αλληλέγγυο σύνολο, και βιώνει ένα εξαστισμό. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί ότι το μικρό μέγεθος των ελληνικών πόλεων δεν ευνοεί την εκβιομηχάνιση και ο αστικός ατομικισμός συμβαδίζει με την ανάπτυξη μιας ποικιλίας απασχολήσεων και τη διόγκωση της γραφειοκρατίας (Τσουκαλάς, 1983), παράγοντες που δε βοηθούν στη δημιουργία μιας ισχυρής κοινωνίας πολιτών. Σε αυτό το πλαίσιο ο λαϊκός άνθρωπος αναζητά προστάτες, αναπτύσσοντας σχέσεις πατρωνίας και πελατείας (Κάιλ, 1973:15-16) και επιστρατεύει την προσωπική πονηριά για να ανταπεξέλθει, που οδηγεί στην κατάργηση κάθε κανόνα και στην αναρχία (Κιουρτσάκης, 1985:389). Ο R. Da Matta (1983:221-236) αναφέρει ότι η κατεργαριά, η πονηριά και το ρουσφέτι επιδιώκουν τη μετατροπή των αφηρημένων νομικών συσχετισμών και των απρόσωπων κοινωνικών σχέσεων, που κυριαρχούν στο αστικό περιβάλλον, σε πιο προσωπικούς συσχετισμούς και συγκεκριμένους, ώστε το άτομο να έχει τη δυνατότητα να επιβληθεί στους άλλους, αναζητώντας μια θέση στον ήλιο. Κατά συνέπεια, ο Καραγκιόζης για να επιζήσει επαναδιαμορφώνει τις απρόσωπες κοινωνικές σχέσεις, αντιστρέφοντας προς όφελός του, δηλαδή των αδυνάμων, τις καθιερωμένες ιεραρχίες. Το ταπεινό άτομο αντιστρέφεται σε σημαίνον, επανορθώνοντας προσωρινά την αδικία και την καταπίεση. Η ανομία του Καραγκιόζη αποτελεί τη διαλεκτική του ατόμου μέσα στη μεταβατική νεοελληνική κοινωνία, όπου ο ατομικισμός αποτελεί παρωδία της ομόνυμης ιδεολογίας.

1.2.2 Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών, ο Καραγκιόζης

1.2.2.1 Το θέαμα

Η σχέση του **θεάτρου** του Καραγκιόζη με την κωμική (θεατρική) παράδοση της Δύσης διαπιστώνεται μέσα από τα στοιχεία της βωμολοχίας, της ελευθεροστομίας, της πείνας, της λαιμαργίας, του ξυλοφορτώματος, της κουτοπονηριάς, της αντίθεσης με τις ανώτερες αξίες. Όλα τα παραπάνω χαρακτηρίζουν όλους τους κωμικούς τύπους στην παράδοση της κωμικής γιορτής του καρναβαλιού. Ο Καραγκιόζης πηγάζει από μια πανάρχαια γλώσσα του λαϊκού γέλιου, που συνδέεται πάντα με ορισμένο κοινωνικό πολιτισμικό περίγυρο, με μια εθνική κουλτούρα. Στον μπερντέ, ο κωμικός ήρωας Καραγκιόζης αποτελεί την πρωταρχική πηγή της φαιδρότητας, της γελοιοποίησης, το δυναμικό άξονα της κωμωδίας, το καρναβαλικό της κύτταρο. Η τυπική δομή

της κωμωδίας που παρουσιάζεται έχει ένα πυρήνα έντονα δραματικό, συνδεδεμένο με το καρναβάλι, που εμφανίζεται σε κάθε κωμικό επεισόδιο, σε κάθε επιμέρους καλαμπούρι.

Ο πρώτος νόμος της τέχνης του Καραγκιόζη προϋποθέτει ότι α) η τέχνη υλοποιεί μια διαπροσωπική ομαδική δημιουργία (κληρονομιά όλων των καραγκιοζοπαιχτών) και β) είναι αυστηρά κωδικοποιημένη ως προς τις βασικές αρθρώσεις της (τεχνικές, μέθοδοι, κανόνες ερμηνείας, σκελετοί και μορφές έργων). Η κωδικοποίηση, ανεξάρτητα από την προσωπικότητα του κάθε τεχνίτη αφορά: α) το σκηνικό του μπερντέ (παράγκα-σεράι), β) συγκεκριμένη δομή κωμικών παραστάσεων (λειτουργίες: έλλειψη/ανάγκη, μεσιτεία, συνεργασία, ανάληψη έργου, γελοιοποίηση, μπλέξιμο/θρίαμβος), γ) το δραματολόγιο κωμικό ή ηρωικό, όπου τα διάφορα επεισόδια, οι διάλογοι, οι μονόλογοι και τα αστεία μπορούν να προσαρμοστούν σε ένα πλήθος παραστάσεων, δ) τους τύπους του θιάσου (φιγούρες) με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, σύμβολα που επιβάλλουν μια συγκεκριμένη λογική και προσωπικότητα, ορίζοντας μια δεσμευτική θεατρική σύμβαση (κίνηση, όψη, φωνή), (Φαράκλας, 1973:70-79). Συνεπώς το θέατρο του Καραγκιόζη αποτελεί ένα δίκτυο με πρότυπα, λύσεις και σταθερές συμβάσεις, που υλοποιείται με ποικίλους κώδικες (γλωσσικούς, υποκριτικούς, μουσικούς, εικαστικούς) οι οποίοι συγκαθορίζουν το θεατρικό αποτέλεσμα. (Κιουρτσάκης, 1983:20-21)

Ο Καραγκιόζης είναι μια παράσταση που δε στηρίζεται σε ένα αυθεντικό κείμενο (δεν υπάρχει συγγραφέας), σε μια θεωρητική διαδικασία. Παγιώνεται εθιμικά και μεταβιβάζεται εμπειρικά, με αποτέλεσμα τα κείμενά του να είναι εξαιρετικά ρευστά (παραλλαγές από ερμηνευτή σε ερμηνευτή), με απουσία μιας γνήσιας εκδοχής. Το θέαμα χρησιμοποιούσε για τη μετάδοσή του το προφορικό λόγο σε δύο κατευθύνσεις: α) οριζόντια, από παίχτη σε παίχτη και β) κάθετα από τον παίχτη στο κοινό. Το λεκτικό κείμενο είναι προφορικός λόγος στην πιο ασταθή κοινωνιολογική μορφή του, το διάλογο. Η ρευστότητα του προφορικού λόγου επιτρέπει τη συλλογική διαμόρφωση. Ο Καραγκιόζης είναι μια μορφή τέχνης που έχει δημιουργηθεί συλλογικά, όπως κάθε λαϊκό δημιούργημα που αποκτά μορφική τελειότητα. Ο καραγκιοζοπαιχτής, που σε μια στιγμή έμπνευσης επινοεί ένα λεκτικό διάλογο, δεν δρα μόνος του. Μέσα του λειτουργούν τα στερεότυπα της ομάδας που ανήκει. Ακόμα και για τις φιγούρες προηγείται μια πλατιά ομαδική προεργασία. Κάθε νέα μορφή, λεκτική ή παραστατική, μετά την πρώτη διατύπωση, περνά σε ομαδική επεξεργασία, που τελικά ορίζει την τελική διαμόρφωση. (Πετρής, 1986:31) Ο Ρώσος γλωσσολόγος R. Jakobson (1973:59-72) αναφέρει ότι εκτός του λόγου (ορισμός F. de Saussure, ατομική πράξη), η γλωσσολογία διακρίνει «τη γλώσσα» ως ένα σύνολο συμβάσεων που υιοθετούνται, ώστε να καταστεί δυνατή η άσκηση της γλωσσικής ικανότητας στο κοινωνικό σύνολο. Οι προσωπικές τροποποιήσεις γίνονται γλωσσικά γεγονότα, μετά την καθιέρωσή τους μέσω της παγκόσμιας αποδοχής. Στο λαϊκό προφορικό λόγο συμβαίνει κάτι

ανάλογο. Η αποδοχή ενός έργου προϋποθέτει την υιοθέτησή του από την κοινότητα και τη διάδοσή του στη φιλολογία. Η ουσιαστική διαφορά είναι ότι το φολκλόρ αναφέρεται στο λόγο και η φιλολογία στη γλώσσα.

Το θέατρο του Καραγκιόζη, λόγω της προφορικής δημιουργίας, δεν στηρίζεται σε συγκεκριμένη θεωρητική βάση (κάθε απόπειρα του δημιουργού για την ανάλυση των μοτίβων της μορφής καταλήγει σε κάποιο παραμύθι ή σε μια εξωγενή λόγια άποψη). Η ζωντανή ερμηνεία, το προσωπικό στιλ, καθορίζεται από την άγραφη παράδοση και το ταλέντο του καραγκιοζοπαίχτη. Με τον τρόπο αυτό δίνεται η δυνατότητα ανάληψης πρωτοβουλιών που διαμορφώνουν τα κείμενα. Ενώ ο καραγκιοζοπαίχτης, ως ερμηνευτής είναι εμπειρικός, υποταγμένος σε μια παράδοση, δεν δεσμεύεται και έχει τη δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού, συγκεντρώνοντας έτσι στο πρόσωπό του τις ιδιότητες του ερμηνευτή και του δημιουργού (Κιουρτσάκης, 1983:24-27). Ο Albert Lord (1960:13) αναφέρει ότι η σύνθεση δε γίνεται για την εκτέλεση, αλλά κατά την εκτέλεση, που σημαίνει την κατάργηση της χρονικής διάκρισης ανάμεσα στις λειτουργίες της παράστασης. Συνεπώς, η προφορική μεταβίβαση, η προφορική σύνθεση, η προφορική δημιουργία και η προφορική εκτέλεση είναι διάφορες όψεις της ίδιας διαδικασίας. Ο Olivier Revault d'Allones (1973:145-146) αναφέρει ότι το φολκλόρ (λαϊκή δημιουργία) αντιμετωπίστηκε ως η καλλιτεχνική παραγωγή της αγροτικής παραγωγής και ό,τι επιβίωσε από αυτή στα βιομηχανικά και πολεοδομικά περιβάλλοντα. Συνεχώς υπάρχουν εκδηλώσεις καλλιτεχνικής δημιουργίας με καθορισμένες κοινωνικές λειτουργίες και σε ομάδες μεγάλων πολεοδομικών συγκροτημάτων. Ο Στ. Δαμιανάκος (2011:10-15) αναφέρει ότι η έκφραση του συλλογικού δυναμικού των μαζών των λαϊκών στρωμάτων («υποπρολεταριάτο») δε διαθέτουν πρωτότυπα, αλλά καθορισμένα χαρακτηριστικά (δοσμένες κοινές πηγές, υπακοή σε ιδιαίτερους κοινωνικούς μηχανισμούς δημιουργίας και διάδοσης, εξυπηρέτηση ιδιαίτερων κοινωνικών λειτουργιών). Συνεπώς στρώματα της πόλης αντικαθιστούν σε αυτή τις αγροτικές μάζες από τις οποίες προέρχονται. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στη δημιουργία του μπερντέ του Καραγκιόζη, που αποτελεί μια προφορική τέχνη. Η προφορική παράδοση, συνυφασμένη με την κοινωνική κατάσταση που τη γεννά και τη σηματοδοτεί, αποτυπώνει τη ρευστή, φευγαλέα πρωτεϊκή πραγματικότητα της ζωής των ομάδων που τη χειρίζονται, τη διατυπώνουν, την εφαρμόζουν, την ερμηνεύουν και την προσαρμόζουν σε κάποιες ιδιαίτερες περιστάσεις, όπως αναφέρει ο Γιάννης Κιουρτσάκης (1983:27)

Ο Καραγκιόζης είναι ένα εργαλείο που θεμελιώνει και προάγει εκφραστικά και ψυχαγωγικά την παραγωγική δραστηριότητα, τη συνοχή, την επικοινωνία και την έκφραση μιας ομάδας. Όπου, ως εργαλείο ορίζεται η φυσική δραστηριότητα (η εμπειρική δραστηριότητα, η γνώση και οι παραδοσιακοί κανόνες) μιας τέχνης, αλλά και οι συμβολικές μορφές με τις οποίες

ο άνθρωπος συλλαμβάνει τον κόσμο και τον εαυτό του μέσα στη κοινωνική τάξη (γλώσσα, θεσμοί, τέχνη, έθιμα, κώδικες συμπεριφοράς) (Κιουρτσάκης, 1983:61-63). Το θέατρο του μπερντέ πλάθεται κατ' εικόνα της κοινωνίας που το χρησιμοποιεί. Πρόκειται για ένα όργανο εξαιρετικά ευλύγιστο, που με τα ίδια βασικά μέσα, επιτελεί ποικίλες λειτουργίες και μεταδίδει πολλών ειδών μηνύματα. Αυτά διαφέρουν ανάλογα με τον πομπό, το δέκτη, το χώρο, την ιστορική στιγμή, τις κοινωνικές συνθήκες και το πολιτισμικό περιβάλλον. Αυτό αποτελεί επιβεβαίωση, ότι η παράδοση είναι το σταθερό υπόβαθρο που απαιτεί η προσαρμογή της ανθρώπινης δημιουργίας σε κάποιες μεταβαλλόμενες συνθήκες. Η αέναη προσαρμογή αποτελεί συστατικό δεδομένο του παραδοσιακού αυτού εργαλείου, του οποίου η αξία αντλείται από τη μαστορία του τεχνίτη, τους κοινωνιολογικούς όρους που εξασφαλίζουν την πλατιά του διάδοση, τη δημοκρατική του χρήση και την ενεργή συμμετοχή της ομάδας. Σαν καρπός δημιουργικότητας πολλών γενεών ο Καραγκιόζης διαθέτει μια κοινωνική αποτελεσματικότητα που δεν απορρέει από την υλική ενσωμάτωση της σοφίας και του μόχθου στην δημιουργία του, αλλά στην επικοινωνία μεταξύ πομπού και δέκτη, παρά το ενδιάμεσο του μπερντέ (Κιουρτσάκης, 1983:79-81).

O C. W. von Sydow (1948:16-17) αναφέρει ότι ένα φαινόμενο της προφορικής παράδοσης είναι μια διαδικασία ενοποίησης, που υφίσταται όταν έρχονται σε επαφή οι ενεργητικοί φορείς της. Η λειτουργία αυτή διαθέτει αμοιβαίο έλεγχο και επίδραση μεταξύ των φορέων της και καθιστά ανεξάρτητη την παράδοση από αντίστοιχες παραδόσεις άλλων χωρών, διαμορφώνοντας ένα εθνικό χαρακτήρα, ανεξάρτητο της χώρας προέλευσης. Σε αυτό το φαινόμενο στηρίζεται η ελληνοποίηση του Καραγκιόζη. Η συντεχνία διαμορφώνει μια ομαδική δημιουργία, όπου οι καραγκιοζοπαίχτες παρακολουθούν παραστάσεις συναδέλφων, κοινολογούν τους νεωτερισμούς, καθιερώνουν τους αυτοσχεδιασμούς, οδηγούμενοι σε μια πνευματική κοινοκτημοσύνη, που αποτελεί φυσιολογικό καρπό της προφορικότητας. Στην εξελικτική πορεία μια αρχική ιδέα (αυτοσχεδιασμός) επιδέχεται επεξεργασία από τη συντεχνία, ελέγχεται στην ανταπόκριση του κοινού και, αν γίνει αποδεκτή, κωδικοποιείται στην παράδοση. Η έγκριση της κοινότητας, σε ένα προφορικό έργο, ονομάζεται από τον R. Jacobson (1973:59-72) προληπτική λογοκρισία. Σε ένα καλλιτεχνικό προϊόν της προφορικής παράδοσης θα διατηρηθούν, ως αναγκαίο μέρος του, τα στοιχεία που οικειοποιήθηκε η κοινότητα, δίνοντάς του την υπόσταση με την οποία θα σταδιοδρομήσει. Η απόρριψη ματαιώνει τη γέννηση και οδηγεί στη διαγραφή. Συνεπώς, ένα έργο της προφορικής παράδοσης όπως ο Καραγκιόζης, είναι ένα κοινόκτητο σύστημα σταθερών σχέσεων και των στοιχείων που το συγκροτούν. Το έργο παρουσιάζεται δεδομένο, σε μια χρονική στιγμή, όπου ενσωματώνεται η ατομική πράξη, μόνο αν γίνει αποδεκτή από την ομάδα, μετατρέποντάς το κατ' αυτό τον τρόπο σε αναπόσπαστο μέρος της παράδοσης.

Ο R. Jacobson (1973:65) τονίζει ότι η εξουσία της ομάδας είναι απόλυτη, εξαλείφει κάθε αντίθεση ανάμεσα στη λογοκρισία και το έργο και δημιουργεί στην ποιητική δημιουργία ένα τύπο «μετόχων», όπου ο ποιητής δε θεωρεί ένα έργο «δικό του» και τα έργα των υπολοίπων «ξένα». Συνεπώς, οι δημιουργεί δεν ξεχωρίζουν πνευματικά ή συναισθηματικά από το σύνολο και αποδέχονται τον ενοποιητικό ρόλο της λογοκρισίας, που μεταμορφώνει τα ατομικά δημιουργήματα σε ομαδικά. Όμως, όταν ένα έργο ερμηνεύεται από τα μέλη μιας συντεχνίας, ο βαθμός ομαδικής δημιουργίας είναι χαμηλότερος. Ο παραγωγός αποκτά κάποια ανεξαρτησία απέναντι στη λογοκρισία της ομάδας, χωρίς όμως να καταργεί τον καθοριστικό της ρόλο (Κιουρτσάκης, 1983:162-165).

1.2.2.2 Η γλώσσα του θεάματος

Σημαντικό στοιχείο του θεάματος του Καραγκιόζη είναι η αρτιότητα της σχέσης μορφής και περιεχομένου, που διαμορφώνουν τη γλώσσα του. Ο καραγκιοζοπαίχτης εκφράζεται με μια γλώσσα χρησιμοποιημένη και δουλεμένη, καθαρή από οτιδήποτε περιττό, στοιχείο που προσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινές εκφραστικές ανάγκες. Η κάθε νέα εισφορά αφομοιώνεται αφού περάσει από συλλογική επεξεργασία και εγκριθεί από την ομάδα. Ο Στ. Δαμιανάκος (1976:64) αναφέρει ότι η τελειότητα αφορά στην ανταπόκριση της καλλιτεχνικής μορφής προς τις ομαδικές εκφραστικές ανάγκες και είναι ο καρπός της συμμετοχής ενός αναρίθμητου πλήθους φορέων, στην επεξεργασία του έργου. Η ομαδική δημιουργία αυξομειώνεται παραγωγικά (ποσότητα, ποιότητα), χωρίς προκαθορισμένο προγραμματισμό, ακολουθώντας παράγοντες, όπως οι ιστορικές συγκυρίες και η τύχη, που έχουν άμεση σχέση με τη ζωή της ομάδας, ορίζοντας την ώθηση ή την αναστολή της δημιουργίας (Κιουρτσάκης, 1983:193). Αυτό σημαίνει ότι ο Καραγκιόζης, ως ζωντανή ομαδική δημιουργία, έχει την αυτόματη τάση για προσαρμογή. Η λειτουργία της ομαδικής λογοκρισίας και της ομαδικής μνήμης συγκρατεί από το παρελθόν ό,τι εξακολουθεί να έχει μια σύγχρονη σημασία, ενώ αποβάλλει ή μετασχηματίζει καθετί που δεν έχει ανάλογη σημασία. Με τον τρόπο αυτό, απορρίπτεται κάθε μορφή άχρηστη ή αναφομοίωτη και χρησιμοποιούνται ακόμα και παρωχημένες μορφές, με νέο νόημα και νέες λειτουργίες (Κιουρτσάκης, 1983:195).

Το θέατρο του μπερντέ ως ομαδική δημιουργία φέρει το γνώρισμα του ασυνείδητου χαρακτήρα. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο κάθε δημιουργός δεν έχει συνείδηση της δημιουργίας του, αντιθέτως, χαίρεται για το έργο του. Όμως η παραγωγή της γλώσσας του Καραγκιόζη είναι ασυνείδητη, καθώς δημιουργείται από μια αφηρημένη οντότητα (συλλογικός δημιουργός), που λειτουργεί διαχρονικά και δεν φτάνει να γίνει συνείδηση του κοινού ή των καραγκιοζοπαιχτών (Κιουρτσάκης, 1983:199). Οι τελευταίοι, κατά τη διάρκεια της παράστασης, κάνουν χρήση,

ενσυνείδητα ή ασυνείδητα, ενός ευφυολογήματος, που θα υιοθετηθεί από κάποιους συναδέλφους τους και θα χρησιμοποιηθεί με ένα τρόπο εντελώς διαφορετικό. Το κοινό δεν προβάλλει στο μπερντέ μύχια και ανομολόγητα χαρακτηριστικά, ως να επρόκειτο για δικό του δημιουργήμα. Συνεπώς, αποδίδουμε σε ένα ασύλληπτο συλλογικό δημιουργό και τη φωνή του ατομικού καλλιτέχνη και εκείνη της φιγούρας που ζωντανεύει στη σκηνή, εκφράζοντας πράγματα που υπερβαίνουν το δημιουργό τους ή την ανάγκη των θεατών. Αυτό είναι το καταστατικό όριο της ομαδικής δημιουργίας, που ξεπερνά τους ψυχολογικούς και κοινωνιολογικούς προσδιορισμούς του συλλογικού δημιουργού και γίνεται εργαλείο συστηματικής κριτικής της πραγματικότητας (Κιουρτσάκης, 1983:201).

1.2.2.3 Η ελληνοποίηση του Καραγκιόζη

Ο όρος «ελληνοποίηση» επιλέγεται αντί του όρου «εξελληνισμός» ως πλέον κατάλληλος. Σύμφωνα με το Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας (Μπαμπινιώτης, 1998:633) το ρήμα «εξελληνίζω» σημαίνει «κάνω κάποιον να αφομοιωθεί πολιτιστικά από το ελληνικό έθνος» ή «προσδίδω σε κάτι ελληνικά χαρακτηριστικά». Ενώ, το ρήμα «ποιώ» ως δεύτερο συνθετικό σημαίνει «κάνω κάποιον ή κάτι να είναι ή να φαίνεται αυτό που δηλώνει το πρώτο συνθετικό της λέξης». Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών του Καραγκιόζη δεν αποτελεί πολιτιστική αφομοίωση του τουρκικού θεάτρου σκιών, ούτε προσθήκη κάποιων ελληνικών χαρακτηριστικών στο αντίστοιχο θέαμα, αλλά διαφορετικό είδος. Όπως θα παρουσιαστεί και στη συνέχεια, ο Καραγκιόζης είναι το Ελληνικό Θέατρο Σκιών, που ενώ έχει σχέση με τα αντίστοιχα είδη της γεωγραφικής ζώνης της Ανατολικής Μεσογείου και της Χερσονήσου του Αίμου, αναπτύσσεται ως αυτόνομο είδος στη Δυτική Ελλάδα (Ηπειρώτικη Σχολή), με διαφορετικό ρεπερτόριο, χαρακτήρες και δομή και εξαπλώνεται σταδιακά, μετά την προσάρτηση των περιοχών της Άρτας και της Ηπείρου στο Ελληνικό Κράτος και έχει παράλληλη παρουσία με το τουρκικό θέατρο σκιών του Καραγκιόζη, μέχρι την τελική επικράτησή του.

Λαϊκό θέατρο είναι η παράσταση που απευθύνεται στο λαό, όπου το κοινό στην πλειοψηφία του προέρχεται από τις λαϊκές τάξεις. Σημαντικό είναι να επισημάνουμε ότι στο λαϊκό θέατρο, το ταξικό κριτήριο (λαϊκός) ισχύει τόσο από την πλευρά των δημιουργών, όσο και για αυτή των δεκτών (κοινού). Ποια όμως είναι η διαλεκτική σχέση του λαϊκού θεάτρου με την παράδοση; Ο όρος λαϊκό θέατρο εμπεριέχει δύο κατηγορίες, το παραδοσιακό και το μοντέρνο. Στο πρώτο έχουμε θεάματα και παραστάσεις που στόχο έχουν την τέρψη της κοινωνία του χωριού ή της γειτονιάς (μικροκοινωνία). Στο δεύτερο, τη λαϊκή τέρψη αναλαμβάνουν με συνειδητή καλλιτεχνική εκτέλεση και πολιτική στράτευση οι διανοούμενοι. Συνεπώς, ενώ το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο ικανοποιεί ψυχολογικές ή βιολογικές ανάγκες, το μοντέρνο λαϊκό

θέατρο έχει στόχο την πολιτική αφύπνιση και συνειδητοποίηση των θεατών. Οι δύο αυτές μορφές λειτουργούν σαν μια αδιάσπαστη εξελικτική συνέχεια (Πούχνερ, 1989:14-15).

Το βασικό εναρκτήριο ερώτημα επικεντρώνεται στο «τι είναι λαϊκός» και κατ' επέκταση «τι είναι λαός». Ο όρος εμπλουτίζεται με διάφορες αποχρώσεις, που έχουν ως βάση κάποια ιδεολογική αφορμή. Σε κάθε περίπτωση διαμορφώνονται δύο διαστάσεις: η ταξική και η εθνική. Ο Καραγκιόζης είναι παραστατική τέχνη και η αποσαφήνιση του όρου «λαϊκό» αφορά κυρίως τα κριτήρια που ξεχωρίζουν το λαϊκό θέατρο από το αστικό ή αριστοκρατικό. Στην περίπτωση αυτή με τον όρο «λαός» αναφερόμαστε σε στρώματα του πληθυσμού που είναι προσκολλημένα σε μια παράδοση (τοπική), αυστηρά καθορισμένη, που μεταδίδεται από γενιά σε γενιά κυρίως προφορικά. Σε αυτές τις ομάδες έχουμε τάσεις ομαδικής συνείδησης και ψυχισμού, αλληλοβοήθεια και αλληλεγγύη, απουσιάζει η εξατομίκευση και ενθαρρύνεται η ανάδειξη πράξεων και συμβόλων κοινού ελέγχου. Οι ομάδες αυτές συναντώνται τόσο στην ύπαιθρο, όσο και στα αστικά κέντρα. Σε αυτό το πλαίσιο τα χαρακτηριστικά του λαϊκού πολιτισμού είναι: η συλλογικότητα της παραγωγής και της αποδοχής, η ενεργός συμμετοχή του κοινού στην παράσταση, η κοινή αισθητική, η τυποποίηση και ο αυτοσχεδιασμός. Στόχος όλων αυτών είναι η διαμόρφωση μιας αποδεκτής σε όλους παράδοσης. Συνεπώς το λαϊκό θέατρο, ως προϊόν μιας συλλογικής διαδικασίας, υπόκειται σε συνεχή κοινωνικό έλεγχο και αν είναι χρήσιμο επιβιώνει. Στην αντίθετη περίπτωση απορρίπτεται και εξαφανίζεται (Πούχνερ, 1989:16-17).

Στις παραστάσεις του λαϊκού θεάτρου έχουμε κυριαρχία ενός θετικού και αισιόδοξου στοιχείου. Στην πλειοψηφία τους τα έργα είναι κωμικά, εκφράζοντας μια νίκη των δυνάμεων της ζωής. Ο χώρος καταγωγής τους είναι τα λαϊκά δρώμενα και τα παραστατικά έθιμα, που με την αποδέσμευσή τους από τις ημερομηνίες του εορτολογίου, οδηγούνται σε επεξεργασμένες μορφές με σκηνικές εγκαταστάσεις. Τα έργα χρησιμοποιούν στερεότυπους τύπους, παραδοσιακούς, με την προσθήκη αυτοσχέδιου διαλόγου. Η τυποποίηση (δεδομένο πεδίο δυνατοτήτων) και ο αυτοσχεδιασμός (ανάγκες στιγμής) δημιουργούν μια διαλεκτική ενότητα, που χαρακτηρίζει την αισθητική της παράστασης. Το λαϊκό θέατρο προσφέρει παραστάσεις με μεγάλη προσαρμοστικότητα, η οποία δεν προωθεί τις αισθητικές αντιλήψεις του δημιουργού, αλλά ικανοποιεί τις ανάγκες και τις επιθυμίες του κοινού (Πούχνερ, 1989:18-19).

1.2.2.3.1 Καταγωγή του θεάτρου σκιών

Για το θέατρο σκιών υπάρχει πλήθος θεωριών που εικάζει την προέλευσή του. Οι μελέτες εντοπίζουν ως επικρατέστερη την Ινδική προέλευση, που έφτασε και άνθισε στη μεσαιωνική

Αίγυπτο. Εκεί απευθύνεται σε μια εξελιγμένη αστική κοινωνία, με ανεπτυγμένη αισθητική και λογοτεχνική ωριμότητα. Αυτό καταμαρτυρούν οι λεπτεπίλεπτες φιγούρες και η θεματολογία των έργων. Με την κατάκτηση της Αιγύπτου από τους Τούρκους, η μυθοποιημένη παράδοση, που κρύβει ιστορική αλήθεια, αναφέρει τη μεταφορά του θεάματος στην Κωνσταντινούπολη, στο παλάτι του Σουλτάνου. Το είδος επιτρέπεται από την ισλαμική θρησκεία, καθώς η αναπαράσταση του ανθρώπου είναι σε δύο διαστάσεις (Πούχνερ, 2004:17-21).

Το ρεπερτόριο, τμήματα του οποίου σώζονται και στις ελληνικές παραστάσεις, διαμορφώνεται σε τρεις κατηγορίες: ο Karagoz ασκεί κάποιο επάγγελμα (ανάθεση Hacıvat/Σουλτάνου), αυτοσχεδιασμός, μυθολογικά ή λογοτεχνικά θέματα. Κεντρικές φιγούρες του έργου ο Karagoz και ο Hacıvat, ενώ οι υπόλοιπες είναι χαρακτήρες του πολυεθνικού κοινού, που συνυπάρχει στον παραδοσιακό μαχαλά μιας πόλης (π.χ. Κωνσταντινούπολη). Η γλώσσα στις παραστάσεις δεν είναι ενιαία, αλλά διαμορφώνεται ανάλογα με το κοινό που παρακολουθεί. Έχουμε πολλές μαρτυρίες για πολυγλωσσία των караγκιοζοπαичτων, που μπορεί στην εθνική τους καταγωγή να είναι εβραίοι, τσιγγάνοι, Αρμένιοι ή Έλληνες (Πούχνερ, ό.π.).

Η παράσταση δομείται με στερεότυπα: πρόλογος-εισαγωγικός διάλογος-έργο (εναλλασσόμενο). Πριν την έναρξη, το κοινό θαυμάζει τη φωτισμένη σκηνή, ενώ η ζωντανή ορχήστρα παίζει ένα μουσικό θέμα (ouverture). Ανάλογα με τις επιταγές του κοινού έχουμε διαφορετική χρονική έκταση ή σειρά των επεισοδίων. Για τους θεατές, που βιώνουν μια καταπιεστική πραγματικότητα καθημερινά στα όρια ενός κλειστού μαχαλά, οι παραστάσεις του μπερντέ παρέχουν μια συναισθηματική ανακούφιση. Η ζοφερή πραγματικότητα ανασκευάζεται και καταστρέφεται. Η συρρίκνωση του τουρκικού μπερντέ οφείλεται στην απώλεια της κοινωνικής του λειτουργικότητας (οριστική διάλυση τούρκικου μαχαλά), με την επανάσταση των Νεότουρκων και την ίδρυση του εθνικού κράτους του Κεμάλ (Πούχνερ, ό.π.).

Εθνικές προκαταλήψεις και μεθοδολογικά προβλήματα δυσχεραίνουν τη συγκριτική μελέτη των θεαμάτων του τουρκικού και του ελληνικού Καραγκιόζη (Δαμιανάκος, 2003:165-177). Αν και δεν υπάρχει καμία αμφισβήτηση ότι η οθωμανική κοινωνία είναι η πηγή των μεσογειακών παραδόσεων του θεάτρου σκιών, είναι άτοπο να αποδοθεί η πηγή αυτή σε κάποια συγκεκριμένη εθνότητα ή εθνική ομάδα. Κάτι τέτοιο θα στηριζόταν στην καταχρηστική ταύτιση που γίνεται ανάμεσα στο νεοελληνικό πολιτισμό και την αρχαιοελληνική κληρονομιά ή ακόμα ανάμεσα στο τουρκικό έθνος και την οθωμανική κοινωνία. Η έννοια του έθνους δεν χρησιμοποιείται για το λαϊκό πολιτισμό, αλλά αναγνωρίζουμε κοινωνικο-πολιτισμικές ολότητες που υπάρχουν εκτός των συνόρων των εθνικών κρατών (Πούχνερ, ό.π.).

1.2.2.3.2 Ιστορική χαρτογράφηση

Για την ιστορική χαρτογράφηση του θεάτρου σκιών στην αχανή Οθωμανική αυτοκρατορία μας βοηθούν οι πηγές της Συγκριτικής Βαλκανολογίας. Στηριζόμενοι στις ίδιες πηγές θα παρακολουθήσουμε την εξελικτική πορεία που ακολούθησε το θέαμα, για να καταλήξει στην ελληνοποίηση και την επιβίωσή του στην Ελλάδα λίγο πριν το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Η γεωγραφική ενότητα γνωστή με τον όρο «Νοτιοανατολική Ευρώπη», που αναπτύσσεται γενικότερα ο ελληνικός λαϊκός πολιτισμός εκτείνεται από την οροσειρά των Καρπαθίων και τη Βιέννη, ως τη χερσόνησο του Αίμου και μερικά τμήματα της Μικράς Ασίας. Η περιοχή αυτή παρουσιάζει, παρά τις έντονες σε κάποιους τομείς διαφορές, ιστορική, γλωσσική και πολιτισμική ομοιογένεια, που εκδηλώνεται στο λαϊκό πολιτισμό. Ιδιαίτερα η Βαλκανική χερσόνησος για το θέατρο σκιών είναι το γεωγραφικό όριο ανίχνευσης της πορείας του, με τη μορφή του τουρκικού μπερντέ, της εμφάνισής του στις ελληνόφωνες περιοχές, των πρώτων στοιχείων μετατροπής και την ελληνοποίησή του περίπου στα 1890 στην Πάτρα από το Δημήτρη Σαρδούνη (Μίμαρο) (Πούχνερ, 2017). Οι νέες μελέτες καταδεικνύουν ότι η ελληνικότητα του θεάματος δε στηρίζεται σε κριτήρια αποκλειστικά γλωσσικά, ενώ αποδεικνύουν ότι ο αγωγός μεταφοράς του δεν είναι από την Κωνσταντινούπολη, αλλά από τα Βαλκάνια, μέσω πολιτισμικής επαφής. Παράλληλα εγκαταλείπονται οι θεωρίες της καταγωγής του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από την αρχαιότητα ή το Βυζάντιο (Πούχνερ, 1994:253-260).

Οι πρώτες ενδείξεις για το τουρκικό θέατρο σκιών είναι το 1530, το 1539 και με μεγαλύτερη βεβαιότητα το 1582 στην Κωνσταντινούπολη. Πρέπει να σημειώσουμε ότι το θέαμα ήταν διασκέδαση στην σουλτανική αυλή και δεν γνωρίζουμε πότε μεταφέρεται ως λαϊκή διασκέδαση του μαχαλά. Ενδεικτικές μαρτυρίες για την εξάπλωσή του είναι αυτή του 1608, παράσταση με μαριονέτες, στο Novi Sad στη Σερβία (απέναντι από τη σημερινή Backa Palanka). Επίσης το 1652 στο Ιάσιο της Μολδαβίας (σημείωση N. Iorga) και το 1666 σε μεγάλη εμποροπανήγυρη της Ντόλιανης (η μαρτυρία μπορεί να αναφέρει γνώσεις από τα θεάματα της Κωνσταντινούπολης). Το 1695 στο Βελιγράδι έμποροι από την Ανατολή πουλούν φιγούρες Karagoz και φωτισμούς για παραστάσεις του θεάματος. Στη Βλαχία το 1715 έχουμε παραστάσεις στην ηγεμονική αυλή και σε καφεενία κωμοπόλεων και χωριών. Στην «Ιστορία της Δακίας» ο Ελβετός Franz Joseph Sulzer περιγράφει μια παράσταση θεάτρου σκιών που παρακολούθησε το 1781. Στο Dubrovnik, το 1786, έχουμε παραστάσεις θεάτρου σκιών, αλλά και στο Βελιγράδι από το 1820-1850. Η ρουμάνικη αριστοκρατία της εποχής των Φαναριωτών (epoca fanariotilor) αγαπούσε ιδιαίτερα το θέαμα του θεάτρου σκιών. Οι Φαναριώτες γνώριζαν το θέαμα πολύ πριν την Επανάσταση. Με το διωγμό τους, το θέατρο σκιών χάνει τη στέγη του (αυλές ηγεμόνων) και μεταφέρεται σε καφεενία πόλεων και κωμοπόλεων (Πούχνερ, ό.π.).

Μαρτυρίες όμως υπάρχουν και για παραστάσεις θεάτρου σκιών πριν το 1821 ή την ίδρυση του ελεύθερου Ελληνικού Κράτους. Ο Γ. Βελουδής αναφέρει στον *Ερμή τον Λόγιο* (1-1-1817) παρουσίαση ερασιτεχνικού θεάτρου Καραγκιόζη στην Οδησσό. Το φύλλο της *Εθνικής Εφημερίδας του Ναυπλίου* (17-12-1827) αποδίδει σε κάποιον τον χαρακτηρισμό «Καραγκιόζης», δίνοντας στοιχεία για το τι είναι ο Καραγκιόζης στην Τουρκία. Όλες αυτές οι πηγές αναφέρονται στο τουρκικό θέαμα. Όμως το 1806 ο Hobhouse δίνει μια σημαντική περιγραφή (χώρος, κοινό, εισιτήριο, γλώσσα) παράστασης στα Γιάννενα (Πούχνερ, ό.π.).

1.2.2.3.3 Η περίοδος μετά την ανακήρυξη του Ελληνικού Κράτους

Ο Θ. Βελλιανίτης στην *Εστία Εικονογραφημένη* (1897) γράφει ένα άρθρο για τα θεάματα του 1834 στην νεοανακηρυχθείσα πρωτεύουσα, την Αθήνα. Εκεί αναφέρει ότι ο Καραγκιόζης, «από τουρκοκρατίας σωζόμενος», παρουσιάζει το θέαμά του στη Βρύσιν του Βορείου, όπου διασκεδάζουν Αθηναίοι, αλλά και ξένοι που κατέχουν υψηλές θέσεις. Το 1836 δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* διάταγμα, όπου η δημοτική αστυνομία καλείται να αγρυπνεί για «παίγνια» και «κινητά θέατρα» που απειλούν «τα καλά ήθη». Καθώς δε γίνεται σαφής αναφορά στον Καραγκιόζη, υποθέτουμε ότι σε αυτό το θέμα αναφέρεται, καθώς ο Φασουλής δεν έχει κάνει ακόμα την εμφάνισή του. Το 1841 (18-8-1841) η *Ταχύπτερος Φήμη* αναγγέλλει παράσταση Καραγκιόζη στην πόλη του Ναυπλίου και στην ίδια εφημερίδα το 1852 (9-2-1852) βρίσκουμε την πληροφορία ότι στην Πλάκα λειτουργεί «ανατολίτικο θέατρον», όπου δόθηκε παράσταση με τίτλο *Οι γάμοι του Καραγκιόζη*. Στη συνέχεια το 1854 η «καλή κοινωνία των Αθηνών» διαμαρτύρεται σύμφωνα με τον αρθρογράφο της εφημερίδας *Αθηνά* (4-1-1854) για την ανοχή της αστυνομίας στις παραστάσεις του Καραγκιόζη, τις οποίες χαρακτηρίζει «ασιατικά βωμολοχικά θέατρα». Το 1856 αρθρογράφος της *Στρατιωτικής Ζωής εν Ελλάδι* αναφέρει ότι συχνάζει στις καθημερινές παραστάσεις Καραγκιόζη. Τέλος, η εφημερίδα *Αυγή* (20-11-1864) αναφέρει κάθε βράδυ παραστάσεις Καραγκιόζη «πλησίον της Ευαγγελίας», χαρακτηρίζοντάς τες «ηθικώτατα», προφανώς με διάθεση ειρωνική. Πριν προχωρήσουμε, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η γλώσσα που χρησιμοποιείται στις παραστάσεις αυτές είναι η ελληνική, ενώ η θεματογραφία, λόγω των αντιδράσεων για το βωμολοχικό της περιεχόμενο, δανείζεται στοιχεία του τουρκικού μπερντέ (Πούχνερ, 1994:260-264).

Η πιο σημαντική μαρτυρία που έχουμε είναι από τη Χαλκίδα το 1879, στην εφημερίδα *Εύβοια* (24-10-1879). Πρόκειται για την πρώτη αναφορά της παράστασης «Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι», που δίνεται σε καφενείο της εβραϊκής συνοικίας. Το κοινό είναι από όλες τις κοινωνικές τάξεις και τα θρησκευόμενα, δεν παρακολουθούν γυναίκες και το έργο παρουσιάζει ποικιλία λεκτικού υλικού. Στο άρθρο γίνεται αναφορά στις πόλεις εκτός Αθηνών

που διαθέτουν μόνιμες σκηνές, Κέρκυρα, Πάτρα, Σύρο. Σημειώνουμε ότι χειμερινές σκηνές Καραγκιόζη λειτουργούσαν στην Καλαμάτα, τον Πύργο, την Κεφαλονιά, τα Κύθηρα και τη Λευκάδα (Πούχνερ, ό.π.).

1.2.2.3.4 Ηπειρώτικη σχολή

Με την προσάρτηση των περιοχών της Άρτας και της Ηπείρου, μετά το 1881, έχουμε μια τομή στο θέαμα του Καραγκιόζη, που θα παίξει σημαντικό ρόλο στην αφομοίωση και την ελληνοποίησή του. Καραγκιοζοπαίχτες εμφανίζονται στην Άρτα, το Μέτσοβο, την Αμφιλοχία, τα Γρεβενά, τα Φάρσαλα, το Αγρίνιο, το Μεσολόγγι και την Άρτα, που παίζουν ένα τύπο διαφορετικό από τον ανατολίτικο των Αθηνών, ιδιαίτερα στη θεματογραφία των έργων. Αυτές οι παραστάσεις δημιουργούν την πρώτη σύνδεση του ανατολίτικου με το νεοελληνικό λαϊκό πολιτισμό.

Ο Μπίρης (1952) υποστήριξε πρώτος την ηπειρωτική παράδοση του Καραγκιόζη ως το πρώτο βήμα αφομοίωσης, τοποθετώντας τις απαρχές της στον εβραίο Ιάκωβο, της αυλής του Αλή Πασά. Η ύπαρξη και άλλων ελληνικών λαϊκών θεαμάτων, όπως οι παραστάσεις της Ερωφίλης, οι πληροφορίες του Hobhouse για έναν εβραίο καραγκιοζοπαίχτη στα Γιάννενα, αλλά και οι αναφορές των Βαλκανικών πηγών για παρουσία καραγκιοζοπαιχτών (Εβραίων και Αρμενίων) σε κάθε πόλη στις αυλές πασάδων ή Φαναριωτών, μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι η ηπειρωτική παράδοση είναι πραγματικότητα και εντάσσεται στα πολιτισμικά φαινόμενα της εποχής. Οι προβληματισμοί που προκύπτουν αφορούν κάποια σημεία. Πρώτον, η γλώσσα των παραστάσεων. Είναι πιθανόν ο Καραγκιόζης να παίζεται και στα ελληνικά, ακολουθώντας τη συνήθεια προσαρμογής της παράστασης, ανάλογα με το κοινό. Δεύτερον, οι ηρωικές παραστάσεις που παρουσιάζονται (σύνδεση με Αλή Πασά, κυρά Φροσύνη, Σούλι) στοχεύουν στην τόνωση της ψυχολογίας των αγωνιστών στο πόλεμο για την ανεξαρτησία. Τρίτον, η παράσταση «Ο Μεγαλέξανδρος και ο κατηραμένος όφις» (αργότερα το θέμα και με άλλους τίτλους). Το θέμα δανείζεται στοιχεία από τη «Φυλλάδα του Μεγαλέξανδρου», το μοτίβο της δρακοκτονίας (συναξαριακή παράδοση, παραμύθι, δημοτικό τραγούδι) και έχουμε μια επιτυχημένη οργανική ενσωμάτωση της παράδοσης σε ένα νέο εκφραστικό μέσο. Υπάρχουν και άλλα δείγματα μυθολογικών έργων που αφομοιώνονται σε μεταγενέστερη φάση προσαρμογής του θεάματος στα μεγάλα αστικά κέντρα της Πελοποννήσου και την Αθήνα (Πούχνερ, 1994: 264-268).

1.2.2.3.5 Εξελικτική πορεία του Καραγκιόζη

Με την εξάπλωση της ηπειρώτικης παράδοσης μπορούμε να ορίσουμε τρία στάδια αφομοίωσης του Καραγκιόζη, του ασιατικού θεάτρου, στο νεοελληνικό πολιτισμό. Πρώτον, ο ανατολίτικος μη προσαρμοσμένος «αισchrός», χωρίς στοιχεία δημιουργικής αφομοίωσης. Δεύτερον, η ηπειρωτική παράδοση με την παράσταση του Μεγαλέξαντρου. Τρίτον, ένας νέος τύπος, που εμφανίζεται από τον καραγκιοζοπαίχτη Μίμαρο, με έντονα στοιχεία αφομοίωσης (Πούχγερ, 1994:267). Το οριστικό βήμα προς την ελληνοποίηση γίνεται στην Πάτρα στο τέλος του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Δημιουργούνται νέες φιγούρες από τοπικούς τύπους, που επωμίζονται το αστείο και τη συγκίνηση, απομονώνοντας διαλεκτικά στοιχεία με σηματοδότηση του ιδιώματος. Εντάσσονται θέματα και μοτίβα ελληνικής παράδοσης, επίκαιρα γεγονότα και πολιτική σάτιρα. Το θέμα φεύγει από τα στενά όρια μιας κοινωνικής ομάδας και κινείται σε ένα πανελλήνιο πλαίσιο, φέρνοντας τη «μυθιστορία» του λαϊκού πολιτισμού στα αστικά κέντρα. Αυτό μπορεί να είναι δηλωτικός παράγοντας μιας νοσταλγίας για το λαϊκό πολιτισμό και την τέχνη του, που ενισχύεται από το ηθογραφικό κίνημα, τη γέννηση της Λαογραφίας ή μια αντιδιαστολή στα δρώμενα και τις διασκεδάσεις του αγροτικού πολιτισμού (Πούχγερ, 2004:24).

Οι δύο κυρίαρχες φυσιογνωμίες που αντιπροσωπεύουν τις φάσεις εδραίωσης του θεάματος είναι ο Γιάννης Μπράχαλης και ο Δημήτρης Σαρδούνης (Μίμαρος), στη πρώτη και δεύτερη περίοδο αντίστοιχα. Για τον Γιάννη Μπράχαλη το εγχείρημα της συμπλήρωσης και συγκεφαλαίωσης της εικόνας του παρουσιάζει (19^{ος} αιώνας) δυσκολίες για δύο λόγους. Πρώτον, οι φορείς πληροφόρησης βρίσκονται σε μεγάλη χρονική απόσταση από την παράδοση και είναι εμφανής η μυθοποίηση που χρησιμοποιείται για την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων στόχων. Δεύτερον, οι γραπτές μαρτυρίες για τα γεγονότα της περιόδου είναι ελάχιστες και υπάρχει αδυναμία επαλήθευσης των προφορικών μαρτυριών. Κοιτώντας τις μαρτυρίες της προφορικής παράδοσης καταλήγουμε σε κάποιες κοινές καταγραφές. Πρώτον, οι καραγκιοζοπαίχτες τα πρώτα χρόνια του ανεξάρτητου Ελληνικού Κράτους έρχονται από την Κωνσταντινούπολη στην Αθήνα και παρουσιάζουν ένα θέαμα παραλλαγή του τουρκικού Καραγκιόζη, με πλήθος αισchrών και βωμολοχικών στοιχείων. Δεύτερον, οι φιγούρες είναι λίγες σε αριθμό, κατασκευασμένες από ευτελή υλικά, μικρές σε ύψος (15εκ.), ενώ ο μπερντές προσαρμοζόταν με μέγιστο μήκος τα 2 μέτρα. Τρίτον, ο Γιάννης Μπράχαλης θεωρείται κορυφαίος καλλιτέχνης, αλλά υπάρχουν και άλλοι, όπως ο Ηλίας που εγκαταστάθηκε στον Πειραιά, ερχόμενος από την Πόλη και αργότερα μεταφέρθηκε στην Παλαιά Αγορά, δίνοντας παραστάσεις μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (Χατζηπανταζής, 2007: 1337-1343).

Γύρω από το όνομα του Μπράχαλη υπάρχει ασυμφωνία. Οι μαρτυρίες αναφέρουν: α) κάποιον Μπαρμπαγιάννη που δραστηριοποιείται στην πόλη του Ναυπλίου, β) τον караγκιοζοπαίχτη Μιχάλη Μπράχαλη που διορίζεται δασονόμος, γ) στο τέλος του 19^{ου} αιώνα συναντούμε ένα Μπαρμπαγιάννη Μπράχαλη στο Ναύπλιο και ένα Μιχαήλ Μπράχαλη στην Αθήνα, που η παράδοση συνδυάζει σε μία μορφή (αρχέτυπη μορφή γενάρχη συντεχνίας). Η οξύτατη κριτική που δέχεται ο Καραγκιόζης από την αστική κοινωνία της Αθήνας οδηγεί σε ύφεση το θέαμα, που από το 1862 και για τρεις δεκαετίες παρουσιάζεται απρόσκοπτα στα επαρχιακά αστικά κέντρα. Αναφορές έχουμε στον τύπο του Ναυπλίου, της Τρίπολης, της Πάτρας (Βρεττός, 1997), του Βόλου και της Χαλκίδας. Ο Γεώργιος Δροσίνης κάνει μια εκτενή περιγραφή παράστασης Καραγκιόζη που παρακολούθησε στο Ναύπλιο, σε δημοσίευμα με τον τίτλο «Ταξιδιωτικές εντυπώσεις», στην *Εστία* (4-9-1883). Το έργο είναι «Οι μνηστήρες της βασιλοπούλας» και ο караγκιοζοπαίχτης, κατά μεγάλη πιθανότητα, ο «Μπαρμπαγιάννης ο Καραγκιόζης», προσωνύμιο που αποδίδεται στον Γιάννη Μπράχαλη. Ο Δροσίνης μας μεταφέρει μια πολύ σημαντική εικόνα του δραματολογίου, των τύπων και του σκηνικού, τεκμήριο για τα πρώτα στάδια ανάπτυξης του ελληνικού θεάματος (Χατζηπανταζής, ό.π.).

Στην ελληνοποίηση και την αναμόρφωση του Καραγκιόζη σταθμό αποτελεί η προσθήκη στις φιγούρες του μπερντέ του Μπάρμπα Γιώργου και του Διονύσιου. Οι караγκιοζοπαίχτες εμπνέονται από τις δημιουργίες των αστών και στηριζόμενοι στην επαρχιακή τους κατγωγή δημιουργούν χαρακτήρες με αυθεντικότητα, που αποκτούν το κύρος νεοελληνικών μυθολογικών αρχέτυπων.

Ο Καραγκιόζης εμφανίζεται και πάλι στην Αθήνα περί τα τέλη της δεκαετίας του 1890, με διαμορφωμένο τον τυπικό ελληνικό θίασο από τον Δημήτρη Σαρδούνη και τον Γιάννη Ρούλια. Παράλληλα εμφανίζονται και οι μαθητές του Γιάννη Μπράχαλη, Λεωνίδας Γορανίτης, Παναγιώτης Γρεμενάς, Χρήστος Κόντος συνεχίζοντας την παράδοση του τουρκικού θεάματος. Για το Δημήτρη Σαρδούνη, Μίμαρο, οι πληροφορίες αναφέρουν ότι παρακολούθησε παράσταση του Μπράχαλη στην Πάτρα και στη συνέχεια υπήρξε βοηθός του. Οι караγκιοζοπαίχτες που τον γνώρισαν μιλούν για έναν άνθρωπο με μόρφωση, σπουδαίο τραγουδιστή (κλέφτικα, αμανέδες, καντάδες) και σημαντικές ικανότητες στη μίμηση. Διαμορφώνει ένα καινούργιο θέαμα με καινούργιο ρεπερτόριο επηρεασμένο από το θέατρο της εποχής του, εισάγοντας τις ηρωικές παραστάσεις, αλλά και τις επαγγελματικές κωμωδίες, όπου αναδεικνύει τα αστικά επαγγέλματα της εποχής, στηριζόμενος στα τουρκικά πρότυπα. Στους τύπους του μπερντέ εμφανίζει νέους χαρακτήρες (Διονύσιος) και εξελίσσει το Μπάρμπα Γιώργο. Ο Καραγκιόζης του είναι απαλλαγμένος από τη βωμολοχία και με τη καινοτομία αυτή διευρύνει το κοινό του στις γυναίκες και τα παιδιά. Επίσης θεωρείται ο δημιουργός της παράστασης «Ο Μεγαλέξαντρος

και το καταραμένο φίδι», που αποτελεί εξέλιξη της Ηπειρώτικης σχολής (Χατζηπανταζής, 2007, ό.π.).

Οι πληροφορίες για τον Γιάννη Ρούλια είναι λιγότερες και δε βοηθούν τους ερευνητές να καταλήξουν σε οριστικά συμπεράσματα. Από τη ληξιαρχική πράξη θανάτου του στο Ληξιαρχείο Αθηνών στις 8-3-1905, σε ηλικία 37 ετών, υπολογίζεται ότι γεννήθηκε το 1868 στην πρωτεύουσα του Καρβασαρά τον Βάλτο. Έχει έντονη καλλιτεχνική δράση στην Αθήνα και δημοσιεύματα του τύπου αναφέρονται σε αυτόν τόσο για την καλλιτεχνική του ικανότητα, όσο και για τα σημεία που έδινε τις παραστάσεις του (παρά τη δυσμενή κριτική που ασκείται στο θέαμα του Καραγκιόζη γενικότερα). Η προσφορά του στον Καραγκιόζη, που αποτελεί και σταθμό για την ελληνοποίηση του θεάματος, είναι η δημιουργία της φιγούρας του Μπάρμπα Γιώργου, ενός ορεινού τσέλιγκα που φέρνει πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία του δημιουργού του (Κούζης, 2020).

Για την επιστροφή και την εδραίωση του θεάματος του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890 οι καταγραφές είναι περιορισμένες σε όγκο και ακολουθούν μια εμπειρική καταγραφή προσωπικών αναμνήσεων ή κρίσεων στο πλαίσιο της λαογραφικής προσέγγισης. Στο διάστημα που προηγήθηκε, η οργάνωση της κοινωνίας σε δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα υποτιμά κάθε καλλιτεχνική δημιουργία που στηρίζεται στη λαϊκή παράδοση. Στόχος η αποσιώπηση των διασυνδέσεων με την Οθωμανική αυτοκρατορία και την Εγγύς Ανατολή. Αποτέλεσμα αυτής της πολιτικής είναι ο Καραγκιόζης, που διαθέτει δυνατή παρουσία, να θεωρείται απολίθωμα νεοελληνικής τέχνης της προϊστορικής περιόδου, που δε συμμετέχει ενεργά στο ιστορικό γίνεσθαι (Χατζηπανταζής, 1984:9-21).

Στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος έχουμε δύο πολιτιστικές παραδόσεις σε αντιδικία. Την αστική-ευρωπαϊκή και την λαϊκή-ανατολικομεσογειακή. Η πρώτη εκπροσωπεί την γραπτή παράδοση και η δεύτερη την προφορική. Στο θέμα του Καραγκιόζη οι πληροφορίες περνούν από το φίλτρο του αστικού αντικειμενισμού και για το λόγο αυτό είναι ελάχιστες ή ανύπαρκτες. Οι συνεχείς αντιδράσεις στο «βωμολόχο» Καραγκιόζη από την πλευρά της αστικής κοινωνίας οδηγούν σε μια σκοτεινή περίοδο μεταξύ του 1865 και του 1890 στην πρωτεύουσα. Αυτό οφείλεται πιθανόν στη διακοπή πληροφοριών στον τύπο για υποκειμενικούς λόγους, στην έλλειψη ενδιαφέροντος, στη σταδιακή απομάκρυνση λογίων και αστών από το θέαμα ή στη διεύρυνση του χάσματος μεταξύ των εξευρωπαϊσμένων και των λαϊκών στρωμάτων (πιστά στον Καραγκιόζη) (Χατζηπανταζής, ό.π.).

Στην αρχή του 1870, ενώ εμφανίζονται και γίνονται αποδεκτά στην πρωτεύουσα μουσικά συγκροτήματα από τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη και συγκροτείται το κίνημα του ηθογραφικού διηγήματος, ο Καραγκιόζης δεν αναφέρεται πουθενά. Σε αντίθεση στην επαρχία

συνεχίζει να λειτουργεί ως θέαμα. Το ιδιότυπο αυτό φαινόμενο οφείλεται, σύμφωνα με τις αντιδράσεις που καταγράφονται στον τύπο τα προηγούμενα χρόνια, στο χαρακτηριστικό της βωμολοχίας και της ανηθικότητας που κληρονόμησε από το τουρκικό μπερντέ. Γύρω στο 1890 τα θεάματα του Φασουλή και της Παντομίμας, που στηρίζονται σε δυτικοευρωπαϊκό ρεπερτόριο, αδυνατούν να ενταχθούν στην ελληνική παράδοση. Οι λαϊκές μάζες στρέφονται στο είδος που μπορεί να εκφράσει τα ιδανικά τους, τον Καραγκιόζη. Οι μεταβολές που έχουν συντελεστεί, όπως αποβολή του βωμολοχικού χαρακτήρα, νέοι τύποι εκπρόσωποι της λαϊκής ζωής, δίνουν ώθηση για μια νέα άνθηση. Παρά την κάποια αντίσταση που προβάλλεται από τον τύπο για την ακαλαισθησία και την αισχύτητα των παραστάσεων, αλλά και τον επαγγελματικό ανταγωνισμό από τα υπόλοιπα λαϊκά θεάματα, ο Καραγκιόζης επανακάμπει (Χατζηπανταζής, ό.π.).

1.2.2.3.6 Η διαλεκτική πορεία της ελληνοποίησης του Καραγκιόζη

Ο Χατζηπανταζής (1984) αναφέρει ότι η πολιτιστική εξέλιξη των λαών αποτελεί μετάβαση από την προφορική παράδοση σε αυτή του γραπτού λόγου. Έτσι από τις συλλογικές μορφές λαϊκής τέχνης περνάμε σε ελεύθερα εξατομικευμένα έργα, που εκπροσωπούν την ατομική ευαισθησία και συνείδηση. Το μοντέλο όμως αυτό δεν ισχύει στην περίπτωση του Καραγκιόζη. Η ιστορική του πορεία εμπεριέχει μια σειρά καίριων ιδιομορφιών. Είναι ένα θέαμα που γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στο πλαίσιο μιας κοινωνίας οργανωμένης με τις αρχές του γραπτού λόγου. Η τέχνη άρχισε απροσδόκητα να ακμάζει σε ένα περιβάλλον με σχετικά ανεπτυγμένο στάδιο εξευρωπαϊσμού. Αποτελεί συλλογική δημιουργία της οποίας οι καλλιτέχνες δεν παραμένουν άγνωστοι, αλλά συνδέουν το όνομά τους με έργα, τύπους και τεχνικές καινοτομίες. Αν και αποτελεί τέχνη του προφορικού λόγου, τα έργα αξιοποιούνται και τυπώνονται σε φυλλάδια, οδηγούμενα σε μια τυποποίηση.

Οι μελετητές του πολιτισμού του προφορικού λόγου παλαιότερων γενεών δεν εκμεταλλεύτηκαν τα τεχνολογικά μέσα της εποχής τους, για να διασώσουν αυτούσιο το υλικό της λαϊκής τέχνης του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, ώστε να αποκρυπτογραφήσουν τα μυστικά της. Τα εργαλεία γραφής και ανάγνωσης δεν επαρκούσαν. Η ασιατικής καταγωγής προφορική τέχνη του Καραγκιόζη μεταφυτεύτηκε και ρίζωσε στα εδάφη του ανεξάρτητου Ελληνικού Βασιλείου σε προχωρημένη φάση του 19^{ου} αιώνα, ενώ γνώρισε τη μεγαλύτερή της ακμή στο Μεσοπόλεμο και αργότερα. Παρ' όλα αυτά οι ερευνητές δεν προχώρησαν σε καταγραφή, με μια ειδική μεθοδολογία, αυτού του υλικού, αποφεύγοντας τυχόν παραμορφώσεις και διαστρεβλώσεις. Η διαδικασία κινήθηκε στη δεκαετία του 1960, όπου η δημιουργική ορμή του θεάματος έχει εξαντληθεί και οι δημιουργοί έχουν περιοριστεί στο περιθώριο, από τις νέες εξελίξεις στον τομέα της ψυχαγωγίας. Αυτό συμβαίνει γιατί τα δεδομένα του είδους ενδιέφεραν μόνο κάποιους περιέργους

δημοσιογράφους, αστούς διανοούμενους και περιηγητές που αδυνατούσαν να κατανοήσουν ότι ο πολιτισμός του προφορικού λόγου, έτσι όπως αποτυπώνεται σε μια σειρά από φαινόμενα, δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί με τους όρους του γραπτού πολιτισμού. Η ρευστότητα της αυτοσχέδιας παράστασης δεν αποτυπώνεται στην έντυπη εκδοχή του έργου. Ιδιαίτερα όταν οι έντυπες εκδόσεις των έργων δεν προέρχονται από τους λαϊκούς καλλιτέχνες, αλλά από αστούς επιφυλλιδογράφους που προσπαθούν να τους μιμηθούν (Χατζηπανταζής, 2007, ό.π.).

Η γλωσσολογική μελέτη ενός κειμένου επιδιώκει να διεισδύσει στην πρωτοτυπία, κατασκευάζοντας σημασιολογικά υποδείγματα και με τον τρόπο αυτό να αποδείξει τη σχέση λεξικολογίας και σφαιρικής σημασίας ενός έργου, ώστε να κατανοηθούν οι μηχανισμοί παραγωγής του συγκινησιακού αποτελέσματος. Στη μελέτη όμως ενός λαογραφικού γεγονότος, ο συλλογικός χαρακτήρας της δημιουργίας εμποδίζει τη γλωσσική και δομική ανάλυση και επιβάλλει την προσέγγισή του ως πολιτισμική εκδήλωση. Εδώ η διαλεκτική και ιστορική δυναμική της εκδήλωσης μας επιτρέπει να εντοπίσουμε τα στοιχεία ταυτότητας της δημιουργού κοινωνικής ομάδας (Δαμιανάκος, 2003:101-102).

Σημαντικό είναι να καταγραφεί πέρα των καλλιτεχνικών αυτοσχεδιασμών των δημιουργών, ο «επιστημονικός σχεδιασμός τους», η προφορική ιστορική αφήγηση που πλαισιώνει τη δημιουργία τους. Είναι γνωστό ότι στα χρόνια του Μεσοπολέμου, τα χρόνια της μεγάλης ακμής του θεάματος, διαμορφώνεται η κοινόχρηστη προφορική ιστορία της συντεχνίας, με στόχο τον αυτοπροσδιορισμό της ομάδας και το σχεδιασμό μιας συλλογικής ταυτότητας (Χατζηπανταζής, 2007, ό.π.).

Η ελληνοποίηση του θεάματος του Καραγκιόζη είναι μια εξελικτική διαδικασία χρόνων, μια διαλεκτική σχέση που ορίζεται από την εξάλειψη των αισχυροτήτων και των βωμολοχιών στη γλώσσα, το δραματολόγιο, τις λειτουργίες της παράστασης, την ανάπτυξη και την ποικιλία των στατικών μερών, το κοινό και κυρίως την ιδιοφυή δημιουργικότητα κάποιων καλλιτεχνών. Το θέατρο του Καραγκιόζη είναι πολιτισμικό γεγονός, η έκφραση καλλιτεχνικού, δυναμικού συμβιωτικών ομάδων, οριοθετημένων χωροχρονικά που υπόκεινται σε κάποιες θεωρητικές αρχές. 1) Η αρχή του αυτοσχεδιασμού. Αφορά τα περιθώρια ελευθερίας που διαθέτει ο Καραγκιοζοπαίχτης, χειριζόμενος τα εύκαμπτα μέρη της παράστασης (σχέση λειτουργιών και στατικών μερών), την προσωπική παρόρμηση, την έμπνευση της στιγμής. Η αρχή αυτή μας βοηθά να κατανοήσουμε τη διαλεκτική σχέση παράδοσης και νεωτερισμού, όπου οι συσσωρευμένες συλλογικές εμπειρίες της λαϊκής γνώσης και η αισθητική αποτελούν τη βάση των μελλοντικών δημιουργών. 2) Η αρχή της συμβατικής κοινωνικότητας των ομάδων. Αποτελεί το κοινωνιολογικό υπόβαθρο της λαϊκής δημιουργίας και συνήθως αφορά τα στρώματα εκείνα

που υφίστανται καταπίεση, εκμετάλλευση και ένδεια σε ένα κοινωνικό σχηματισμό. Στην περίπτωση του Καραγκιόζη, που γνωρίζει σημαντική άνθιση στα αστικά κέντρα, οι μαρτυρίες του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα (καραγκιοζοπαίχτες, τύπος της εποχής) αναφέρονται σε γειτονιές εξαθλιωμένες, σε χώρους συγκέντρωσης περιθωριακών στοιχείων (καφενεία), όπου η παρουσία του «καλού κόσμου» ήταν περιστασιακή και ωθείτο από μια διάθεση συμμετοχής στο «εξωτικό». Οι караγκιοζοπαίχτες αντιμετωπίζονται με περιφρόνηση από τη μικροαστική κοινωνία, ζουν εξαθλιωμένη έως ημι-παράνομη ζωή και τους αποδίδονται βαρείς χαρακτηρισμοί (αγαπητικοί, διαφθορείς παιδιών). 3) Η αρχή της προφορικότητας. Αυτή προϋποθέτει την ανώνυμη και συλλογική διαδικασία της ανάδυσης, διάδοσης και διάρκειας στη λαϊκή μνήμη και πρακτική. Βασίζεται στην επικοινωνία μεταξύ караγκιοζοπαίχτη και θεατή και τη σημαντική θέση του κοινού στη δημιουργία και πραγμάτωση του θεάματος. 4) Η ουσία της λαϊκής δημιουργίας ως έκφραση και πολιτισμική ταυτότητα μιας κοινότητας. Κάθε μέλος της κοινότητας αναπαράγει παραστάσεις, στάσεις, κανόνες συμπεριφοράς, εμπειρικές γνώσεις, τρόπους ζωής, προτιμήσεις και ιδεολογίες, στις οποίες αναγνωρίζει στοιχεία του εαυτού του (Δαμιανάκος, 2003:173-177).

1.2.2.4 Οι λειτουργίες του θεάματος

Ο Γ. Κιουρτσάκης (1983:71-79) αναφέρει ότι τις τυπικές λειτουργίες κάθε παραδοσιακής κοινότητας, που στον Καραγκιόζη επιτελούνται μέσα σε ένα νέο κοινωνικό πλαίσιο, καθορίζουν:

α) η ιδέα της εορταστικής συνάθροισης, που εκτός της ψυχαγωγίας (γιορτή, εκτόνωση, καρναβάλι/κωμικό), προσφέρει στους μετέχοντες τη δυνατότητα να διαμορφώσουν, να αναζωογονήσουν και να συντηρήσουν ένα ομαδικό ήθος (συντήρηση πλήθους παραδοσιακών μορφών παλαιότερου κόσμου, μετάδοση κοινωνικών αξιών, αισθητική καλλιέργεια, δεξαμενή ομαδικής μνήμης, διατήρηση πολιτισμικής ταυτότητας) και

β) μια σειρά από νεωτερικές λειτουργίες:

1) Για τον αναλφάβητο/ ημιαναλφάβητο κόσμο είναι ο Καραγκιόζης, από την εμφάνισή του μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, μια προφορική εφημερίδα (σχολιάζει τα νέα του ευρύτερου γεωγραφικού και κοινωνικού χώρου και εκφράζει τη στάση της λαϊκής γνώμης). Οι караγκιοζοπαίχτες ενημερώνονται και το θέατρό τους γίνεται ζωντανή εγκυκλοπαίδεια. Η αστική γειτονιά (το κυρίως ακροατήριο του Καραγκιόζη) έλκεται από τη σάτιρα και την κοινωνική πληροφορία του θεάματος, που αποκτά έτσι μια διάσταση διαμαρτυρίας ή αμφισβήτησης, που δεν εμφανίζεται σε κανένα επίσημο έντυπο ή δελτίο ειδήσεων. Η ιδιότυπη αυτή εφημερίδα εξυπηρετεί και σκοπιμότητες εξαστισμού του ελληνικού χώρου, χρησιμοποιείται δε ως μέσο εμπορικής διαφήμισης ή εκλογικής και κομματικής προπαγάνδας.

2) Ο Καραγκιόζης είναι ένα σύνθετο οπτικό και ακουστικό θέαμα, με ενοποιητικό πολιτισμικό ρόλο. Ο Δ. Σ. Λουκάτος (1963:33-34) θεωρεί ότι συστήνει, στο μέσο αστικό κοινό, τους ανθρώπους του βουνού και των νησιών και αντίστροφα. Ταυτόχρονα μέσα από τη μουσική του έχουμε ένα τραγούδι πανελληνίων αποχρώσεων (Μπίρης, 1952:53). Οι δυνατότητες πνευματικής ανταλλαγής και επικοινωνίας επιτρέπουν τη μετάδοση μηνυμάτων του πλατύτερου εθνικού χώρου και στις πιο απομονωμένες περιοχές. Στην πορεία τα μηνύματα ενοποιούνται και ανάγονται σε σύμβολα ευρύτερων κοινωνικών ομάδων. Το γεγονός ότι η εικόνα της ελληνικής κοινωνίας που παρουσιάζει ο Καραγκιόζης, σχεδιάζεται από τη σκοπιά ενός αστικού κέντρου, κατορθώνει να μεταφέρει στο χωριό και την επαρχία τα πρότυπα των μεγάλων αστικών κέντρων και κατ' επέκταση της Ευρώπης, συμβάλλοντας στην συνείδηση της ελληνικής ενότητας (Λουκάτος, 1963:33).

γ) Ο θέατρο του μπερντέ αποτελεί μια σχολή πατριωτισμού και εθνικιστικής ιδεολογίας, με τη δημιουργία της μορφής του κεντρικού ήρωα (Καραγκιόζης) ως συμβόλου του «ελληνικού δαιμονίου», με την ανάδειξη των νεοελληνικών μύθων (Μεγαλέξανδρος) και με τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου των ηρωικών έργων (ήρωες του '21, ήρωες του κυπριακού αγώνα), που συμβάλλουν στην εθνική κινητοποίηση, από την εποχή των Βαλκανικών αγώνων και συνεχίζοντας αργότερα (εξάρτηση λαϊκής παράδοσης από κυρίαρχες ιδεολογίες).

1.2.2.5 Οι караγκιοζοπαίχτες

Το θέατρο του Καραγκιόζη αποτελεί μια πολύπλευρη δραστηριότητα, ένα συνδυασμό χειροτεχνικών, πνευματικών ικανοτήτων, πρακτικών και τεχνών. Συνεπώς ο караγκιοζοπαίχτης είναι ένας «άνθρωπος θέατρο», που δημιουργεί το έργο, τις φιγούρες, ερμηνεύει, μεταφέρει και στήνει τα εργαλεία του, διαφημίζει την παράστασή του, συνδιαλέγεται τα οικονομικά. Διαθέτει μια πολυμέρεια αξιοζήλευτη, που επιβάλλεται από την προφορικότητα ως διαδικασία μάθησης και δημιουργίας. (Γ. Κιουρτσάκης, 1983:31,35,37) Ακολουθώντας τη διαδικασία της προφορικής παράδοσης, ένας караγκιοζοπαίχτης μαθαίνει τη δουλειά δίπλα σε ένα παλαιότερο, τον οποίο τιμά και αναφέρει με σεβασμό. Η σχέση δεν είναι μισθωτή. Αντίτιμο της εργασίας αποτελεί η γνώση (πρακτική άσκηση). Η μαθητεία μυεί το νέο караγκιοζοπαίχτη στο θέαμα και τον οδηγεί στη μίμηση των χαρακτηριστικών του δασκάλου/ μάστορα. Η μαθητεία απαιτεί πειθαρχία και ο εκπαιδευόμενος ελέγχεται αυστηρά. Η παρουσία του θεάματος του μπερντέ στην τηλεόραση, η διάλυση των μόνιμων σκηνών του Καραγκιόζη, αλλά και η ανάπτυξη του διαδικτύου, επέφεραν σημαντικές αλλαγές στον τομέα της μαθητείας. Η παρακολούθηση των δασκάλων γίνεται μέσα από τηλεοπτικές εκπομπές και βίντεο σε κανάλια του διαδικτύου, που

προσφέρουν τη δυνατότητα της επαφής με πολλούς παλαιούς και νεότερους караγκιοζοπαίχτες, την παρατήρηση πολλών διαφορετικών τεχνικών στην ερμηνεία, την κίνηση, την τοποθέτηση της φωνής, την κατασκευή των φιγούρων, στερούνται όμως της ευεργετικής διάδρασης μεταξύ μαθητή και δασκάλου, αλλά και την πρακτική άσκηση με παράλληλο έλεγχο.

Ανεξάρτητα από τη μέθοδο μαθητείας του ο караγκιοζοπαίχτης είναι ένας καλλιτέχνης με ποικίλες καλλιτεχνικές επιδόσεις, πρέπει να είναι μίμος, να έχει αίσθηση χιούμορ, ετοιμολογος με δυνατότητα αυτοσχεδιασμού, με σκηνοθετική ικανότητα, ζωγράφος, τεχνίτης, να τραγουδά σωστά, αλλά κυρίως έξυπνος και κοινωνικά ευαίσθητος. Ο όγκος των προαπαιτούμενος δεξιοτήτων οδήγησε σε καταμερισμό κατά ικανότητες, που επάνδρωσε το θέαμα με ειδικούς σχεδιαστές, μουσικούς και ζωγράφους. Στο λαϊκό θέαμα η μαστορική (χειρωνακτική εργασία) ασκεί μια γοητεία, που είναι στενά συνδεδεμένη με μια εσωτερική χαρά και ικανοποίηση. Ο Claude Levi-Strauss (1977:119) αναφέρεται στην ποίηση της μαστορικής, που το άτομο δεν αρκείται να ολοκληρώνει ή να εκτελεί, αλλά μιλά με τα πράγματα και μέσω των πραγμάτων, αφηγείται με τις επιλογές που επιχειρεί το χαρακτήρα, τη ζωή του, βάζοντας κάτι από τον εαυτό του. Η μαστορική του Караγκιόζι, όπου ο λαϊκός μάστορας δημιουργεί έχοντας ως υλικά περισσέυματα προηγούμενων χρήσεων, ταιριάζει με την άποψη του F. Boas (1920:18), ότι κάθε μυθολογικό σύμπαν είναι προορισμένο να διαλυθεί μόλις σχηματιστεί και από τα συντρίμια του να γεννηθεί ένα καινούργιο.

Εάν λάβουμε ως δεδομένο ότι η προφορικότητα προσδιορίζει την ανθρώπινη μνήμη, θα δούμε ότι ο караγκιοζοπαίχτης δεν απομνημονεύει απλά ένα κληρονομημένο λόγο, αλλά τον διαπλάθει δυναμικά. Στηριζόμενος σε μια σειρά στερεότυπων φράσεων (εντυπωμένων από τη συνεχή επανάληψη) που συνδέονται με συγκεκριμένους πυρήνες, οδηγείται στην παραλλαγή. Συνεπώς, έχουμε ένα συνδυασμό μνήμης και αυτοσχεδιασμού (ανάλογο σε ραψωδούς, παραμυθάδες και δημοτικά τραγούδια), που εξυπηρετούν τον στόχο της παράστασης. Σημαντική επίδραση σε αυτό η διάδραση με τους θεατές (κοινό). Στον Караγκιόζι κάθε ενότητα συγκροτείται από πολλές μικρότερες, που έχουν τη δυνατότητα της επανάληψης στα έργα, με διαφορετικούς τρόπους και τόνους, δίνοντας στον караγκιοζοπαίχτη πολλές δυνατότητες (ανοιχτή και ελαστική δομή θεάματος). Ο λόγος τεμαχίζεται στα συστατικά του μέρη κα κάθε τυπικό επεισόδιο αποτελείται από έναν αριθμό γνωστών θεμάτων, συντεταγμένων με μια ορισμένη διάταξη (χνάρι πλοκής και μύθου). Ο μύθος υπόκειται σε παραλλαγές, έχει διάφορες εκδοχές και εκβάσεις. Οι φιγούρες στα χέρια του караγκιοζοπαίχτη οδηγούν σε αυτόματη ανάσυρση των συστατικών του χαρακτήρα που απεικονίζουν (φωνή, ιδίωμα, λόγια, χαρακτήρας). Ο караγκιοζοπαίχτης, διαθέτοντας τη σταθερή βάση της παράδοσης, χρησιμοποιεί τα

εulύγιστα παραπάνω σχήματα, για να αναπτύξει το αφηγηματικό και δραματικό υλικό της παράστασης. Παράλληλα, ακολουθεί κάποιες γενετικές μήτρες στη σύνθεση των έργων, στα καλαμπούρια και τους μύθους των έργων, οι οποίες στηρίζουν τη μέθοδο της τέχνης, μια αδιάκοπη διασύνδεση οπτικών, ακουστικών, εμφανών και αφανών στοιχείων, σε ένα σύνολο που αντλεί από τη μνήμη την παραγωγική ικανότητα του καραγκιοζοπαίχτη. Η ευρηματικότητα και η ετοιμολογία είναι απαραίτητα στοιχεία για την ανασύνθεση των δοσμένων έργων και στηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό, που εντάσσεται στο έργο, χωρίς να το αλλοιώσει. Οι παραλλαγές είναι μια αναγκαιότητα για την αποδοχή από το κοινό και την επιβίωση του δημιουργού. (Κιουρτσάκης, 1983:46-49). Ο Γ. Σηφάκης (1984:10) αναφέρει ότι σημαντικό στοιχείο στη δημιουργία και αναπαραγωγή των έργων, από τους αγράμματους (αρχικά) καραγκιοζοπαίχτες, ήταν η χρήση της τεχνικής της μνημονικής οργάνωσης και του αυτοσχεδιασμού.

Επειδή, όπως αναφέρει ο Γ. Κιουρτσάκης (1983:56), η προφορική παράδοση αρνείται κάθε μηχανικό χαρακτήρα στη δημιουργία και χαρακτηρίζεται από συνεχή ανάπλαση των προτύπων και πολυμορφία, προσαρμόζει τα «παραδομένα» στην κάθε στιγμή. Καλλιεργεί, με αυτόν τον τρόπο, την ατομική δημιουργικότητα και στηρίζει την καινοτομία στην αφομοιωμένη πείρα του παρελθόντος. Συνεπώς, συντήρηση και ανανέωση λειτουργούν συμπληρωματικά. Όμως, παρά τον ατομισμό του κάθε τεχνίτη, η παράδοση είναι ομαδική για όλους τους καλλιτέχνες. Οι ατομικές εισφορές συγχωνεύονται σε ένα ομαδικό κρυστάλλωμα. Η κοινοκτημοσύνη γεννιέται στον πυρήνα της παράδοσης, που είναι η προφορικότητα. Κάθε τεχνίτης αποκτά υπόσταση μόνο όταν απευθύνεται σε μια ομάδα. Ο λόγος του ακούγεται για μια στιγμή, γεγονός που εμποδίζει την αναγνώριση και κατοχύρωση της πατρότητας ενός λόγου χωρίς υλικό αντίκρισμα.

1.2.2.6 Το κοινό

Ο ρόλος του κοινού σε ένα λαϊκό θέαμα είναι ουσιαστικός γιατί αποτελεί μέρος της συλλογικής δημιουργίας και έκφρασης. Από τα πρώτα χρόνια του Καραγκιόζη στην απελευθερωμένη Ελλάδα, οι μαρτυρίες για το κοινό είναι ελάχιστες. Υποθέτουμε ότι απευθύνεται στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα των πόλεων. Εκτός από τους ανθρώπους «του μόχθου», μικροαστικά, μεσοαστικά, αλλά και αγροτικά στοιχεία εμφανίζονται στις παραστάσεις ωθούμενα κυρίως από περιέργεια. Η διεύρυνση του κοινού σηματοδοτεί τη διεύρυνση που είχε το θέαμα στην αρχή της πορείας του, αλλά και αργότερα. Στην επαρχία η έλλειψη άλλου τύπου θεάματος ενισχύει τον Καραγκιόζη, ενώ στην Αθήνα η αποδοχή του έρχεται μετά την αποβολή του βωμολοχικού, ανατολίτικου χαρακτήρα και την ελληνοποίησή του γύρω στα 1890. Με το πέρασμα του χρόνου παρατηρείται μια διάβρωση του Καραγκιόζη από τις «αξίες» του ανώτερου αστικού πολιτισμού. Οι καραγκιοζοπαίχτες αυτολογοκρίνονται και προσαρμόζονται έχοντας

σαν κύριο μέλημα την επιβίωση, άμεσα συνδεδεμένη με τη διεύρυνση του κοινού. Τα αίτια του ολοένα και μεγαλύτερου κοινωνιολογικού εύρους στο κοινό του Καραγκιόζη και η απήχηση του ως θεάματος οφείλονται, στην θεατρική ένδεια της ελληνικής επαρχίας, στη ταξική και πολιτισμική ρευστότητα, και στην εσωτερική ζωτικότητα του Καραγκιόζη, που ενισχύεται από έναν αριθμό ιδιοφυών καλλιτεχνών στο πέρασμα από το 19^ο στον 20^ο αιώνα. Τα στοιχεία που μας προσφέρουν οι καραγκιοζοπαίχτες (Μόλλας, Σπαθάρης) για το κοινό των αρχών του 20^{ου} αιώνα, αποκαλύπτουν ότι η πλατεία (κοινό) είχε διαφορετική σύσταση στη Δεξαμενή, από τους λαϊκούς συνοικισμούς της πρωτεύουσας ή της επαρχίας. Επίσης η παρουσία των ανώτερων στρωμάτων τονίζεται στις μαρτυρίες ιδιαίτερα, γιατί το θέαμα εντυπωσιάζει (Κιουρτσάκης, 1983:115-139).

Οι μικροαστοί της Αθήνας της περιόδου 1880-1925, όπως αναφέρει ο Ν. Ποταμιάνος (2015), έχουν ένα δικό τους πολιτισμικό στίγμα και διαφοροποιούνται από τις άλλες κοινωνικές ομάδες και τάξεις. Οι ηγέτες των λαϊκών τάξεων είναι οι καταστηματαρχες. Από αυτούς, που αποτελούν λαϊκό μόρφωμα μετά την επανάσταση στο Γουδί, τη διάσπαση του «κόσμου των τεχνών» και την αυτονόμηση των εργατών (1910) δημιουργείται ένας καθαρά μικροαστικός πόλος (ΓΕΕΒΕ, Ομοσπονδία Επαγγελματιών). Στην κουλτούρα έχουμε παρεμφερείς εξελίξεις με αυτές που παρατηρούνται στην πολιτική και την ιδεολογία. Οι εορτασμοί τις Απόκριες αναδεικνύουν την κοινωνική ταξικότητα. Τα δείγματα από τον ημερήσιο τύπο, παρά το μικρό τους αριθμό, δηλώνουν μια διχοτόμηση της «μεσαίας τάξης», με ένα τμήμα της να μένει προσκολλημένο στις λαϊκές μορφές πολιτισμού και ένα άλλο να υιοθετεί συμπεριφορές της αστικής τάξης. Ο ρόλος της μεσαίας τάξης στη διάχυση της αστικής κουλτούρας είναι σημαντικός, όπως καταδεικνύεται από τους χορούς τόσο των συντεχνιών, όσο και από τους οικογενειακούς τη περίοδο της Αποκριάς. Το μικροαστικό στίγμα αναδύεται σιγά σιγά και στον πολιτισμό και επιφέρει εξελίξεις στη λαϊκή κουλτούρα. Αποτέλεσμα η έκδοση και η διάθεση μέσω των εφημερίδων εμπορικών μυθιστορημάτων, αλλά και ο μετασχηματισμός του θεάτρου σκιών, όπου καταργείται η ασελγής εκδοχή του τούρκικου μπερντέ και εξευγενίζεται το ήθος και η γλώσσα, ώστε να μπορούμε να υποστηρίξουμε μια «μικροαστικοποίηση» του Καραγκιόζη. Ένα μεγάλο μέρος του κοινού, που στήριξε αυτό το μετασχηματισμό, είναι οι επαγγελματιοβιοτέχνες και οι μικροαστοί διανοητικής εργασίας, που υποστήριξαν και το λαϊκό μυθιστόρημα. Νέες μορφές λαϊκής κουλτούρας διαμορφώνονται στο Καραγκιόζη, στο λαϊκό μυθιστόρημα, στους αποκριάτικους οικογενειακούς χορούς, ως προϊόντα προσέγγισης με την αστική κουλτούρα, μέσα από την ανταλλαγή λαϊκού και λόγιου (Ποταμιάνος, 2015:ό.π.). Παρ' όλα αυτά, η στάση της αστικής τάξης για τον Καραγκιόζη είναι περιστασιακή. Θεωρείται ένα

διασκεδαστικό θέαμα, που όμως δεν είναι ικανό να θρέψει πνευματικά. Αντίθετα για τα λαϊκά στρώματα είναι το κυρίαρχο θέαμα, το βασικό δεδομένο της συλλογικής ζωής του.

Η πλατιά απήχηση δεν αντανακλάται μόνο στα εισιτήρια, αλλά και στη συμμετοχή του κοινού την ώρα της παράστασης. Το κοινό είναι τακτικό και μόνιμο και βιώνει μια μέθεξη κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η εξαιρετική ποιότητα της επικοινωνίας караγκιοζοπαίχτη και θεατή δηλώνει την αδιάσπαστη ενότητα παίχτη-σκιών-ακροατηρίου (Κιουρτσάκης, 1983:115-139.). Το κοινό είναι συν-δημιουργός της σκηνικής παραγωγής και ο караγκιοζοπαίχτης, απόλυτος κυρίαρχος των εκφραστικών μέσων της σκηνής, εξαρτάται από τη βούληση και το γούστο του ακροατηρίου. Έτσι, ο караγκιοζοπαίχτης μετατρέπεται σε εκτελεστικό όργανο μιας συλλογικής βούλησης. Ο άμεσος έλεγχος και κατ' επέκταση η συμπαραγωγή των θεατών, που μέσα από άπειρες διαδικασίες καθορίζουν την αισθητική βούληση του λαϊκού πολιτισμού, είναι χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης, που δε συναντάμε στο έντεχνο/αστικό θέατρο, όπου ο θεατής τηρεί μια παθητική στάση. Παράλληλα το λαϊκό θέατρο για το κοινό του έχει μια λειτουργικότητα πολλαπλή, όπως η αναφορά παραδοσιακών θεμάτων του λαϊκού πολιτισμού, η επιβεβαίωση των παραδοσιακών αξιών, η πολιτική σάτιρα, η κοινωνική κριτική και η ενημέρωση για επίκαιρα θέματα (Πούγχερ, 2004:26).

Ο C.W.von Sydof (1948:15) αναφέρει ότι υπάρχει διάκριση μεταξύ του ενεργητικού (καράγκιοζοπαίχτης) και του παθητικού (κοινό) φορέα της παράδοσης. Ο παθητικός ενεργεί ελεγκτικά και έχει τη δυνατότητα να διαρθρώνει κάθε παρέκκλιση του ενεργού φορέα από τα όρια της παράδοσης. Με τον τρόπο αυτό, δηλώνει ο Γ. Μ. Σηφάκης (1975:26), εξασφαλίζεται η σωστή, ακριβής και σύμφωνη με τους αυστηρούς, πατροπαράδοτους και γνωστούς σε όλους κανόνες, δημιουργία των καλλιτεχνικών μορφών.

1.2.2.6.1 Η ταξική σύνθεση δημιουργών και κοινού

Η ταξική σύνθεση τόσο των караγκιοζοπαιχτών, όσο και του κοινού (μέχρι το 1960 τουλάχιστον) είναι δύσκολο να οριστεί για τρεις βασικούς λόγους όπως αναφέρει ο Κιουρτσάκης (1983:94-96):

1. Οι караγκιοζοπαίχτες είναι ένα δείγμα που με δυσκολία μπορούμε να προσδιορίσουμε την κοινωνική του προέλευση. Οι προφορικές αφηγήσεις και τα απομνημονεύματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα μας προσφέρουν ένα υλικό, που σαφώς εντάσσει τους δημιουργούς σε μια λαϊκή καταγωγή, χωρίς όμως να παρέχει μια ακριβή σύνθεση της προέλευσης των μελών της συντεχνίας στη δημιουργία και στην εξέλιξή της (αγροτική, εργατική, υποπρολεταριακή). Η αυτοβιογραφία στηρίζεται αποκλειστικά στη μνήμη του συγγραφέα της ή σε όσα αυτός νο-

μίζει ότι θυμάται. Στηρίζεται συνεπώς σε μεγάλο μέρος στη φαντασία του και στην υποκειμενική του διάθεση και όχι σε μια αντικειμενική περιγραφή των περιστατικών της ζωής του (Πέτρης:1986,39).

2. Το κοινό την εποχή της ακμής του θεάματος παρουσιάζει συμπερίληψη μικροαστικών και μεσαίων στρωμάτων (γρήγορη προσαρμογή κοινού στο είδος). Δεν μπορούμε να τοποθετήσουμε στα λαϊκά ή μικροαστικά στρώματα τους επαγγελματίες που αποτελούν το βασικό κομμάτι του κοινού, όταν δε γνωρίζουμε την οικονομική τους κατάσταση και τις οικονομικο-κοινωνικές σχέσεις που δημιουργούν.

3. Η νεοελληνική κοινωνία χαρακτηρίζεται από έλλειψη ταξικής σαφήνειας. Στην ιστορική της διαμόρφωση έχουμε απουσία καθαρών γραμμών στη διάρθρωση των δομών και μια συγκεχυμένη εικόνα της μεσοαστικής ομάδας, όπως αναφέρει ο Ν. Σβορώνος (1976:13,15). Ταυτόχρονα, ο νεοελληνικός κοινωνικός σχηματισμός εξελίσσεται διαφορετικά από τις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Ο Κ. Τσουκαλάς (1977) εντοπίζει μια ραγδαία εξάπλωση των μη παραγωγικών στρωμάτων τον 19^ο αιώνα, ενώ ο παραγωγικός αστικός πληθυσμός παραμένει πολύ περιορισμένος. Η νεοελληνική κοινωνία χαρακτηρίζεται από ένα πολιτισμικό διχασμό, ο οποίος διαθέτει μια ταξική βάση, αλλά διασχίζει το ίδιο κοινωνικό στρώμα και, σε κάποιες περιπτώσεις, τα ίδια τα άτομα. Η λαϊκότητα του κοινού παρουσιάζει κοινωνική και ψυχολογική κινητικότητα, που οδηγεί, σύμφωνα με τον Ν. Σβορώνο (1976:20), σε δυσκολία στην αποσαφήνιση των περιγραμμάτων της κοινωνικής ζωής και στη διαμόρφωση συγκροτημένων ιδεολογιών. Ο αγρότης που γίνεται αστός αξιολογεί διαφορετικά το θέαμα, σύμφωνα με τη νέα θέση που κατέχει ή θέλει να αποκτήσει. Παράλληλα, ο μικροαστός έλκεται ή απωθείται, επειδή ανακαλεί την παιδική του ηλικία και ο εργάτης απομακρύνεται όταν αποκτήσει ορθολογιστική αντίληψη της ζωής.

1.2.2.7 Το δραματολόγιο

Ο R. Barthes (1966:1, 1975) αναφέρει ότι η διήγηση συμβαδίζει με την ιστορία των ανθρώπων, είναι σαν την ίδια τη ζωή, για αυτό δεν υπήρξε πουθενά, ποτέ κανένας λαός χωρίς διήγηση. Η ανάλυση μιας διήγησης είναι δυνατή καθώς αποτελεί ένα πραγματικό αντικείμενο, που ο θεατής αναγνωρίζει και δεν το μπερδεύει με εκείνο που δεν είναι (Metz, 1968:21). Στον Καραγκιόζη η παράσταση είναι μια διήγηση που διατυπώνεται με ειδικά μέσα, μια κλειστή σειρά με περιστατικά, που έχει αρχή και τέλος. Το έργο δεν είναι σύμφωνο με την αντικειμενική πραγματικότητα. Τα πραγματικά περιστατικά, που αποτελούν ερεθίσματα για το μοντέλο της διήγησης, γίνονται εξωπραγματικά στο πανί. Η αναγωγή σε πραγματικά γεγονότα είναι συνειδητή στο θεατή, ο οποίος δε χρειάζεται να αποδεχθεί τα περιστατικά ως αληθή και αφήνεται στη

γοητεία της πλαστότητας του θεάματος. Ο χρόνος της παράστασης ορίζει την αρχή και το τέλος της, γεγονός που συμβαίνει και για το χρόνο διήγησης ενός περιστατικού. Οι δύο αυτοί χρόνοι δεν ταυτίζονται, γιατί κατά την παράσταση ο χρόνος των περιστατικών, λόγω της έλλειψης των τεχνικών μέσων, υφίσταται περικοπή. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με το χώρο, καθώς όλα τα περιστατικά συμβαίνουν στον ίδιο χώρο. Το θέμα, πέρα από τη ροή του διαλόγου, παραμένει στατικό. Η φιγούρα κινείται μόνο στη συνείδηση του θεατή και κάθε χρονική ή χωροταξική μεταφορά επιτυγχάνεται με το λόγο (Πετρής, 1986:77-81).

Η διήγηση του Καραγκιόζη έχει διακοπές, τις περιγραφικές στιγμές, όπου οι λεκτικές περιγραφές υπερκαλύπτουν τις αδυναμίες του οπτικού συστήματος της παράστασης. Στα σημεία αυτά έχουμε αντικατάσταση του χρόνου και του χώρου και μετατόπιση του οπτικού στο λεκτικό σύστημα. Στη διήγηση έχουμε συνήθως ένα δημιουργό, ενώ ο Καραγκιόζης αποτελεί θέαμα συλλογικό. Αν και υπάρχει ένα υποκείμενο, που βάζει την παράσταση σε ενέργεια, ο Καραγκιοζοπαίχτης, το κοινό επεμβαίνει και διαδρά με το υποκείμενο της διήγησης. Αυτό δημιουργεί μια συνθήκη μοναδικότητας για την κάθε παράσταση, η οποία δεν έχει ποτέ την ίδια μορφή. Ο Καραγκιοζοπαίχτης διαμορφώνει την παράστασή του (διήγηση) κάθε φορά, διαλέγοντας τις φιγούρες (διαφορετική όψη), ερμηνεύοντας με τη φωνή και επιλέγοντας παρεμβάσεις λεκτικές που θα ορίσει το ακροατήριό του (Πετρής, 1986:81-86).

1.2.2.7.1 Η παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου

Η σχέση που διαμορφώνεται σήμερα ανάμεσα στο καλλιτεχνικό έργο και τους «παθητικούς» φορείς (αποδέκτες) είναι διαφορετική, καθώς στα σύγχρονα θεάματα και ακροάματα (λαϊκά) αυξάνεται η απόσταση μεταξύ πομπού και δέκτη. Αιτία σε αυτό είναι ο πολύπλοκος τεχνολογικός διάμεσος, αλλά και η ισχυρή βιομηχανία του είδους που επιβάλλει τις δικές της προδιαγραφές στους δημιουργούς, αλλά και στο κοινό, καθορίζοντας τις συνθήκες και το περιεχόμενο των θεαμάτων. Με αυτά τα δεδομένα το κοινό είναι σχεδόν αδύνατο να ενεργοποιηθεί ως ομάδα και να εκδηλώσει τις προτιμήσεις και τις απαιτήσεις του. Το έργο τέχνης εμφανίζεται διαμορφωμένο ερήμην του καταναλωτή θεατή, ο οποίος έχει μόνο το ρόλο της παρουσίας ή της απουσίας του ως επιλογή.

Στον Καραγκιόζη το θέαμα παράγεται κυρίως «χειροτεχνικά», χωρίς να παρεμβάλλεται κάποιο γραπτό κείμενο, με απλό τεχνολογικό διάμεσο (πανί, φιγούρα) και άμεση επικοινωνία τεχνίτη θεατών (αυθεντικό κοινό). Το έργο, παρά το γεγονός ότι βασίζεται σε σταθερούς κώδικες και συμβάσεις, δεν έχει την τυποποίηση που επιβάλλει η πολιτισμική βιομηχανία, αφού αποτελεί αποτέλεσμα συνομιλίας Καραγκιοζοπαίχτη και κοινού. Έχουμε ένα παραγόμενο

προϊόν όπου τα γούστα, οι επιθυμίες και οι αντιδράσεις του κοινού ενσωματώνονται στην αντικειμενική του υπόσταση (Puchner, 1975:171,188). Η καλλιτεχνική παραγωγή δε ρυθμίζεται από τη ζήτηση της αγοράς, αλλά από την παραγγελία μιας συγκεκριμένης πλατείας, ώστε ο παίχτης να προσαρμόζει αδιάκοπα την παραγωγή του. Το γεγονός αυτό, η επαφή/απαίτηση κοινού караγκιοζοπαίχτη, προσανατολίζει την παράσταση (ερμηνεία, αυτοσχεδιασμοί, μέτρο) και αποτελεί μια σύμπραξη, που κατοχυρώνει τη λαϊκότητα του θεάματος (Κιουρτσάκης, 1983:154-160).

1.2.2.7.2 Ο συλλογικός δημιουργός του Καραγκιόζη

Ο συλλογικός δημιουργός του θεάματος του μπερντέ είναι η επαγγελματική συντεχνία (άτομα) και το κοινό. Ανάμεσά τους αναπτύσσεται ένας γόνιμος διάλογος. Οι караγκιοζοπαίχτες προτείνουν ένα έργο (δημιουργία), που στηρίζεται σε συγκεκριμένες αξίες (παράδοση, προγενέστερη δημιουργία) και η αποδοχή του κοινού καθορίζει την τύχη του έργου (συντήρηση-απόρριψη). Η ομαδική δημιουργία, ως χρήση και λειτουργία, καθορίζει το μέλλον του Καραγκιόζη και την ανανέωσή του (Κιουρτσάκης, 1983:174-176)

Τα σημεία που φαίνεται καθαρά η διαλεκτική σχέση μεταξύ караγκιοζοπαίχτη και κοινού είναι τέσσερα (Κιουρτσάκης, 1983:177-183). Πρώτον, ο λόγος (τα καλαμπούρια) που γίνεται τυπικός και καθιερώνεται μόνο αν το κοινό το επιδοκιμάσει. Ο λόγος περνά, αν είναι αποδεκτός και επιβεβαιωμένος, από τον ένα караγκιοζοπαίχτη στον άλλο. Δεύτερον, το παραδοσιακό ρεπερτόριο. Κάθε έργο αποτυπώνει τον νεοελληνικό κόσμο της εποχής και την επιδοκιμασία του. Η αρχική ιδέα ανήκει στον караγκιοζοπαίχτη, αλλά η κωδικοποιημένη μορφή είναι έργο της ομάδας που αποδέχεται ή απορρίπτει και με αυτό τροποποιεί κάθε παράσταση. Τρίτον, η θεατρική ολότητα (σύνθεση λόγου, εικόνας, κίνησης, ήχων) που εξυπηρετεί την αναπαράσταση πράξεων. Οι τύποι του μπερντέ δεν είναι απλά εικαστικές δημιουργίες. Είναι, ως ρόλοι, σταθερά και πολύπλευρα θεατρικά σημαίνοντα, που ορίζονται από τα τυπικά λόγια, τις πράξεις, τη μορφή, τη φορεσιά, το ιδίωμα, τη φωνή. Εξελίσσονται και μεταπλάθονται οι κωδικοποιημένοι τύποι, «ως προϊόντα μιας αυστηρής σύμβασης, που συνδέει μόνιμα τους караγκιοζοπαίχτες με το κοινό τους και που αποκρυσταλλώνει, σε κάθε στιγμή, την εξελισσόμενη δημιουργία της ομάδας» (Κιουρτσάκης, 1983:180). Είναι μια παραγωγή της αντικειμενικότητας της θεατρικής σύμβασης, ένα ιδεόγραμμα που επιβάλλεται στον ερμηνευτή. Ο τύπος (φιγούρα) είναι το σημείο σύγκλισης των μορφοπλαστικών ικανοτήτων των караγκιοζοπαίχτων, με τις εκφραστικές ανάγκες, εμπειρίες, επιταγές της ομάδας. Ο θίασος του Καραγκιόζη είναι μια σύμβαση στην οποία λειτουργεί δεσμευτικά για την ερμηνεία του караγκιοζοπαίχτη, αλλά και για το όριο της παράδοσης και του αυτοσχεδιασμού στην παρουσίαση των τύπων.

Δεν συντελείται καμιά αλλαγή των διακριτικών γνωρισμάτων, μόνο εμπλουτισμός των δευτερογενών στοιχείων, σε συνάρτηση με τις κοινωνικές ροπές (Κιουρτσάκης, 1983:181). Τέταρτον, η εξαφάνιση του καλαμποριού, που μπορεί να οφείλεται σε διάφορες αιτίες, ανεξάρτητες από το ταλέντο του δημιουργού, όπως ο παρωχημένος χαρακτήρας ενός έργου, η υπερβολική επιρροή ενός προσώπου ή η υπερκάλυψη από κάποιο άλλο.

1.2.2.7.3 Τα χαρακτηριστικά του ομαδικού έργου

Κάθε δημιούργημα στον Καραγκιόζη είναι ένα ενιαίο έργο που πλάθεται από πολλούς ανθρώπους, δημιουργούς και κοινό, σε διαφορετικές εποχές και τόπους, που συμβάλλουν στην εξέλιξή του. Η δημιουργία στοιχειοθετείται από ατομικές και συλλογικές εισφορές, στρώματα που επικαλύπτονται, συμπλέκονται, συγχωνεύονται, ενσωματώνονται ακατάπαυστα, σε ένα πλαίσιο σταθερών σχέσεων και κανόνων. Οι προσωπικές εισφορές των καραγκιοζοπαιχτών αφορούν τη νέα σύνθεση ή το συνδυασμό των παραδοσιακών θεμάτων και σχημάτων (Κιουρτσάκης, 1983:184-186). Η αυτοτέλεια στο ομαδικό δημιούργημα απορρέει από τη συλλογική διαδικασία που το διαμορφώνει, καθώς ο καραγκιοζοπαιχτής διερμηνεύει το «εμείς» μιας ομάδας (Κιουρτσάκης, 1983:187). Κατ' επέκταση, οι τύποι του θεάτρου σκιών είναι τα σύμβολα μιας δεδομένης ομάδας, που διαμορφώνονται ασυνείδητα και βαθμιαία στη συνείδηση του συλλογικού δημιουργού και αποτυπώνονται στη μορφή και την υπόσταση της φιγούρας. Έτσι πλάθοντας μια μορφή, οι καραγκιοζοπαιχτές αποτυπώνουν στοιχεία στο κοινό, που ενεργοποιούν τις εμπειρίες του, ώστε να φορτίσει τη συγκεκριμένη μορφή με ένα συμβολικό πεδίο και να την ταυτίσει με ένα σώμα. Ο κεντρικός ήρωας του Καραγκιόζη δεν αποτελεί την τυπική απεικόνιση ενός φτωχού θυμόσοφου, κατεργάρη ανθρώπου του λαού, αλλά είναι «η συμβολική εξατομίκευση της ομάδας που τον (ανα)δημιουργεί και που προβάλλεται ασυνείδητα (λαϊκή κωμωδία) στο σώμα του (Κιουρτσάκης, 1983:188). Κατ' αυτή την έννοια, ο Καραγκιόζης αποτελεί ένα γνήσιο θέαμα και αντανακλά όσα έχει ανάγκη να δει και να ακούσει το κοινό που τον παρακολουθεί (λαϊκό) (Κιουρτσάκης, 2011:175). Η επικοινωνία, που αναπτύσσεται μεταξύ πομπού και αποδέκτη, δεν διαθέτει τα σύνθετα και λεπτά εργαλεία της γλωσσικής σημειολογίας, αλλά εκφράζεται με χειροκροτήματα, ψίθυρους, σφυρίγματα. Στο θέατρο του μπερντέ η ομάδα εκπέμπει μηνύματα, εκτός του χώρου της παράστασης, τα οποία ο καραγκιοζοπαιχτής αναπαράγει αυτούσια στο έργο, τα καλαμπούρια. Οι θεατές, κατά τη διάρκεια της παράστασης, συνομιλούν με τον καραγκιοζοπαιχτή και τις φιγούρες, ενώ το πιο σημαντικό είναι η «λογοκρισία» της ομάδας, που καθορίζει τα μηνύματα κάθε ατομικού πομπού (Κιουρτσάκης, 1983:188-189).

Παρά τη δομική στατικότητα και τη φαινομενική φτώχεια ο Καραγκιόζης, με το πλήθος των παραλλαγών των ζωντανών εκτελέσεων (ποικιλία νοημάτων), διαθέτει εντυπωσιακή πολυσημία. Η λαϊκή τέχνη, ως προφορική φύση παράδοσης, συγκροτείται σε σώμα με τη συνεχή επανάληψη των δεδομένων της (μνημονοτεχνήματα). Η αναπαραγωγή βοηθά στη γνωριμία με το κοινό του θεάματος και συμβάλλει στην αναδημιουργία του, μέσα από καινούργιες ερμηνείες σε γνωστά σημαίνοντα (Πούχνερ, 1984). Η στατικότητα της τέχνης του Καραγκιόζη είναι συνάρτηση της σταθερότητας και του μικρού αριθμού των σημείων της. Τα παραπάνω δεν αποκλείουν την εξέλιξη. Ο A. D. Lord (1960:4) αναφέρει ότι οι στερεότυπες εκφράσεις δεν είναι αποστεωμένα κλισέ (cliches), αλλά έχουν την ικανότητα να αλλάξουν και παράγουν νέες στερεότυπες εκφράσεις. Η επαναληπτικότητα σε συνδυασμό με την πολυμορφία κρύβουν εξελικτικές δυνατότητες. Η μορφή (φιγούρες) και το περιεχόμενο, που αποτελούν τις θεμελιακές δομές του Καραγκιόζη, βρίσκονται σε συνεχή εξέλιξη, έστω και αργή. Ταυτόχρονα, η διαδοχή πολλών φορέων στο χειρισμό του Καραγκιόζη διαφοροποιεί τα βασικά σημαίνοντα, μέσα από πάμπολλες παραλλαγές και τα προικίζει με νέες σημασίες και συμβολισμούς (Κιουρτσάκης, 1983:206). Τα στερεότυπα σχήματα εμπεριέχουν μια ρευστή ουσία που συγκεκριμενοποιείται από την ερμηνεία ενός καραγκιοζοπαίχτη σε μια ομάδα, χωρίς να χάνουν τη σταθερή τους μορφή και το γενικό τους νόημα, αυτό του κοινόκτητου θεάτρου. Βάσει αυτού του δεδομένου, η πολυσημία του λόγου του Καραγκιόζη οφείλεται στο γεγονός ότι δεν έχουμε μια στατική και οριστική μορφή ενός γραπτού κειμένου, αλλά το αποτέλεσμα μιας επικοινωνίας με ένα ακροατήριο συναισθηματικά φορτισμένο, που οδηγεί σε μια σειρά συνδηλώσεων και προεκτάσεων, σε μια έκφραση βάθους.

Τα παραπάνω καθορίζουν και την αυτονομία της λαϊκής δημιουργίας. Ο λαός αναπαράγει, όχι ως αντιγραφή του ανώτερου πολιτισμού, ούτε ως παθητική αποδοχή. Ο R. Jakobson (1973:63) τονίζει ότι η μεταμόρφωση ενός «μνημειακού» έργου σε «πρωτόγονο» είναι πράξη δημιουργίας, που εκδηλώνεται στην επιλογή των έργων που γίνονται αποδεκτά, αλλά και στη διασκευή τους, που τείνει να ικανοποιήσει άλλες συνήθειες και απαιτήσεις. Στον Καραγκιόζη, οι μετασχηματισμοί που επιβάλλονται στα πρότυπα (νεοελληνικά έργα, θεατρικά έργα, επιθεώρηση, λαϊκά μυθιστορήματα, τύπος) είναι σημαντικοί, γιατί δεν αποτελούν συνάρτηση του περιεχομένου, αλλά των δομών και της λειτουργίας της διαδικασίας, που γεννά την αυτονομία της λαϊκής δημιουργίας (Κιουρτσάκης, 1983:213).

1.2.2.7.4 Τα κείμενα του Καραγκιόζη

Το κείμενο της παράστασης αποτελεί ένα από τα βασικά συστατικά της. Είναι ένας λόγος προφορικός και αυτή η ιδιότητα ενισχύεται από το γεγονός ότι αναπτύσσεται σε διαλογικά μέρη.

Σημαντικό επίσης είναι ότι κανένα κείμενο δεν έχει γραφτεί πριν την παράσταση και δεν οριστικοποιείται μετά από αυτή. Κάθε караγκιοζοπαίχτης, σε συνεργασία με το ακροατήριό του, διαμορφώνουν κάθε φορά μια νέα κατάσταση. Τα κείμενα που έχουν καταγραφεί, δεν διασφαλίζουν την ταυτότητα του προφορικού κειμένου μιας παράστασης, καθώς έχουμε επεμβάσεις των λογίων εκδοτών, που σφραγίζουν το υλικό με κανόνες «κοινωνικής εμφάνισης».

Ο προφορικός λαϊκός λόγος έχει μια σειρά από ιδιαιτερότητες. Παρουσιάζει, σύμφωνα με το Γ. Πετρή (1986:88), γλωσσικές παραδρομές, που προέρχονται από παρακούσματα λέξεων, παραβιάσεις του συντακτικού και εκφράζει εκείνους που μιλούν μια γλώσσα, έχοντας άγνοια του γραπτού στερεότυπού της. Ο R. Jakobson (1973:60,64) αναφέρει ότι κατά τη σύλληψη της ανανέωσης μιας γλώσσας υπάρχει η περίπτωση οι τροποποιήσεις να παράγονται ύστερα από ένα είδος κοινωνικοποίησης, της γενίκευσης των ατομικών λαθών, που προέρχονται από συναισθηματικές καταστάσεις ή αισθητικές παραμορφώσεις της γλώσσας. Οι τροποποιήσεις, επίσης, μπορεί να αποτελούν αναπόφευκτες κανονικές συνέπειες αλλοιώσεων, που συνέβησαν προηγούμενα και πραγματώνονται μέσα στη γλώσσα (μονογένεση). Σε κάθε περίπτωση, η γέννηση μιας καινούργιας μορφής συντελείται όταν αυτή υιοθετείται από τη γλωσσική κοινότητα (κοινωνικό γεγονός). Οι ατομικοί νεωτερισμοί απαντούν στις απαιτήσεις της κοινότητας, προτρέχουν της κοινωνικής εξέλιξης της γλώσσας, ενσωματώνονται και αποβαίνουν γλωσσικά γεγονότα.

Στην περίπτωση του Καραγκιόζη, ο караγκιοζοπαίχτης μιλώντας, εκτός παράστασης, θα έκανε κάποια λάθη, αλλά κατάφερνε να διατυπώσει με ακρίβεια αυτό που ήθελε. Τα λάθη, που έκανε, ήταν ίδια ή ανάλογα με αυτά του κοινού του και ανταποκρίνονταν σε κάποιο «ανεπίσημο κώδικα». Δυστυχώς δεν υπάρχει καταγραφή σχεδόν μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η κοινωνία, που διατήρησε τον Καραγκιόζη, δεν ήξερε να γράφει, αλλά η έλλειψη ανάγκης καταγραφής είναι μια ιδεολογική στάση, που περιφρονεί αυτά και τους δημιουργούς τους. Το θετικό στοιχείο είναι ότι, με την έλλειψη καταγραφής, απέφυγαν την απολίθωση, ενώ παράλληλα δεν αλλοιώθηκε η αντίληψη του χώρου που συνιστά αυτό το θέαμα, δηλαδή η εικαστική πλευρά και το κείμενο. Και στις περιπτώσεις έχουμε ένα δυσδιάστατο σύστημα ανάπτυξης, όπου η εικαστική αντίληψη εναρμονίζεται με τη λαϊκή ζωγραφική, ενώ το κείμενο οδηγεί σε παρατακτικές γλωσσικές δομές (Πετρή, 1986:87-92).

Οι σχέσεις των γλωσσικών δομών είναι ευθείες και η σύνδεσή τους συμπλεκτική, χαρακτηριστικό του προφορικού λόγου. Επίσης ανιχνεύουμε σύνδεση του θεάματος του μερνετέ με την καθημερινή ζωή, χωρίς αναγωγή, μια άμεση σύνδεση του μύθου με την κοινωνική πραγματικότητα. Παράλληλα οι ήρωες δηλώνουν την ταυτότητά τους και στοιχεία της προσωπικό-

τητάς τους. Η απλή ευθεία και η παρατακτική διάρθρωση συμβαίνει και στο εννοιολογικό επίπεδο. Ο караγκιοζοπαίχτης δε θέλει να αφήσει το κοινό να μαντέψει την πλοκή και γνωρίζοντας τις τεχνικές δυσκολίες που περιορίζουν την πληροφόρηση μέσα από τη δράση, κάνει κατάχρηση του λόγου, με συχνή επανάληψη πληροφοριών μέσα από εσωτερικό μονόλογο και διάλογο. Το κείμενο ενός έργου του Καραγκιόζη δεν μπορεί από μόνο του να γίνει παράσταση, απαιτούνται και άλλα στοιχεία, κυρίως παραστατικά, που ως σύνολο διαμορφώνουν μια παραστατική ενότητα. Τα στοιχεία αυτά είναι λεκτικά και οπτικά. Επειδή είναι αδύνατον να τα παρακολουθήσει ο θεατής με διαφορετικό τρόπο, συγκροτούνται σε μια γραμμική δομή. Κομβικό σημείο, στην παραπάνω συνθήκη, είναι η απόδοση της παράστασης από τον караγκιοζοπαίχτη, ο οποίος ερμηνεύει μόνος όλους τους ρόλους και συνεπώς πρέπει να τελειώσει την μια κουβέντα για να αρχίσει την επόμενη. Όλα δηλώνονται με ευθύτητα, χωρίς καμία υποδήλωση. Ακόμα και η οικονομία της παράστασης είναι επίπεδη. Αυτή είναι η μόνη λειτουργία που διαθέτει το θέατρο του μπερντέ ως προφορικός λόγος (Πετρής, 1986:96-98).

Ο Καραγκιόζης είναι ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο του προφορικού λόγου, που αναπτύσσεται στο πλαίσιο μιας κοινωνίας οργανωμένης σύμφωνα με τις αρχές του πολιτισμού του γραπτού λόγου. Συνεπώς, το θέαμα του μπερντέ, κυρίως στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, αντιμετωπίζεται από την ηγετική τάξη με αμηχανία, καθώς αποτελεί μια λαϊκή παράδοση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στην ελληνική κοινωνία του 19^{ου} αιώνα συνυπάρχουν δύο παράδοσεις, η αστική-ευρωπαϊκή και η λαϊκή-ανατολικομεσογειακή, που η πρώτη δεν είναι φυσική εξέλιξη της δεύτερης. Παρατηρούμε μια αντιδικία μεταξύ τους, καθώς η ευρωπαϊκή παράδοση, κυρίως γραπτή, επιβάλλεται ως συνειδητή επιλογή της άρχουσας τάξης βιασμένα και αυθαίρετα (Χατζηπανταζής, 1984:19). Η φυσική συνύπαρξη των δύο στο πλαίσιο της εθνικής κοινότητας δίνει πλήθος γραπτών μαρτυριών, που περνούν από τα φίλτρα του αστικού υποκειμενισμού. Ο τελευταίος παραλαμβάνει τα προϊόντα του πολιτισμού του προφορικού λόγου, τα οδηγεί στην εμπορική αξιοποίηση, περίπτωση τυπωμένων φυλλαδίων Καραγκιόζη, και αποκόπτει το έργο από τις ρίζες του, οδηγώντας το στην παραμόρφωση (Χατζηπανταζής, 2015:313-314). Οι συνεχείς αντιδράσεις στο «βωμολόχο» Καραγκιόζη από την πλευρά της αστικής κοινωνίας οδηγούν σε μια σκοτεινή περίοδο μεταξύ του 1865 και του 1890 στην πρωτεύουσα. Σε αντίθεση στην επαρχία συνεχίζει να λειτουργεί ως θέαμα. Το ιδιότυπο αυτό φαινόμενο οφείλεται, σύμφωνα με τις αντιδράσεις που καταγράφονται στον τύπο τα προηγούμενα χρόνια, στο χαρακτηριστικό της βωμολοχίας και της ανηθικότητας που κληρονόμησε από το τουρκικό μπερντέ. Αν και αποτελεί τέχνη του προφορικού λόγου, τα έργα αξιοποιούνται και τυπώνονται σε φυλλάδια, οδηγούμενα σε μια τυποποίηση. Τα κείμενα που έχουμε στη διάθεσή μας από τα φυλλάδια, έχουν γραφτεί από κάποιον τρίτο, ενώ στο τελικό κείμενο παρεμβαίνει ένας λόγιος

εκδότης. Αποτέλεσμα, μια σειρά διορθώσεων, που αντικαθιστούν την «ορθή πλαστότητα» του προφορικού λόγου, με την κοινή γραπτή γλώσσα. Συνεπώς, τα γραπτά κείμενα του Καραγκιόζη γίνονται ένα πλαστό γλωσσικό στερεότυπο, το οποίο δε θα χρησιμοποιούσε ποτέ μια παράσταση (Πετρή, 1986:90).

Το γλωσσικό θέμα του θεάτρου του μπερντέ είναι μέρος των σκηνικών οδηγιών των προγενέστερων περιόδων, που αναφέρονταν σε πρακτικά, τεχνικά ζητήματα μιας παράστασης, στο σκηνικό χώρο και τα σκηνικά, τα ηχητικά εφέ και τη χρήση της μουσικής. Οι σκηνικές οδηγίες δίνονται στην καθαρεύουσα, που υπονομεύεται από το χαμηλό επίπεδο της γλωσσικής κατάρτισης των λαϊκών στρωμάτων. Συνεπώς, παρατηρούμε να συντάσσονται καθαρεύοντες τύποι, με τύπους του λαϊκού προφορικού λόγου, δημιουργώντας ένα ιδιόρρυθμο μικτό ιδίωμα. Η γλωσσική πολυσημία των έργων οριοθετείται από τις σκηνικές οδηγίες και τη γλώσσα του Καραγκιόζη, που αποτελεί την έκφραση μιας διάθεσης ανατροπής και διακωμώδησης της μορφής, του είδους και του περιεχομένου οποιασδήποτε γλώσσας (Μερακλής, 1997:219-221).

Στη γλώσσα του θεάματος του μπερντέ βρίσκουμε ένα μεγάλο αριθμό ιδιωμάτων και ιδιολέκτων, που είναι αποτέλεσμα του γλωσσικού δυναμισμού της νεοελληνικής κοινωνίας. Ο Γ. Ιωάννου (1971:18), στην εισαγωγή της έκδοσης των φυλλαδίων, διατυπώνει την άποψη ότι τα λαϊκά πρόσωπα στο μπερντέ ομιλούν τη δημοτική, ενώ την καθαρεύουσα οι ήρωες με αρχοντική καταγωγή ή οι επίσημοι. Ο Κ. Μπίρης (1952:67) θεωρεί τη χρήση της καθαρεύουσας απαραίτητη στη δήλωση των ηρωικών και ιστορικών προσώπων, ως στοιχείο αίγλης και διαχωρισμού από τους κοινούς θνητούς. Ο ίδιος πιστεύει ότι η χρήση μιας υπερκαθαρεύουσας στις σκηνικές οδηγίες οφείλεται στην ανάγκη των λαϊκών καλλιτεχνών να παρουσιαστούν ως «περιδιαγραμμάτου». Ο Μ. Γ. Μερακλής (1997:226-227) διατυπώνει ότι η χρήση της καθαρεύουσας και η επισημότητα που αυτή προσδίδει, επιλέγεται από τους караγκιοζοπαίχτες εξαιτίας της έντονης παρουσίας της στον κρατικό γραφειοκρατικό μηχανισμό, αλλά και της αποδοχής που τύγχανε ως επίσημη και άξια σεβασμού γλώσσα, η οποία αποκαθιστούσε την επαφή του λαϊκού ανθρώπου με τα πολιτιστικά μεγέθη, όπως η θρησκεία και οι πρόγονοί του. Συνεπώς, οι караγκιοζοπαίχτες κάνουν χρήση της υπερκαθαρεύουσας, στις σκηνικές οδηγίες, ωθούμενοι από μια στάση σεβασμού στην εκκλησιαστική και πατριωτική παράδοση. Παράλληλα, ο караγκιοζοπαίχτης, ως συγγραφέας, διακωμωδεί τη γλώσσα, όπως ο ήρώας του, αλλά την αντιμετωπίζει ταυτόχρονα με μια πλατιά ενωτική περιεκτικότητα. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι οι караγκιοζοπαίχτες τοποθετούνται απέναντι στο γλωσσικό ζήτημα με ένα δικό τους τρόπο, διαφοροποιημένο από την επίσημη εκδοχή του ως κοινωνικού ζητήματος, οδηγούμενοι σε διεύρυνση των ορίων της ελληνικής γλώσσας από την υπερκαθαρεύουσα έως τα τοπικά ιδιώματα.

Στην πρώτη περίοδο του θεάματος του μπερντέ παρατηρούμε μια προκατάληψη για τη γλώσσα, η οποία θεωρείται χυδαία, σε σχέση με τον αστικό λόγο. Σε κάθε περίπτωση, η γλώσσα χρησιμοποιείται από τον Καραγκιόζη ως διάμεσο κοινωνικής κριτικής. Συγκεκριμένοι λογικοί κανόνες αποτελούν τους πυλώνες της γλώσσας, εκφράζοντας τις απόψεις της κοινωνίας και την κυρίαρχη τάξη πραγμάτων. Συνεπώς το γλωσσικό κατασκεύασμα ως φορέας αξιών και μέσο μετάδοσής τους, είναι πολύτιμο στο συμβατικό τρόπο ζωής, γεγονός που αμφισβητεί συχνά το θέατρο του μπερντέ (Μυστακίδου, 1982:79).

1.2.2.7.4.1 Τα αστεία του Καραγκιόζη

Από τη φύση του θεάματος στον Καραγκιόζη το μεγαλύτερο μέρος των αστείων είναι ακουστικό, ενώ υπάρχει και μια κατηγορία οπτικών ή ανάμεικτων. Το κοινό έρχεται με την προδιάθεση να γελάσει, γνωρίζει ότι ο Καραγκιόζης θα πει κάποια αστεία. Ακόμα και η εμφάνιση του ήρωα προκαλεί γέλιο. Ο θεατής αισθάνεται ιλαρότητα: α) από τη θέαση των χάρτινων ειδώλων που προσπαθούν να μιμηθούν τους ανθρώπους, από την κίνησή τους, από την αντικατάσταση του αληθινού κόσμου από αυτά. β) από την υποκατάσταση των ανθρώπων από ζώα. Πίσω από τη σύλληψη της εμφάνισης των κεντρικών ηρώων του θεάματος υπάρχει μια κωμική διάθεση. Οι φιγούρες είναι γελοιογραφήσεις με έντονα υπογραμμισμένα τα ιδιαίτερα τους χαρακτηριστικά, με στόχο να ανταποκριθούν στην κωμική τους αποστολή και όχι σε συγκεκριμένα ανθρώπινα παραδείγματα. Η υπερβολή της ασκήμιας, για παράδειγμα στην οικογένεια του Καραγκιόζη, στοχεύει στην πρόκληση ιλαρότητας (Φρόντ, 1962:6), το κωμικό σχετίζεται με το άσκημο, ως μία από τις εκδηλώσεις του. Συνεπώς ο τρόπος κατασκευής των αντικειμένων και των σκηνικών προκαλεί πάντα γέλιο, όπως η περίπτωση της παράγκας. Με τα ακουστικά αστεία, που είναι οι κρότοι κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι δυνατές φωνές, τα χτυπήματα, ο ήχος της πιστόλας ή ενός χαστουκιού, το χτύπημα του δαπέδου που δηλώνει την περπατησιά του ήρωα, δυσανάλογοι των αιτιών που τα προκαλούν, στόχος είναι η διατήρηση του κωμικού στοιχείου (Πετρή, 1986:107-112).

Τα αστεία στην παράσταση του Καραγκιόζη: α) είναι ακουστικά, β) είναι κυριολεκτικά, γ) δεν είναι ατομικά, δημιουργήματα ενός τεχνίτη, αλλά επινοήθηκαν από κάποιον καραγκιοζοπαίκτη και πέρασαν από κοινή επεξεργασία, δ) γίνεται χρήση από όλους, ε) έχουν αστραπιαία διάδοση στο κοινό και μεταξύ του συναφιού, στ) αποτελούν κοινωνικό προϊόν. Ο δημιουργός σκέφτεται ένα αστείο έχοντας στο νου του τον αποδέκτη που το απευθύνει και το διαμορφώνει ανάλογα. Είναι ένας ειδικός τρόπος επαφής δημιουργού και κοινού, ζ) είναι σύντομα, συμπυκνωμένα και ολοκάθαρα για να πετύχουν το στόχο της δημιουργίας τους, η) στηρίζονται στην καταληπτικότητα του κοινού (ο καραγκιοζοπαίκτης γνωρίζει το κοινό του και

επιλέγει αστεία που ταιριάζουν σε αυτό), θ) προσφέρονται σε αφθονία κατά την παράσταση, ώστε ο δημιουργός τους να κερδίσει το κοινό του και να εξασφαλίσει την παρουσία του σε μελλοντικές παραστάσεις, ι) έχουν ιστορικότητα, δηλαδή σύνδεση με χρόνο, καθορισμένο τόπο και συνθήκες ζωής (Πετρής, 1986:111-115).

Τα αστεία ταξινομούνται σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη είναι τα λεκτικά ή περιεχομένου. Στο θέαμα ο Καραγκιόζης χρησιμοποιεί τα αστεία περιεχομένου-σκόπιμα (με πρόθεση) και ο Μπάρμπα Γιώργος τα λεκτικά-αθώα (χωρίς πρόθεση). Η κατηγορία των αστείων που χρησιμοποιούν, είναι αποτέλεσμα της στάσης που οι ήρωες τηρούν στο μπερντέ. Η ταξινόμηση βασίζεται στο Φρόνυτ, όπου στα λεκτικά η σκέψη εκφράζεται στην πρόταση ως αστείο και στα περιεχομένου, το αστείο βρίσκεται στο νόημα που εκφράζεται. Υπάρχουν αστεία που δεν επιβιώνουν, γιατί αλλάζει η σχέση λεκτικής έκφρασης και περιεχομένου. Η δεύτερη κατηγορία ταξινόμησης είναι αυτή της κατάταξης των αστείων σε αθώα και σκόπιμα. Τα αθώα γίνονται χωρίς τη θέληση εκείνου που τα κάνει (λεκτικά-αθώα), ενώ στα σκόπιμα, ο πομπός έχει επίγνωση των λεγομένων του (περιεχομένου-σκόπιμα). Οι ήρωες του θεάματος παράγουν αστεία αναλόγως με τη θέση που κατέχουν στον κόσμο του μπερντέ (Μπάρμπα Γιώργος, αθώος-αμαθής, Καραγκιόζης, πονηρός-σκοπιμότητα), (Πετρής, 1986:115-117).

Σχετικά με το μηχανισμό παραγωγής των αστείων έχουμε διάφορες πηγές. Ο πρώτος μηχανισμός είναι η παραφθορά λέξεων ή ονομάτων. Όλα τα αστεία, αυτού του μηχανισμού, είναι λεκτικά και σε μεγάλο μέρος τους σκόπιμα. Η παραφθορά διατηρεί ένα νέο υπαρκτό νόημα. Ο καραγκιοζοπαίχτης είναι ο δημιουργός της παραφθοράς, ο οποίος έχει επίγνωση του τι πλάθει, ελέγχοντας, με αυτό τον τρόπο, την παράσταση. Κάθε φιγούρα χρησιμοποιεί διαφορετικές παραφθορές. Ο Μπάρμπα Γιώργος εκφράζει την καθυστέρηση που βλέπει στους αγρότες η πόλη. Στο Κολλητήρι η παραφθορά ευχαριστεί τον πατέρα του τον Καραγκιόζη. Ο Καραγκιόζης τις χρησιμοποιεί για να σατιρίζει καθιερωμένες κοινωνικές αξίες. Οι παραφθορές είναι λεκτικά, γραμμικά αστεία, η σχέση τους δηλαδή με τα πράγματα είναι ευθεία. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου το αστείο ανταποκρίνεται στην καταληπτική ικανότητα ενός κοινού που δεν είναι λαϊκό, αλλά αστικό και εκεί έχουμε χρήση της καθαρεύουσας. Ο δεύτερος μηχανισμός παραγωγής αστείων είναι οι σύνθετες λέξεις, που συνήθως κατασκευάζει ο Καραγκιόζης και έχουν σκοπό την πύκνωση των νοημάτων που εκφράζει και την ένταση της καυστικότητάς τους. Παρά το γεγονός ότι αυτά είναι κυρίως αστεία περιεχομένου, η περιφραστική εκφορά δεν αλλοιώνει τον αρχικό σκοπό, την πρόκληση του γέλιου. Είναι αστεία σκόπιμα, που χρησιμοποιούνται ως κοινωνική κριτική και διαθέτουν έντονο το στοιχείο του παραλογισμού. Ο τρίτος μηχανισμός παραγωγής αστείων στηρίζεται στη χρήση των ξενισμών. Αποτελούν παρβίαση του κώδικα της γραμμικής ιδιότητας, απευθύνονται σε κοινό που έχει μέση γνώση

ξένων λέξεων και αν ειπωθούν περιφραστικά δεν λειτουργούν. Ο τέταρτος μηχανισμός παραγωγής αστείων είναι οι χιουμοριστικές παρεξηγήσεις. Βασίζονται στα τοπικά ιδιώματα και στη σημασία που έχουν κάποιες λέξεις σε αυτά. Αυτού του τύπου ο μηχανισμός δε χρησιμοποιείται μόνο από τους караγκιοζοπαίχτες, αλλά γενικότερα. Ο Καραγκιόζης διαμέσου αυτών των αστείων δεν κάνει περιγραφή των εξωτερικών ανθρώπινων τύπων, αλλά καταγράφει καταστάσεις που έχουν ως συστατικό τους την ομιλία. Τέτοιοι τύποι είναι ο Μπάρμπα Γιώργος, ο Σταύρακας, ο Εβραίος, ο Διονύσιος. Ο μηχανισμός παραγωγής των αστείων είναι διαφανής, με γραμμικές σχέσεις και το αποτέλεσμα ανάγεται στην κυριολεξία και όχι στη μεταφορική σημασία της λέξης. Τα αστεία είναι περιεχομένου και σκόπιμα, με χαρακτήρα παράλογο. Το αστείο, όπου δεν είναι αυτοσκοπός, εξυπηρετεί ή την έχθρα (επιθετικά, σατιρικά, αμύνης) ή τη χυδαιότητα (προσβολή). Ο καλλιτέχνης που δημιουργεί το αστείο, δεν ωθείται από μια αυτόματη πράξη, έχει συνείδηση και οργάνωση στην επίτευξη του στόχου του, που δεν είναι άλλος από την αποτελεσματικότητα της παράστασης. Ο Καραγκιόζης αντιδικεί με την κατεστημένη τάξη και ο караγκιοζοπαίχτης βάζει στο στόμα του ήρωά του, συνειδητά και σκόπιμα, όλα όσα εκείνος δεν καταφέρνει να ξεστομίσει (Πετρής, 1986:118-136).

1.2.2.7.4.2 Το μυθικό στοιχείο

Ο Γ. Πετρής (1986:99-106) θεωρεί ότι η μυθοποίηση δομείται με συγκεκριμένα στοιχεία της παράστασης. Πρώτον στοιχείο, η εξουσία. Οι πασάδες και οι βεζίρηδες, οι μπέηδες, τα μεμέτια είναι αξιωματούχοι της τουρκικής κοινωνίας, που εισάγονται ως αντιτουρκικά στοιχεία, εκφράζοντας ίσως και κάποιο θαυμασμό στο εξωτικό. Η δράση τους δεν είναι αρνητική, αιμοβόρα. Ο Βεληγκέκας και ο Πεπόνιας εκπροσωπούν την εκτελεστική, βίαιη κατά κανόνα, εξουσία. Γενικά όμως, οι τύποι αυτοί εικονογραφούν την κοινωνική ανισότητα, χωρίς να προϋποθέτουν μια συνειδητά διαμορφωμένη τάση. Οι φορείς της εξουσίας έχουν ιδιαίτερα και αντιφατικά χαρακτηριστικά, αναχρονιστικά, που δε συμβαδίζουν με τις εμπειρίες του σύγχρονου της παράστασης κόσμου. Παρουσιάζονται ανοιχτοχέρηδες, σκληροί, αλλά ταυτόχρονα εύπιστοι και γραφικοί. Στις συνθήκες της ιστορικής πραγματικότητας των παραστάσεων, ο εκτουρκισμός συμβάλλει στη μυθοποίηση, δημιουργεί ένα πλαίσιο εκτός τόπου και χρόνου και διασφαλίζει την παρουσίαση του Καραγκιόζη, που διακωμωδεί την εξουσία στο πανί, με την ανοχή της πραγματικής εξουσίας του χωροφύλακα ή του ξένου κατακτητή την περίοδο της Κατοχής.

Δεύτερον στοιχείο, οι εκπρόσωποι του πλούτου (Πετρής, 1986:99-106). Ο Καραγκιόζης συνάπτει εμπορικές σχέσεις με τους εκπροσώπους του πλούτου, τους εκμεταλλεύεται και

παρά την «επαγγελματική» του αποτυχία καταφέρνει να ξεφύγει. Σε κάποιες περιπτώσεις δέρνει τους εργοδότες του. Παράλληλα, οι συναλλαγές γίνονται σε ένα εκτός κυκλοφορίας νόμισμα, την τουρκική λίρα, δηλωτικό πιθανόν της ανάμνησης μιας παλιάς καλής εποχής. Τα παραπάνω αντανακλούν μια εργασιακή συνθήκη, που δε συμβαδίζει με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής της παράστασης. Τρίτο στοιχείο, οι γυναίκες. Οι γυναίκες στο θέαμα, στην πλειοψηφία τους είναι Τουρκάλες, όμως δεν κρύβονται από τον ανδρικό πληθυσμό, ντύνονται ελαφρά και είναι σαφής η αναγωγή σε μέλη του χαρεμιού, ένα μυθοποιημένο στοιχείο για τα λαϊκά στρώματα. Επίσης δεν έχουν καμία θρησκευτική ή κοινωνική δέσμευση. Τέταρτο στοιχείο, ο χωρόχρονος. Ο τόπος, συγκεκριμένα, αναφέρεται σπάνια. Σε κάθε περίπτωση, ο χώρος και ο χρόνος δικαιολογούν και αντιστοιχούν στη δράση του έργου και τις αναφορές που γίνονται σε αυτό. Ο θεατής δεν αναλύει τα στοιχεία αυτού που παρακολουθεί. Η συλλογική επεξεργασία προτιμά το μυθικό κλίμα, ένα χωρόχρονο που όλα μπορούν να συμβούν για να εξυπηρετήσουν το θέαμα. Το σχεδόν μόνιμο σκηνικό της παράγκας και του σαραγιού λειτουργεί συμβατικά και εξυπηρετεί την παρουσία μιας δράσης, που λογικά δεν μπορεί να συμβαίνει πάντα στον ίδιο χώρο, ορίζοντας το πλαίσιο ενός μυθικού χωροχρόνου. Ο χρόνος είναι «άχρονος», καθώς δεν υπάρχει δήλωση της χρονικής στιγμής που διαδραματίζεται το έργο. Συνήθως υπάρχει μόνο ένας διάλογος, χωρίς χρονική περιπλοκή των περιστατικών, για τον ορισμό της χρονικής διάστασης, που βασίζεται στην αλληλουχία των λέξεων, τη ροή. Συνεπώς, ο χρόνος δεν είναι άμεσα ορατός.

Πέμπτο στοιχείο, οι σχέσεις των μελών του θιάσου (Πετρή, 1986:99-106). Αυτές αποτελούν σημαντική ενδυνάμωση του μυθικού στοιχείου. Οι τύποι, που εμφανίζονται κάθε φορά, δεν έχουν την πείρα μιας προηγούμενης επαφής με τους συμπρωταγωνιστές τους. Έστω και αν η λογική της δράσης προϋποθέτει μια προϋπάρχουσα γνωριμία, ο Καραγκιόζης τους βάζει να συστήνονται ξανά μεταξύ τους. Αντίθετα σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, γνωρίζουν πληροφορίες που η δράση του έργου δεν τους δίνει τη δυνατότητα να έχουν. Έκτο στοιχείο, το νομικό πλαίσιο. Στον Καραγκιόζη δεν ισχύει κάποιο νομικό πλαίσιο ή νόμος, δεν υπάρχει κανένας περιορισμός. Οι ήρωες κάνουν ό,τι θέλουν, αρκεί να μπορούν. Διαβλέπουμε μια υπερβολή, που διασπά το πλαίσιο μιας ευνομούμενης κοινωνίας. Έβδομο στοιχείο, η παρουσία εξωπραγματικών στοιχείων. Μια σειρά από δαίμονες, φαντάσματα και θηρία αντλούνται από το παραμύθι. Η δράση τους είναι ρασιοναλιστική, στο επίπεδο που συμμετέχουν σε περιστατικά που μπορούν να συμβούν και σε μια πρώτη ανάγνωση αληθοφανής.

1.2.2.7.4.3 Η σχέση του Καραγκιόζη με το χρόνο

Στο θέατρο του Καραγκιόζη ο χρόνος είναι απών, καθώς όλα εμφανίζονται δεδομένα στο δίπολο παράγκα σαράι, το παιχνίδι προκαθορισμένο, οι ρόλοι μοιρασμένοι, η έκβαση η ίδια. Ενώ ο Καραγκιόζης μπορεί σε κάποια έργα να θριαμβεύει, στην επόμενη παράσταση δεν έχει μείνει τίποτα από αυτό και εμφανίζεται με τη μορφή και τη θέση που είχε πάντα, κουρελής στην παράγκα. Ο Φώτος Πολίτης (1938:207-212) έχει αναφερθεί στη στατικότητα και την επανάληψη ως στοιχεία της λαϊκής τέχνης, όμως η δομική στασιμότητα δεν εμποδίζει την εσωτερική ανανέωση, την πολυσημία, που είναι ιδιαίτερης σημασίας για το κοινό. Παρ' όλα αυτά, δε μπορούμε να αγνοήσουμε το στοιχείο της στατικότητας στις παραστάσεις του Καραγκιόζη, που συνδέεται με τον κόσμο που παριστάνει. Για τον ήρωα και τον κόσμο του η αλλαγή είναι ψευδαίσθηση και χίμαιρα, καθώς η αγωνία της επιβίωσης συγκαλύπτει τα πάντα. Η έννοια της αλλαγής, το καρναβαλικό σχήμα της αντιστροφής, αυτοαναιρείται από την αδιέξοδη μοίρα, που ορίζει πως ό, τι και να συμβεί, τα πάντα παραμένουν «τα ίδια». Σε μια τέτοια συνθήκη, ο χρόνος στον κόσμο του μπερντέ είναι ομοιόμορφος, επίπεδος, καθώς τα ορόσημα του διαφορετικού, οι αντιθέσεις στη μονοτονία, όπως οι γιορτές του αγροτικού κόσμου, αποδυναμώνονται, χάνουν την κοινοτική τους διάσταση και απορροφώνται από τη βιοπάλη (Κιουρτσάκης, 1985:361-374).

Στις κωμωδίες του Καραγκιόζη κυριαρχεί η αίσθηση ότι το «άλλο», η αλλαγή, είναι καταδικασμένο να μετατρέπεται στο «ίδιο», το ατέρμονο παρόν. Στα ηρωικά έργα παρατηρούμε την ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον, που επιβεβαιώνεται από το γέλιο του Καραγκιόζη (καρναβαλικό στοιχείο) και το εορταστικό γλέντι στο τέλος των παραστάσεων (Κιουρτσάκης, 1985:365). Η επιστροφή στον ηρωικό-πατριωτικό μύθο αποτελεί δήλωση αισιοδοξίας του δημιουργού. Ο καραγκιοζοπαίχτης δε μετουσιώνει την κυκλική αίσθηση του χρόνου της αγροτικής γιορτής σε ιστορικό χρόνο που αντανάκλα τις αστικές συνθήκες. Ο κόσμος που μετασχηματίζεται γύρω του, δεν είναι αποτέλεσμα της δικής του συλλογικής πράξης και συνεπώς δεν είναι δικός του. Η πόλη, το αστικό περιβάλλον, δεν διαμορφώνεται από μια νέα αστική κουλτούρα που στηρίζεται σε λαϊκές ρίζες, αλλά είναι το αποτέλεσμα των ποσοτικών και ποιοτικών αλλαγών που προκάλεσε η ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός της ελληνικής κοινωνίας, εξωγενών προς την πλειοψηφία του ελληνικού κόσμου. Στο πλαίσιο αυτής της κοινωνίας, ο λαός δεν βλέπει μια ελπιδοφόρα προοπτική, μια δυναμική που θα αλλάξει τη συλλογική του ύπαρξη και κατ' επέκταση η Ιστορία αποτελεί μια μόνιμη δομή καταπίεσης. Η γλώσσα του καρναβαλιού στην οποία προσφεύγει το θέατρο του Καραγκιόζη, για να διακωμωδήσει τις ραγδαίες κοινωνικές και ιστορικές εξελίξεις, μεταμορφώνεται, χάνο-

ντας τη χαρούμενη φιλοσοφία της σχετικότητας και μετατρέπεται σε έκφραση της στασιμότητας του νεοελληνικού κόσμου. Με τον τρόπο αυτό την αντιλαμβάνονται τα λαϊκά στρώματα, ως έλλειψη προοπτικής στην αστικοποιημένη Ελλάδα (Κιουρτσάκης, 1985:373).

1.2.2.7.5 Μορφικές κατηγορίες των έργων του Καραγκιόζη

Ο όρος δραματουργία δηλώνει τη διαδικασία μετατροπής ενός μύθου, μιας υπόθεσης σε δραματική μορφή. Στον Καραγκιόζη η δραματουργία είναι παραδοσιακή, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου συμπίπτει μεταξύ των караγκιοζοπαίχτων. Η μετάδοση των έργων από τον ένα καλλιτέχνη στον άλλο (μάστορας-μαθητής) είναι προφορική και για την απομνημόνευση χρησιμοποιείται η τεχνική της μνημονικής οργάνωσης και του αυτοσχεδιασμού. Το νόημα του έργου παραμένει το ίδιο και διαφοροποιήσεις συναντούμε μόνο στα καλαμπούρια και την εκφορά του λόγου. Το θεματικό υλικό που έχει ο караγκιοζοπαίχτης κατά νου, πριν δημιουργήσει το έργο του, είναι οργανωμένο σε θέματα και μοτίβα που συναποτελούν το μύθο. Πριν τη δραματοποίηση το υλικό δεν είναι άμορφο, αλλά πολύμορφο. Οι έντεχνες μορφοποιήσεις του ίδιου θεματικού υλικού, που βρίσκεται μέσα στη μνήμη του караγκιοζοπαίχτη, μέσα από τη διαδικασία διάφορων προσθαφαιρέσεων, θα δώσουν την πλοκή του θεατρικού έργου και την αναπαράστασή του στο πανί (Σηφάκης, 1984:30-31).

Το σύστημα των συμβάσεων της δραματουργίας, οι κανόνες της τέχνης, που τηρούνται από τον караγκιοζοπαίχτη, είναι τρεις: ο χώρος-ο χρόνος-οι χαρακτήρες, οι λειτουργίες και τα στατικά στοιχεία. Ο χώρος είναι το πανί, που με την παράγκα και το σαράι, αντιπροσωπεύει αόριστα μια πόλη και χαρακτηρίζεται από ελαστικότητα, καθώς οι αποστάσεις είναι πλασματικές. Ο χρόνος αντίστοιχα ελαστικός, παίζει ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη συνθήκη χρόνου, αυτού της παράστασης που αποτελεί το συνδεδετικό κρίκο των ηρώων. Οι χαρακτήρες είναι δεδομένοι ως μορφή, αντιπροσωπεύονται από μια φιγούρα και δεν πλάθονται από τον κάθε караγκιοζοπαίχτη. Μια σειρά από πράξεις ή λόγια συμπληρώνουν την εξωτερική τους εμφάνιση (Σηφάκης, 1984:34-35).

Οι λειτουργίες αφορούν την πλοκή των έργων (Σηφάκης, 1984:37-46). Τα πρόσωπα ή οι ενέργειες τους έχουν κάποιες συγκεκριμένες δραστηριότητες ή ενέργειες που επαναλαμβάνονται στις κωμωδίες και χαρακτηρίζονται κλασσικές. Οι λειτουργίες, σύμφωνα με την ορολογία που ο Vladimir Propp όρισε για τα παραμύθια (1970), ακολουθώντας μια συγκεκριμένη σειρά, δίνουν το χνάρι της πλοκής. Οι караγκιοζοπαίχτες, αλλά και το κοινό, έχουν επίγνωση του βασικού χναριού/σχήματος, μια συνθήκη δεσμευτική για τους караγκιοζοπαίχτες. Ταυτόχρονα το σχήμα των λειτουργιών γεννά ένα πλήθος νέων έργων, τόσο του παραδοσιακού δρα-

ματολογίου, όσο και άλλων με βάση λαϊκά αναγνώσματα, πραγματικά περιστατικά, επιθεωρήσεις ή άλλες πηγές. Αφορμή της πλοκής και αρχική λειτουργία είναι μια έλλειψη/ανάγκη από τον άρχοντα του τόπου, που οδηγεί στη μεσιτεία του Χατζηαβάτη για την κάλυψή της, τη συνεργασία Χατζηαβάτη-Καραγκιόζη, την ανάληψη εργασίας από τον δεύτερο, τη γελοιοποίηση των διάφορων χαρακτήρων από τον Καραγκιόζη και τέλος την κάλυψη της αρχικής έλλειψης/ανάγκης με θετικό (θρίαμβος) ή αρνητικό πρόσημο (μπλέξιμο) για τον Καραγκιόζη. Οι λειτουργίες, με τη διαδοχή τους, προωθούν τη δράση και είναι τα δυναμικά στοιχεία της παράστασης. Σκοπός κάθε έργου είναι η ολοκλήρωση των λειτουργιών, κάθε μία αυτόνομα, για να οδηγηθούμε στη γελοιοποίηση. Η παράσταση αποτελεί συγκεκριμενοποίηση του χναριού, του αφηρημένου σχεδίου των λειτουργιών και έχει διαφορετική χρονική διάρκεια, που βασίζεται στην επανάληψη της λειτουργίας της γελοιοποίησης.

Τα ηρωικά έργα δεν ακολουθούν το σχήμα των παραπάνω λειτουργιών. Εμπνευσμένα από τον πόλεμο για την ανεξαρτησία και τις διαδοχικές συγκρούσεις για την απελευθέρωση και προσάρτηση νέων περιοχών, συνδέονται με την Ηπειρώτικη σχολή, αντλούν έμπνευση από το ζωντανό θέατρο και εμπλουτίζουν τον Καραγκιόζη. Στο ρεπερτόριο αυτών των παραστάσεων συγκαταλέγεται «Ο Κατσαντώνης», «Ο καπετάν Γκρης», «Ο Καραϊσκάκης», «Ο Αθανάσιος Διάκος» και «Ο Μάρκος Μπότσαρης».

Τα στατικά στοιχεία χαρακτηρίζουν τους φορείς των λειτουργιών, τα πρόσωπα ενός έργου (Σηφάκης, 1984:46-47). Σε αυτά συμπεριλαμβάνονται τα σκηνικά, οι φιγούρες (χαρκτηριστικά, κίνηση, ντύσιμο), ο τόνος της φωνής για κάθε χαρακτήρα, οι τυπικοί μονόλογοι και διάλογοι στις συναντήσεις των χαρακτήρων με τον Καραγκιόζη. Τα στατικά στοιχεία επιδέχονται παραλλαγές και μεταβολές και σε αυτές βασίζονται οι ποιοτικές διαφορές μεταξύ των καραγκιοζοπαιχτών. Στις φιγούρες ο Σιορ Διονύσιος, στηρίζεται στον τουρκικό τύπο Φριγκ (ο Φράγκος), αντιπροσωπεύει έναν εξευρωπαϊσμένο τύπο, έναν διανοούμενο με αρετές και ελαττώματα. Στο πρόσωπό του σατιρίζονται δύο βασικά χαρακτηριστικά της Πάτρας, το εμπόριο και οι κοσμικότητες. Η φιγούρα του Μπάρμπα Γιώργου, η πατρότητα της οποίας αποδίδεται στο Γιάννη Ρούλια και η εξέλιξή της στο Μίμαρο, είναι ένας βουνίσσιος σε αστικό τοπίο, μια παρουσία απολυτρωτική που αντιμετωπίζει και τιμωρεί την αδικία πατριωτική ή κοινωνική. Άλλες φιγούρες που παρουσιάζονται είναι ο Βεληγκέκας, το Κολλητήρι και πλήθος ηρώων που εισήχθησαν στα ηρωικά έργα. Η ανάγκη δημιουργίας σκηνικού χώρου στα ηρωικά έργα έφερε στον μπερντέ την αναπαράσταση της φύσης (βουνά, δέντρα, σπηλιές) και φιγούρες ενισχυτικές της δράσης (αμόνι, άλογο, δικαστήριο, μοναστήρι).

Τα έργα του θεάτρου του Καραγκιόζη ομαδοποιούνται σε τρεις μορφολογικές κατηγορίες. Πρώτη ομάδα τα επαγγελματικά έργα. Τα αστικά επαγγέλματα, τα καινούργια στοιχεία

της οικονομικής δομής του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, διαμορφώνουν τον πρώτο καθαρά ελληνικό τύπο του θεάματος του μπερντέ και συντελούν ουσιαστικά στην ελληνοποίηση του. Αυτή τη μορφολογική τροπή προτείνει αρχικά ο Μίμαρος και τελειοποιεί ο Μόλλας. Αφορά ένα καθαρά караγκιοζίστικο μύθο, που δεν προέρχεται από άλλα είδη λαϊκού λόγου. Δεύτερη ομάδα τα μικτά έργα, που έχουν σχέση με τα επαγγέλματα, αλλά η δράση τους προέρχεται αυτούσια ή αποσπασματικά από ένα άλλο είδος, όπως το παραμύθι ή το ανέκδοτο. Τρίτη κατηγορία τα έργα που ο μύθος τους αφορά επίκαιρα θέματα. Σε αυτήν συμπεριλαμβάνονται τα ηρωικά, τα ιστορικά και αυτά που πραγματεύονται γεγονότα που απασχολούν την κοινωνία σε μια δεδομένη στιγμή (εγκλήματα, απαγωγές) (Πετρής, 1986:140).

Η ανάλυση της δομής των έργων στηρίζεται στον Vladimir Propp (1970) και την έρευνά του πάνω στο ρωσικό παραμύθι, που συνοψίζεται σε τέσσερα σημεία: α) τα σταθερά στοιχεία του έργου είναι οι λειτουργίες των προσώπων, όπου δεν αποκλείεται κάποια ποικιλία στους φορείς τους, β) ο αριθμός των λειτουργιών είναι περιορισμένος, γ) υπάρχει ταυτότητα στη διαδοχή των λειτουργιών, δ) όλα τα έργα έχουν τον ίδιο τύπο δομής (κωμωδίες). Η μορφή των «γνήσιων» έργων (επαγγελματικές κωμωδίες) αρθρώνεται σε τέσσερα βασικά στοιχεία δομής (λειτουργίες). Πρόταση-Αποδοχή-Δράση-Λύση. Υπάρχει μια ελαστικότητα κυρίως στα μικτά, τα ηρωικά και τα έργα της επικαιρότητας, σε μια προσπάθεια εμπλουτισμού από τον δημιουργό, χωρίς η λειτουργία να βγαίνει από το μοτίβο της συγκεκριμένης δράσης. Μερικά μοτίβα των έργων είναι: α) η συνάντηση που έχει ένας εκπρόσωπος της εξουσίας με το Χατζηαβάτη (στοιχείο υποτέλειας), που ορίζεται ως πρόταση για δράση, β) ένα μεταβατικό στάδιο, η αποδοχή για δράση, λειτουργία που σφραγίζει το μοτίβο της σύγκρουσης του Καραγκιόζη με την εξουσία. Είναι ένα μοτίβο αμφίπλευρο, γιατί παρά τα όσα γνωρίζει ο Χατζηαβάτης σκέφτεται να προτείνει τον Καραγκιόζη ως ειδικό, ενώ ο Καραγκιόζης δέχεται μια προσφορά που δεν του έγινε άμεσα, εκμεταλλευόμενος την ευκαιρία, γ) η δράση, όπου εισάγεται ο όμιλος των υπολοίπων ηρώων, ως δευτεραγωνιστές, για να στηρίξουν τον Καραγκιόζη, εδώ η δράση έχει ένα μόνο μοτίβο με διαφορετικά στρώματα, δ) η λύση, μια πανωλεθρία (όλα άνω κάτω). Συνήθως ο караγκιοζοπαίχτης εμφανίζει μια αμηχανία στην ολοκλήρωση, μετά από μια έντονη δράση (Πετρής, 1986:148-151).

Υπάρχουν και κάποια άλλα χαρακτηριστικά στη δομή όπως: α) το κωμικό εύρημα, που συνήθως ξεκινά από τον Καραγκιόζη και αφορά τη σχέση που έχει με κάποιο επάγγελμα, β) η παρουσία των ηρώων, που η σύνδεσή τους με την αφήγηση είναι γραμμική και γρήγορη, καθώς δεν υπάρχουν περιστατικά που συμβαίνουν παράλληλα, γ) οι λειτουργίες που έχουν ως φορείς τα πρόσωπα αποτελούν το δομικό στοιχείο και όχι τα πρόσωπα που τις επιτελούν, δ) η διαδοχή

των στοιχείων στα έργα είναι σταθερή και επιβάλλεται από τη λογική της διήγησης (Πετρήs, 1986:152-153).

Στις σταθερές τυποποιήσεις μιας παράστασης διακρίνουμε αρχικά τις φιγούρες. Οι τύποι του θεάτρου του μπερντέ είναι παραστατικές μορφές με συγκεκριμένη τυποποίηση, άμεσα αναγνωρίσιμοι. Ακόμα και μια νέα εισαγωγή ή μεταμπίεση δεν δημιουργεί σύγχυση στο κοινό, που την αναγνωρίζει και την εντάσσει στη δομή, ορίζοντας και τη συμπεριφορά της. Μια δεύτερη τυποποίηση είναι τα οπτικά σήματα. Η παράγκα στεγάζει τη φτώχεια, το σαράι τον πλούτο. Κάθε ανανέωση δεν αλλοιώνει το στερεότυπο. Μια τρίτη τυποποίηση είναι τα ακουστικά στοιχεία. Σε αυτά περιλαμβάνεται: α) ο λόγος, με αυτόν η φιγούρα που μιλά συντονίζεται με κίνηση, δίνοντας έμφαση στα δρώμενα, ενώ η φιγούρα που συμμετέχει στο διάλογο παρεμβαίνει με λέξεις ή με μια μικρή κίνηση, δηλώνοντας την ανταπόκριση, β) η προφορά στην ομιλία. Κάθε караγκιοζοπαίχτης επιλέγει το γλωσσικό ύφος που χρησιμοποιεί, υιοθετώντας την εκφορά του λόγου ενός άλλου μάλιστα, κατατάσσοντας έτσι τον εαυτό του σε μια συγκεκριμένη «σχολή». Κάθε τύπος, φιγούρα, έχει ένα διαφορετικό τοπικό ιδίωμα και ο θεατής αναγνωρίζει ποιος είναι, έστω και αν δεν τον βλέπει. Η Έλλη Παπαδημητρίου (χ.χ.:6) εντοπίζει τέσσερις ή πέντε κύριους τόνους. Έναν επίσημο, που χρησιμοποιείται για τους βεζύρηδες, τους πασάδες, τους καπετάνιους, όσους βιώνουν ένα ανθρώπινο πάθος. Έναν τσιριχτό, τρεμουλιαστό για τις γυναίκες. Ένα για τις διάφορες προφορές και τέλος, ένα για τον Καραγκιόζη, χοντρό και βιαστικό, έτοιμο για κλάμα ή αστείο, γ) η επιλογή τραγουδιών, από γνήσια δημοτικά, δ) τα ειδικά σύνεργα ήχου, όπως το κουδουνάκι της έναρξης, ο τενεκές με τις πέτρες, η σφαλιάρα από δεμένα χαρτόνια, το σφυρί του δήμιου, ο καλπασμός και η χαστουκιάρα (Πετρήs, 1986:155-161, Κωτσίνης, 2021).

1.2.2.7.5.1 Τα ηρωικά έργα

Μια κατηγορία έργων, όπως αναφέρει ο Γ. Πετρήs (1986:162-169), που έχουν άμεση αναφορά σε γνωστά πρόσωπα και περιστατικά, έστω και αν, από πλευράς ιστορίας, οι πληροφορίες είναι ατελείς και περιορισμένες, ενώ υπάρχει έντονη επίδραση από τους θρύλους. Οι μυθιστορηματικές βιογραφίες, από τα λαϊκά αναγνώσματα, είναι υλικό που ασκεί μεγάλη επιρροή και η μορφή του Καραγκιόζη εντάσσεται επικουρικά, ως ένας περιθωριακός ήρωας, ως κωμικός της υπόθεσης, προσφέροντας γέλιο στους θεατές.

Η κατηγορία αυτή δεν είναι θεματικά μονοσήμαντη και ομοιογενής. Βρίσκουμε ιστορίες για το Μεγαλέξανδρο, τον Αθανάσιο Διάκο, τον Κολοκοτρώνη, τον Κατσαντώνη, τον Μακρυγιάννη, τον Καπετάν Γκρη, τον Γιαγκούλα, διάφορους ληστές, τον Καραολή, τον Δημητρίου. Σε αυτή εντάσσονται και έργα από τη σύγχρονη ζωή, όπως ο Αθανασόπουλος, η Αρπαγή

της Μαρούλας, το Τάβλι. Ο καραγκιοζοπαίχτης εντάσσεται στη γραμμή της λαϊκής τέχνης. Αντικαθιστά την ιστορική πραγματικότητα με το θρύλο, που αφήνει μεγαλύτερη ελευθερία δράσης από το ιστορικό πλαίσιο. Η επιλογή, ως αρχική ιδέα, ενός γνωστού ιστορικού περιστατικού δίνει αληθοφάνεια στο έργο και βοηθά το κοινό να παρακολουθήσει την παράσταση. Η ιδεολογική σημασία αυτών των έργων, βασικό στοιχείο της κατανόησής τους, ακολουθεί την πορεία των υπόλοιπων εκδηλώσεων του λαϊκού πολιτισμού και δεν αντανακλά εθνικιστικές και μεγαλοϊδεατικές θέσεις. Η αναφορά στο 1821 αποτελεί έκφραση μιας λαϊκής εθνικοαπελευθερωτικής τάσης των λαϊκών μαζών, μια ανάγκη να κάνουν πραγματικότητα τις ελπίδες τους. Ανάλογο φαινόμενο έχουμε και με τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (Πετρή, 1986:162-169).

Τα έργα αυτής της κατηγορίας, τα ηρωικά-ιστορικά, είναι προσωπικές δημιουργίες που βασίζονται σε λαϊκά αναγνώσματα ή μύθους και για το λόγο αυτό είναι δύσκολο να υποστούν συλλογική επεξεργασία. Τα συστατικά της δομής που βρίσκουμε στα «επαγγελματικά-γνήσια» έργα δεν ακολουθούνται, όμως τα τεχνικά χαρακτηριστικά του θεάματος είναι τα ίδια και για το λόγο αυτό εντάσσονται στα έργα του Καραγκιόζη. Η εισαγωγή της φιγούρας του Καραγκιόζη, που διατηρεί το βασικό χαρακτηριστικό του την πείνα, είναι ασυμβίβαστη με το έργο. Σε κάποιες περιπτώσεις ο ήρωας εμφανίζεται μεταμφιεσμένος, αλλά αναγνωρίσιμος. Ο Χατζηαβάτης απουσιάζει, ενώ από τους υπόλοιπους τύπους έχουμε εμφάνιση του Μπάρμπα Γιώργου, με διαφορετική δράση και του Διονύσιου. Διαφορετικά είναι και τα τραγούδια που χρησιμοποιούνται, ενώ ενδεικτική είναι η απουσία του χαρακτηριστικού τραγουδιού εισαγωγής, πριν την εμφάνιση κάποιας φιγούρας. Βασικές διαφορές μεταξύ των ηρωικών-ιστορικών και των «επαγγελματικών» έργων εντοπίζονται στο χώρο και το χρόνο. Το έργο τοποθετείται στη ροή του καθημερινού χρόνου, διατηρώντας μια ιστορικότητα. Τα περιστατικά έχουν σχέση, κυρίως, με την περίοδο της Τουρκοκρατίας, ώστε η δράση να εμπίπτει στην κοινή αντίληψη των θεατών. Δεν έχουμε παραβίαση της κοινής λογικής χρονικά, καθώς γίνεται αναφορά σε γνωστά ιστορικά πρόσωπα και περιστατικά. Οι Τούρκοι αξιωματούχοι αποκτούν συγκεκριμένη σημασία και αντιπροσωπεύουν τις κακές δυνάμεις, με στόχο την εξιδανίκευση των θετικών ηρώων. Έντονη είναι η χρήση της υπερβολής, στοιχείο κώδικας του λαϊκού πολιτισμού. Ο χρόνος της διήγησης ταυτίζεται με το χρόνο ροής της παράστασης και η χρονική σχέση των γεγονότων δηλώνεται από τους ίδιους τους ήρωες, ώστε ο θεατής να αποκτήσει γνώση της χρονικής σχέσης. Με ανάλογο τρόπο δίνεται ο χώρος, μέσα από την παρουσία των ηρώων και με αναφορά σε γνωστά περιστατικά. Σε αντίθεση οι συγκεκριμένοι τόποι που διαδραματίζεται ένα έργο είναι φανταστικοί, χωρίς πραγματικές λεπτομέρειες (Πετρή, 1986:162-169).

1.2.2.7.5.2 Το τελετουργικό της παράστασης

Για τον караγκιοζοπαίχτη, το κείμενο δεν υπάρχει «ξεμοναχιασμένο». Για αυτόν ο όρος παράσταση σημαίνει τη συν-λειτουργική ενότητα όλων των στοιχείων του θεάματος σε μια εκδήλωση. Ως στοιχεία του θεάματος θεωρούμε τον προφορικό λόγο, τον τόνο της ομιλίας, τους διάφορους κρότους, τις φιγούρες, τις κινήσεις, τα σκηνικά. Συνεπώς, η παράσταση γίνεται, όπως σε κάθε λαϊκό θέαμα, ο τελικός σκοπός, μέσα από την οποία προκύπτει κάτι νέο. Παρά το γεγονός ότι ο χώρος της οθόνης, όπου παρουσιάζεται το έργο, είναι κλειστός, η επικοινωνία ανάμεσα στον караγκιοζοπαίχτη και το κοινό είναι έντονη, δίνοντας τη δυνατότητα της αναπροσαρμογής στην παράσταση. Η ερμηνεία του κάθε караγκιοζοπαίχτη εκδηλώνεται σε πολλά επίπεδα και μπορεί κατά τη διάρκεια του έργου να τροποποιήσει τη δομή του. Αναμφίβολα, η δομή ακολουθεί μια παρατακτική μορφή των στοιχείων, που λειτουργούν ως φορείς ανεξάρτητων σημασιών, σε μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους και με το κοινό, κατά τη διάρκεια της παράστασης (Πετρής, 1986:170-178).

Η τελετουργία της παράστασης στηρίζεται στο ύφος της, που ακολουθεί τους κώδικες, τους κανόνες των εκδηλώσεων του λαϊκού προφορικού λόγου, όπως το παραμύθι, οι παραδοσιακοί χοροί και το ξειμπέκικο. Ο Jean Cazneuve (1971:12) αναφέρει την τελετουργία σαν μια πράξη ατομική ή συλλογική, που πάντα, ακόμα και αν είναι ελαστική στη συμπερίληψη ενός αυτοσχεδιασμού, μένει πιστή σε κάποιους κανόνες, που συνιστούν το τελετουργικό ύφος που υπάρχει σε αυτή. Τα τεχνικά στοιχεία που συντελούν στη δημιουργία του ύφους στον Караγκιόζη, αφορούν την ομιλία των τύπων της παράστασης. Επειδή ο караγκιοζοπαίχτης ερμηνεύει όλους τους ρόλους, οι φιγούρες μιλούν αργά και σοβαρά μία-μία, ενώ οι υπόλοιπες που παρουσιάζονται στο πανί σωπαίνουν. Η αποτύπωση του διαλόγου γίνεται με στιγμιαίες αποκρίσεις του συνομιλητή, όπως «βεβαίως», «ασφαλώς», «μάλιστα», με ταυτόχρονη μικρή κίνηση της φιγούρας. Η εναλλαγή της φωνής, με μια καθυστέρηση χρονική, δίνει το τελετουργικό ύφος και διατηρείται και στη συνθήκη της ύπαρξης περισσότερων του ενός караγκιοζοπαιχτών, που ζωντανεύουν τις φιγούρες (Πετρής, 1986:170-178).

1.2.2.8 Τα εικαστικά του Караγκιόζη

Τα εικαστικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στον Караγκιόζη είναι χρηστικά και η σύλληψή τους εξυπηρετεί μια συγκεκριμένη αναγκαιότητα, την παράσταση. Για την κατασκευή τους ο καλλιτέχνης αναπτύσσει μια διαλεκτική σχέση με τα υλικά του, στηριζόμενος σε μια συγκεκριμένη γνώση και συνείδηση και δικαιώνεται όταν το αντικείμενο εκπληρώσει τον προορισμό του (Πετρής, 1986:180-194). Η ζωγραφική στον Караγκιόζη αντλεί από πολλές πηγές. Από τα λαϊκά και τα ακαδημαϊκά πρότυπα, αλλά και από την αντικειμενική πραγματικότητα,

μέσα πάντα από μια συγκεκριμένη οπτική. Ακολουθεί τις πρωτόγονες, αφελείς γραμμές των αυτοδίδακτων καλλιτεχνών. Ο κατασκευαστής είναι συνήθως ένα πρόσωπο που διατηρεί μια ισχυρή θέση με το περιβάλλον και δέχεται επιδράσεις από την ομάδα που ανήκει, ώστε τα έργα του να ανταποκρίνονται στο επίπεδο μιας συγκεκριμένης αντιληπτικότητας. Κάθε μίμηση είναι αποδεκτή και νομιμοποιείται στη συνείδηση της ομάδας, έστω και αν παρουσιάζει κάποιες αλλαγές, εισάγοντας μια νέα δημιουργία. Η τυποποίηση των μοτίβων, αλλά και οι προστιθέμενες επινοήσεις, καλύπτουν τις ανάγκες που αντιμετωπίζει ο κάθε караγκιοζοπαίχτης και στηρίζουν την ισομερή ανάπτυξη της τεχνικής των παραστάσεων στο σύνολο των δημιουργών (Πετρής, 1986:180-194).

Παρά το γεγονός ότι τα αντικείμενα (εργαλεία) που κατασκευάζονται έχουν σαφή προσανατολισμό, την πραγμάτωση της παράστασης, δε μειονεκτούν ως πλαστικά έργα, που διοχετεύουν ένα συγκεκριμένο νόημα. Ο Cl. Levi-Strauss (1977) ορίζει ότι κάθε υλικό αντικείμενο, είναι συγχρόνως και αντικείμενο γνώσης. Σε αυτό το στοιχείο στηρίζεται και η απήχηση που είχαν αυτά στον κόσμο, από τους απλούς χωρικούς, μέχρι τους διανοούμενους. Η γενετική των «εργαλείων» του Καραγκιόζη ξεκινά πρακτικά από τον προορισμό τους και αναγνωρίζεται πλαστικά όσο το επιτρέπουν τα μέσα που επινοήθηκαν, για την εκπλήρωση αυτού του προορισμού (Πετρής, ό.π.).

Τα εικαστικά αντικείμενα της παράστασης κατασκευάζονται από τον ίδιο τον караγκιοζοπαίχτη ή σε συνεργασία με κάποιους άλλους ή ζωγράφους. Ο καταμερισμός στηρίζεται στις γνώσεις που διέθετε ο καθένας γύρω από το θέαμα και ολοκληρώνεται ως μια σύνθετη προσπάθεια λαϊκών καλλιτεχνών, στο κλίμα και το γενικό ύφος που υπαγόρευε το έργο. Η αποδοχή των εικόνων από το κοινό ήταν βέβαιη και οριζόταν από την πλαστική παράδοση του είδους. Στα εικαστικά αντικείμενα συγκαταλέγονται οι φιγούρες, τα σκηνικά και τα διαφημιστικά στοιχεία της παράστασης. Οι φιγούρες κατασκευάζονται από διάφορα υλικά, όπως χαρτόνι, δέρμα, ζελατίνα. Το κάθε υλικό προσφέρει διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα, που καθορίζεται από τη διαπερατότητα στο φως, τις εγχοπές στο σώμα της φιγούρας, τις προσθήκες από χρωματιστά χαρτιά και τον επιχρωματισμό της φιγούρας. Κάθε χρωματική λεπτομέρεια χάνεται για το θεατή, που βλέπει τη σκιά της φιγούρας. Η ευαισθησία των χρωμάτων και η διαύγεια του υλικού, σε κάποιες περιπτώσεις, έρχονται σε αντίθεση με το τραχύ ύφος της παράστασης. Οι μορφές είναι τυποποιημένες και το μέγεθός τους ανάλογο της συναισθηματικής φόρτισης που προσφέρουν στον καλλιτέχνη. Συχνά βλέπουμε εξαιρετικής διακόσμησης αντικείμενα, που δε δημιουργούν νοήματα στο κοινό, αλλά εγγράφουν την ανάγκη και την ικανότητα του δημιουργού.

Τα σκηνικά είναι το δεύτερο εικαστικό αντικείμενο. Εμφανίστηκαν στην πορεία της εξέλιξης του θεάματος και ενισχύθηκαν, ώστε να δοθεί ένα πιο αληθοφανές φυσικό θέαμα, ειδικά μετά την εμφάνιση του κινηματογράφου. Τα σκηνικά δίνουν στο λαϊκό ζωγράφο μεγαλύτερη άνεση στη δημιουργική έκφραση και παρουσιάζουν φόρτο διακοσμητικών λεπτομερειών, καθώς δεν ακολουθούν ένα συγκεκριμένο πρότυπο. Η φαντασία καθοδηγεί τον καλλιτέχνη στην αποτύπωση ενός αντικειμένου και το χρώμα, σε κάποιες περιπτώσεις, φτάνει στην υπερβολή. Τα κτίρια εμφανίζουν φυσική προοπτική, Τρίτη διάσταση. Η παράγκα του Καραγκιόζη ακολουθεί το μοτίβο της εξαθλίωσης, που αποτελεί κοινωνικό αντίβαρο, αλλά και πηγή γέλιου στους θεατές. Τα σκηνικά είναι από χαρτόνι, δέρμα ή ζωγραφισμένα σε πανί. Μεγάλο μέρος των τύπων αποτελούν οι ήρωες των ηρωικών παραστάσεων. Ο Ν. Τζιβελέκης (2021) αναφέρει ότι η αποτύπωση των λεπτομερειών των ενδυμάτων και του οπλισμού προϋποθέτει οξύτατη παρατήρηση και λεπτομερή γνώση, ενώ οι επιρροές τους εντοπίζονται στα χαρακτηριστικά, στις γκραβούρες, στις λιθογραφίες και τα έργα των μεγάλων ζωγράφων με θέμα την Ελληνική Επανάσταση, αλλά και στην εικονογράφηση των φυλλαδίων του λαϊκού ζωγράφου Σωτήρη Χρηστίδη. Η αποδοχή από το κοινό είναι σημαντική, με αποτέλεσμα ο ζωγράφος να φιλοτεχνεί τα έργα του με εσκεμμένη παλαιώση και να προσθέτει ενδυματολογικά χαρακτηριστικά, που παραπέμπουν αυτόματα σε κάποιο ήρωα. Η ομαδική δημιουργία στον Καραγκιόζη δεν περιορίζεται στη θεατρική απόδοση, επεκτείνεται και στην αισθητική. Ο Β. Πούχνερ (2011:120) σημειώνει ότι το θεατρικό κουστούμι επιτρέπει στο θεατή την ταύτιση με το ρόλο. Η ενδυμασία μιας φιγούρας προσφέρει πληροφορίες προσφέρει πληροφορίες για τη διαμονή ή την καταγωγή ενός ήρωα, την οικονομική του κατάσταση, το αξίωμά του, τον εσωτερικό του κόσμο. Ο Αρ. Γιαγιάνος (1976:74) τονίζει ότι οι φιγούρες δεν δημιουργούνται ως άψυχα σκίτσα, αλλά δρουν γύρω από θεατρικούς χαρακτήρες.

Εικαστικά αντικείμενα είναι και τα στοιχεία διαφημιστικής προώθησης του Καραγκιόζη. Σε αυτά συμπεριλαμβάνονται οι ρεκλάμες, ταμπέλες με την αναγγελία των παραστάσεων, τα προγράμματα, οι αφίσες, τα φυλλάδια, οι ποδιές της σκηνής. Το υλικό που κατασκευάζονται είναι το χαρτί, η λαμαρίνα, το πανί και καθορίζει τη διάρκειά τους στο χρόνο. Ιδιαίτερα οι αφίσες αποτελούν έργα λαϊκής ζωγραφικής. Ο Σ. Σόρογκας (2004:30-31) παρατηρεί ότι στις ζωγραφιστές «αναγγελίες», αφίσες, εντυπωσιάζει η σαφήνεια του μηνύματος, το μοίρασμα των χρωμάτων, των σχημάτων και των γραμμών. Οι καραγκιοζοπαίχτες, που οργανώνουν κάθε φορά το συνθετικό πρόβλημα της πληροφορίας στα έργα τους, απομακρύνονται από το λυρισμό του Θεόφιλου και προσεγγίζουν τις σχηματοποιήσεις και τις απλοποιήσεις του Matisse στο σχέδιο και το χρώμα. Τα πρόσωπα της παράστασης εκφραστικά και λιτά, με περι-

γραμμα συνεπές στην περιγραφή του χαρακτήρα, με ασύμμετρες αναλογίες και έντονα χρώματα. Οι ρεκλάμες διαθέτουν πλούτο στιλιστικών λεπτομερειών, καθώς απελευθερώνονται από τα αρθρωτά μέλη.

Η επιρροή του Καραγκιόζη στους εικαστικούς κύκλους είναι πολύ μεγάλη. Οι καλλιτέχνες της γενιάς του '30 βρήκαν στον Καραγκιόζη τα στοιχεία της ελληνικότητας και της λαϊκότητας που αναζητούσαν (Πούχνερ-Χοτζάκογλου, 2022:252). Οι ήρωες του θεάτρου σκιών με τις κοινωνιολογικές ή ψυχολογικές τους μεταλλάξεις γίνονται πρωταγωνιστές και σύμβολα των αισθητικών αναζητήσεων της γενιάς του '30 φτάνοντας μέσα από ποικίλες μεταμορφώσεις, αφού έχουν γίνει ακόμη και κόμικς, ως τις μέρες μας, σε μια γόνιμη συνύπαρξη της παράδοσης με τον μοντερνισμό, όπως τονίζει ο Μ. Στεφανίδης (2023).

1.2.2.9 Η μουσική των παραστάσεων του Καραγκιόζη

Οι μουσικές στον Καραγκιόζη δημιουργούν ένα κόσμο ρευστό και δυναμικό, που τον χαρακτηρίζει η κίνηση, η αλλαγή και ο μετασχηματισμός (Κωτσίνης, 2021), ενώ οι φωνές της παράστασης, όπως αναφέρει ο Γ. Τσαρούχης, είναι όλη η νοστιμάδα της ελληνικής φυλής εκφρασμένη σε ήχους. Μια συνύπαρξη του λόγου με τη μουσική και την κίνηση, μια συν-λειτουργία οπτικών και ακουστικών στοιχείων. Η μουσική ορίζει την έναρξη του θεάματος με το χασαποσέρβικο χορό του Καραγκιόζη και των Κολλητηριών, αλλά και το φινάλε, ως σύμβολο ξεφάντωματος και γλεντιού, αντίσταση και διέξοδος στις δυσκολίες της καθημερινότητας. Οι φιγούρες εισάγονται στο πανί με ένα μουσικό ή χορευτικό μοτίβο, ένα τραγούδι, που γνωστοποιεί την ταυτότητά τους, το ήθος και την προσωπικότητά τους, αλλά και το χαρακτήρα του καραγκιοζοπαίχτη που επιλέγει τα τραγούδια της παράστασής του (Κωτσίνης, 2021). Χρησιμοποιώντας αυτή τη σήμανση ο λαϊκός καλλιτέχνης, παρεμβαίνει στη θεατρική δράση, με λιτότητα και πυκνότητα, απόλυτα συμβατή με το κώδικα του θεάτρου του μπερντέ, αναγνωρίζοντας παράλληλα τη μουσική ως σύμβολο κοινωνικής ταυτότητας και εθνικής προέλευσης (Λιάβας, 2023).

Ο Α. Λιάβας (2023) διατυπώνει την άποψη ότι η παράσταση του Καραγκιόζη μπορεί να εξεταστεί σαν μια μορφή όπερας, όπου αναλύονται τα μουσικά και χορευτικά μέρη, αλλά και οι φωνές που μιμείται ο καραγκιοζοπαίχτης, με τις τονικές αλλαγές, τους ρυθμούς, τα ηχοχρώματα και τις προφορές. Ο ήχος του λόγου είναι ουσιαστικός και ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες, που καθιστούν αναγνωρίσιμο κάθε ήρωα του θιάσου. Σημαντική λεπτομέρεια αποτελεί ο συντονισμός της εκφοράς του λόγου με το συντονισμό της μουσικής και της κίνησης, όπου το πάτημα στα ισχυρά μέρη του μέτρου, δημιουργεί ένα είδος χορογραφίας. Οι τρόποι,

οι κανόνες και οι λειτουργίες της μουσικής επένδυσης στα έργα συντελούνται με αργούς ρυθμούς και έχουν απώτερο σκοπό την ψυχαγωγία, την εμπύχωση και την έκφραση ενός συστήματος αξιών (Κωτσίνης, 2021).

Οι δεξαμενές από τις οποίες το θέαμα του μπερντέ αντλεί τα τραγούδια και τις μελωδίες του είναι: α) το αστικό δυτικότροπο τραγούδι και τα εμβατήρια, β) το κοσμικό βυζαντινό και η εκκλησιαστική παράδοση, γ) τα δημοτικά τραγούδια και τα αστικολαϊκά. Οι σκοποί και τα τραγούδια ομαδοποιούνται σε δύο κατηγορίες, τους οργανικούς σκοπούς και τα τραγούδια εισαγωγής των φιγούρων στο μπερντέ. Στα ηρωικά-ιστορικά έργα το τραγούδι εισαγωγής της φιγούρας είναι ένα κλέφτικο τραγούδι, καθιστικό ή ρυθμικό. Σημαντική παρατήρηση είναι ότι τα κλέφτικα τραγούδια εξυπηρετούν την εξιδανίκευση και μυθοποίηση της δράσης των κλεφτών, ώστε να ενταχθούν στο εθνικό ιδεολόγημα. Αποτέλεσμα μια σειρά διορθωτικών παρεμβάσεων στη γλώσσα, όπου γίνεται χρήση της νεοελληνικής και απάλειψη των τουρκικών ή αλβανικών λέξεων. Παράλληλα μια σειρά λόγιες επεμβάσεις, όπως διαγραφή, αντικατάσταση, συγκόλληση, συμπλήρωση και ανακατασκευή διαμορφώνουν κλέφτικα τραγούδια με ιδεολογική άποψη και απόκλιση από τα ανατολίτικα (Κωτσίνης, 2021). Η ορμητική στροφή προς το λαϊκό στοιχείο στη μουσική που χαρακτήριζε τη δεκαετία του 1970 και λιγότερο του 1980 δεν επέτυχε την κωμική αξιοποίηση των σύγχρονων ελληνικών, αλλά και ξένων επιτυχιών. Οι σημερινοί караγκιοζοπαίχτες, σε αντίθεση με τους παλαιότερους που χρησιμοποιούσαν οποιοδήποτε μουσικό άκουσμα εξυπηρετούσε τους σκοπούς τους, εισάγουν τα ευρωπαϊκά μουσικά κομμάτια του Μεσοπολέμου στις παραστάσεις τους, αλλά δεν αξιοποιούν σύγχρονα δημοφιλή ακούσματα, ελληνικά και ξένα που προσφέρονται για σατυρική διάθεση (Σειραγάκης, 2016:263-264).

Οι μουσικοί που πλαισίωναν την παράσταση ήταν λαϊκοί οργανοπαίχτες ή μέλη φιλαρμονικών. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αναφέρεται «Σωματείο Μουσικών Θεάτρου Σκιών» με 120 μέλη (Λιάβας, 2023). Η ορχήστρα είχε, κατά μέσο όρο, πέντε όργανα, ενώ μεγάλοι караγκιοζοπαίχτες, όπως ο Μόλλας και ο Χαρίδημος, συνεργάζονταν με δεκαμελή ορχήστρα. Τα μέλη μιας μπάντας δε συνόδευαν απλά τους τραγουδιστές, αλλά έπαιζαν πριν την έναρξη της παράστασης και συχνά μετά από αυτή, στήνοντας ένα γλέντι. Τα τραγούδια του μπερντέ ερμήνευαν είτε ο ίδιος ο караγκιοζοπαίχτης, είτε επαγγελματίες τραγουδιστές του μπερντέ, όπως ο Πέτρος Κυριακός, ο Στράτος Μελλίδης, ο Σωτήρης Καπρούλιας, ο Κώστας Καράμπαλης από τους παλαιότερους και η Αρετή Κετιμέ, από τους σύγχρονους. Η επιλογή του τραγουδιστή από τον караγκιοζοπαίχτη ήταν πολύ σημαντική και γινόταν μνεία στο πρόγραμμα, με στόχο τη διαφήμιση της παράστασης. Η χρήση τοπικών μουσικών στις περιοδείες πλούτιζε το θέαμα και λειτουργούσε ως πρεσβευτής μιας ποικιλίας μουσικών ειδών. Μετά το 1960 εισάγεται η

χρήση ηχογραφημένης μουσικής στην παράσταση, που οδήγησε σε περιορισμό του ρεπερτορίου, του αυτοσχεδιασμού και της επιλογής των τραγουδιών ανάλογα με τις προτιμήσεις του κοινού ή τη διάθεση του караγκιοζοπαίχτη. Σημαντική αλλαγή είναι και η χρήση του μικροφώνου από τον караγκιοζοπαίχτη, που αλλοίωσε την φωνητική τεχνική στην εκφορά του λόγου και περιόρισε τη δυναμική και τον πλούτο των ηχοχρωμάτων (Λιάβας, 2023).

Ανάλογη πίεση, για την ηγεμονική θέση της ορχήστρας στις παραστάσεις, δέχονται και άλλα μουσικο-θεατρικά είδη, όπως η Επιθεώρηση και η Οπερέτα, αναφορικά με τον αριθμό των μελών της ορχήστρας και την επιλογή των μουσικών κομματιών. Στον Καραγκιόζη η αντικατάσταση της ζωντανής ορχήστρας από μηχανικά μέσα αναπαραγωγής αποδείχτηκε αποτυχεστική, αφού πρόσφερε ευελιξία. Όμως, η νοσταλγία για την ατμόσφαιρα των παραστάσεων του Μεσοπολέμου και η μερική αναβίωσή τους οδηγεί σε συμπράξεις όπως αυτή του Ευγένιου Σπαθάρη και της Δόμνας Σαμίου στις γιορτές Ανοιχτού Θεάτρου του 1980 (Σειραγάκης, 2016:261-263)

1.2.2.10 Η μεταβολή του θεάματος του Καραγκιόζη

Όσο και να μοιάζει παράδοξο ο μαρασμός της ομαδικής δημιουργίας, που έχει σαν επακόλουθο την αλλοίωση του Καραγκιόζη, αρχίζει να συντελείται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τον Γιάννη Κιουρτσάκη (1983:217-224). Τα στοιχεία που οδηγούν σε αυτό είναι η γραπτή παιδεία, που αναπτύσσεται με στόχο τον περιορισμό του αναλφαβητισμού και στηρίζει το οικοδόμημα του «επίσημου πολιτισμού» (κρατική μηχανή, οικονομία, δικαιοσύνη, τύπος, καλές τέχνες). Τα έντυπα μαζικής κυκλοφορίας, όπως περιοδικά και μυθιστορήματα, εκλαϊκεύουν το πρότυπο του αστικού πολιτισμού και τυποποιούν την άγραφο, μέχρι τότε λαϊκή παιδεία των φυλλαδίων του Καραγκιόζη. Συνέπεια αυτού είναι η μεταβολή της μετάδοσης των παραστάσεων, που δε στηρίζονται πλέον αποκλειστικά στο προφορικό χαρακτήρα. Ο Καραγκιόζης χάνει ένα από τα κύρια συστατικά της ομαδικής δημιουργίας, την επικοινωνία με το κοινό και σταδιακά μετατρέπεται, σε θέαμα του εμπορευματοποιημένου πολιτισμού, που προσφέρεται ως έτοιμο καταναλωτικό προϊόν στον αποδέκτη. Οι παραδοσιακές συνθήκες της παραγωγής του θεάματος κλονίζονται, εισάγεται ένα είδος τυποποίησης του κειμένου, η πρωτοτυπία περιορίζεται στην ανανέωση του ρεπερτορίου και οι εκσυγχρονισμοί της τεχνολογίας θέτουν το αίτημα του ρεαλισμού από τους θεατές, στοιχείο αντίθετο με τις συμβάσεις της παράδοσης.

Οι ραγδαίες αλλαγές και ανακατατάξεις, στην ελληνική κοινωνία, συγκροτούν ένα διαφορετικό κοινό, που μεγαλώνει αριθμητικά και αποκτά μια ετερόκλητη μικροαστική σύνθεση, δηλώνει ο Γιάννης Κιουρτσάκης (1983:217-224). Αποτέλεσμα αυτού είναι η ριζική μεταβολή

των συνθηκών δημιουργίας του Καραγκιόζη, καθώς αποδυναμώνεται η επικοινωνία καραγκιοζοπαίχτη και κοινού, που είναι άγνωστοι μεταξύ τους. Η ανάγκη να ανταποκριθούν οι δημιουργοί στις απαιτήσεις του νέου κοινού, οδηγεί τους καραγκιοζοπαίχτες σε εκσυγχρονισμούς, που δεν εντάσσονται στο τυπικό σχήμα των παραδοσιακών δομών, όπως νέες φιγούρες, σκηνικά και διαστάσεις του μπερντέ, με συνέπεια αυτού είναι η αύξηση των δαπανών της παραγωγής. Υπό το βάρος των νέων δεδομένων, η παράδοση παρουσιάζει ρωγμές και οι καραγκιοζοπαίχτες χωρίζονται σε «παραδοσιακούς» και «μεταρρυθμιστές», όπως αναφέρει ο Caimi (1935). Σταδιακά οδηγούμαστε σε παρακμή, που συμμερίζονται ο Caimi (1935), ο Μπίρης (1952), ο Μελάς (1910, 1952-1953), ο Ιωάννου (1971), ο Puchner (1975).

Ο Καραγκιόζης παύει σταδιακά να αποτελεί ζωντανή ομαδική δημιουργία, παρά την αντίσταση που προβάλλει στις εξαρθρωτικές διαστάσεις του αστικού πολιτισμού. Ο Κακριδής (1976) παρατηρεί μια γλωσσική αλλοτρίωση και τη χρήση της καθαρεύουσας ως κωμικό εύρημα. Ο εκσυγχρονισμός του θεάματος επιβάλλεται από τις απαιτήσεις του κοινού, που αποδίδονται στις αλλαγές που υφίστανται τα λαϊκά στρώματα, αλλά και το σύνολο της νεοελληνικής κοινωνίας. Καθώς ο Καραγκιόζης, ως λαϊκή δημιουργία, έχει άμεση εξάρτηση από τον ομαδικό φορέα, η απομόνωσή της παράδοσης από αυτόν οδηγεί σε αποστέγνωση και μουσειοποίηση της τέχνης του. Οι καραγκιοζοπαίχτες αλλοιώνουν τις μορφές για να προσαρμοστούν στις απαιτήσεις του κοινού και ανανεώνουν την παράδοση, διατηρώντας την αναγκαία σταθερότητα των παραδοσιακών κωδίκων. Σε αυτό το πλαίσιο, της προβολής στο μπερντέ των νέων όψεων της ελληνικής ζωής, κινούνται οι καινοτομίες του Μόλλα, τα φυλλάδια, οι σκηνικοί νεωτερισμοί και οι πρωτότυπες φιγούρες. Στηριζόμενος στην ευλυγισία της λαϊκής θεατρικής παράδοσης, ο Καραγκιόζης απορροφά το καινούργιο και το ερμηνεύει με τους δικούς του κανόνες, ώστε τα ετερόκλητα υλικά της αστικής ζωής υποτάσσονται και κωδικοποιούνται σε μορφές της παράδοσης, αγγίζοντας το πλατύ λαϊκό κοινό (Κιουρτσάκης, 1983:217-224).

Ο συστηματικός εκσυγχρονισμός θολώνει τη γλώσσα του Καραγκιόζη. Κάποιοι από τους σκηνικούς νεωτερισμούς είναι ασυμβίβαστοι με την εκφραστική ύλη του θεάτρου σκιών. Η υιοθέτηση της τεχνολογίας αχρηστεύει τμήματα της λαϊκής δημιουργίας, με αποτέλεσμα οι καραγκιοζοπαίχτες να απομακρύνονται από τη σταθερή καθοδήγηση της παράδοσης. Έχουμε την εμφάνιση της σούστας περιστροφής, την αλλαγή σκηνικού που καταργεί το δίπολο παράγκα-σαράι, την ανάπτυξη ρεαλισμού, την αντικατάσταση της ζωντανής ορχήστρας με δίσκους ή μαγνητόφωνο, τη δημιουργία νέων προσώπων. Η σταθερή ισορροπία ανάμεσα στην επανάληψη, αποτέλεσμα της προφορικής παράδοσης, και στον αυτοσχεδιασμό ανατρέπεται και ο μεγάλος αριθμός από προσωπικές πρωτοβουλίες δεν προλαβαίνει να ενταχθεί και να αφομοιωθεί από την ομαδική δημιουργία και τους παραδοσιακούς κώδικες (Κιουρτσάκης, 1983:ό.π.).

Σημαντικό παράγοντα αποδυνάμωσης της ομαδικής δημιουργίας αποτελεί το μικροαστικό κοινό του Καραγκιόζη, που έλκεται από νέα ιδιώματα και απαιτεί ρεαλισμό και πρωτοτυπία. Η ελεγκτική λειτουργία του κοινού, μέσω της επαφής με το μπερντέ, παύει και έτσι ο καραγκιοζοπαίχτης χάνει το όριο των αντιστάσεων των παραδοσιακών κανόνων και των ομαδικών βιωμάτων. Οι απαιτήσεις του κοινού μετατρέπουν τον Καραγκιόζη σε μια αστική καταναλωτική τέχνη, αλλάζοντας το περιεχόμενο των συλλογικών προτιμήσεων και την ομαδική συμμετοχή στο θέαμα. Οι καραγκιοζοπαίχτες αναζητούν μόνοι τους τις νέες τάσεις, προσαρμοζόμενοι στα νέα γούστα, εξελισσόμενοι αισθητικά και εκφραστικά χωρίς την αυτενέργεια του κοινού και την ομαδική λογοκρισία, χωρίς ομοιογενή, ενιαία, διαπλαστική αποδοχή. Τα νέα δημιουργήματα δε θησαυρίζονται δημιουργικά στην ομαδική μνήμη και δεν καθιερώνονται, σε μεγάλο ποσοστό, στην παράδοση. Την περίοδο μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο το λαϊκό κοινό αναζητά την ψυχαγωγία και ο Καραγκιόζης χάνει τη θεσμική του επαφή με την πλειοψηφία του ελληνικού κόσμου, αλλά και την ικανότητά του να καθρεφτίζει τη ζωή του. Όμως οι τύποι και οι μύθοι του Καραγκιόζη δε λείπουν από το συλλογικό πνεύμα και οι καραγκιοζοπαίχτες, έστω και αν ο αριθμός τους μειώθηκε, συνεχίζουν να προβάλλουν σύγχρονα βιώματα, συνθέτοντας παραστάσεις πάνω σε παραδοσιακά χνάρια. Παράλληλα έχουμε επιδράσεις του ήρωα στη γελοιογραφία, την ανεκδοτολογία του τύπου, τα νεότερα θεατρικά και τον κινηματογράφο. Ο Γ. Κιουρτσάκης (1983:273-274) διατυπώνει την άποψη ότι ενώ αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του εθνικού πολιτισμού, ενώ μέσα από συνεχή ανανέωση αποδίδει διαχρονικές μορφές της συλλογικής ύπαρξης, ως ολοκληρωμένο θέατρο ανήκει στο παρελθόν, αποτέλεσμα του εκσυγχρονισμού της Ελλάδας μετά το 1950. Η διάλυση της αστικής φτωχογειτονιάς, χώρου που τροφοδοτούσε τον Καραγκιόζη με εμπειρίες, η μείωση των υπαίθριων μικρών θεάτρων, η μεταστροφή στη λαϊκή ψυχαγωγία με την είσοδο της τηλεόρασης, η ιδιωτικοποίηση και μαζικοποίηση της καθημερινής ζωής οδηγούν στην κατάλυση του «κοινοβιακού» ήθους, από το οποίο πηγάζει το λαϊκό θέατρο. Η στροφή προς τον Καραγκιόζη της περιόδου της χούντας και μετά την πτώση της, κυρίως από την πλευρά της διανοήσης, δεν αναζωογονεί το είδος, αλλά εκφράζει κυρίως μια τάση για επιστροφή στις ρίζες.

Μέχρι τις δεκαετίες του 1960 και 1970 το Ελληνικό Θέατρο Σκιών θεωρείται κατ' εξοχήν αστικό θέαμα, που αναπτύσσεται δηλαδή στα αστικά κέντρα. Εκείνη την περίοδο εμφανίζεται ένα αξιοσημείωτο κύμα ενδιαφέροντος, που συνδέει τον Καραγκιόζη με την αρχαία κωμωδία, διερευνά τη σχέση του με τον τουρκικό και αναζητά τα στοιχεία της ελληνοποίησής του. Οι Έλληνες λαογράφοι τονίζουν τη σημασία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών και υποστηρίζουν ότι η φιγούρα του Καραγκιόζη είναι ο «γνήσιος» ελληνικός τύπος (Ζαρίκος, 1976:75-77) και η έκφραση της νεοελληνικής πραγματικότητας και Ρωμιοσύνης (Τρέζου, 1976:62).

Όμως, παρά το ενδιαφέρον του κόσμου και των επιστημόνων το είδος περνά κρίση, γιατί οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες γερνούν, νέοι αντίστοιχης αξίας δεν υπάρχουν, μειώνονται τα ταξίδια στην επαρχία, κλείνουν οι μόνιμοι χώροι παραστάσεων, εμφανίζεται ο ανταγωνισμός της τηλεόρασης και του κινηματογράφου. Παράλληλα έχουμε ηχογραφήσεις σε δίσκους, τηλεοπτικά προγράμματα και εκδόσεις φυλλαδίων με έργα του μπερντέ. Οι ερευνητές και μελετητές του Καραγκιόζη θεωρούν αυτές τις εξελίξεις νοθεία και αλλοίωση της παράδοσης, γιατί το θέαμα γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης και εμπορευματοποίησης, που απειλεί την ύπαρξή του (Μπίρης, 1952:67, Ιωάννου, 1971:40, Φωτιάδης, 1977:197,234). Το παραπάνω συμπέρασμα απορρέει από το διαχωρισμό ανάμεσα στο παραδοσιακό και το σύγχρονο, το γνήσιο και το πλαστό, της τέχνης και του εμπορικού, αλλά και την αντίληψη ότι η λαϊκή παράδοση είναι κάτι αγνό, προφορικό, αναλλοίωτο, άξιο μελέτης, σε αντίθεση με τις μορφές έκφρασης και λαϊκού πολιτισμού που προωθούν τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, που λόγω της εμπορευματοποίησής τους είναι άνευ σημασίας για τους μελετητές (L. M. Danforth, 2011:149-172). Όμως, οι R. M. Dorson (1978), A. Paredes & E. Stekert (1971) έχουν υποστηρίξει ότι πρέπει να στραφεί το ενδιαφέρον των λαογράφων και των ανθρωπολόγων στα νέα μέσα και είδη του αστικού φολκλόρ και του λαϊκού πολιτισμού. Έτσι θα κατανοήσουν τις δυνατότητες που μας προσφέρουν για τη διεύθυνση στους πολιτισμούς που ανήκουν, προσφέροντας την ευκαιρία να εξεταστεί η δημιουργική διαδικασία της προσαρμογής των παραστατικών μορφών τέχνης σε νέες συνθήκες και πλαίσια.

Όμως, οι περισσότερες μελέτες για το θέαμα του Καραγκιόζη ασχολούνται με την περίοδο της κατεξοχήν ακμής του, αφήνοντας πρακτικά εκτός του μισό από τη συνολική διάρκεια ζωής του. Οι μελέτες της δεκαετίας του 1970 χαρακτηρίζονται από την εξάρτηση της Θεατρολογίας από την Φιλολογία και δεν ενδιαφέρονται για την διερεύνηση του θεάματος μετά τον πόλεμο, τοποθετώντας την υποτιθέμενη ακμή του σε ένα απώτερο ή απώτατο παρελθόν, εκλαμβάνοντάς το ως παρηκμασμένο, χωρίς δυνατότητα ανάκαμψης. Σε αντίθεση με τα παραπάνω μεταπολεμικά και μέχρι τη δικτατορία το θέαμα του Καραγκιόζη χρησιμοποιείται στις παραστάσεις του Αριστοφάνη, στο Χορόδραμα, εμφανίζεται στις Επιθεωρήσεις, στη δισκογραφία, στα λαϊκά περιοδικά, αναγνωρίζεται ως εικαστική αξία στη ζωγραφική, προβάλλεται σε εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, συμμετέχει σε μεγάλους πολιτιστικούς θεσμούς στην Ευρώπη (Διεθνές Φεστιβάλ Ρώμης, Ευρωπαϊκά και βραβεύεται σε διεθνή φεστιβάλ (1959 Σπαθάρηδες στο Παρίσι, Θέατρο των Εθνών) (Σειραγάκης, 2016:268-269).

1.2.2.11 Το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών

Το 1924-1925 οι караγκιοζοπαίχτες ξεκινούν τις προσπάθειες για την ίδρυση Σωματείου. Η ανάγκη που προκύπτει από την εξασφάλιση των συνδικαλιστικών δικαιωμάτων του κλάδου, στο νέο εργασιακό και κοινωνικό περιβάλλον που προκύπτει μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή στην Ελλάδα, καθώς και η συνταξιοδοτική τους κάλυψη. Πρωτεργάτες της προσπάθειας ο Αντώνης Παπούλιας (Αντώνης Μόλλας), ο Δημήτρης Δαλιάνης, ο Αθανάσιος Δεδούσαρος, ο Μάρκος Ξάνθος, ο Γιώργος Νταμαδάκης, ο Χρήστος Χαρίδημος. Στις 13 Ιανουαρίου 1925 κατατίθεται στο Πρωτοδικείο το αίτημα για τη σύσταση του Σωματείου και ακολουθούν οι πρώτες εγγραφές μελών. Στις 25 Φεβρουαρίου 1925 καταχωρήθηκε ως αναγνωρισμένο Σωματείο με αριθμό μητρώου 2607, σύμφωνα με την απόφαση υπ' αριθμ. 178 του Πρωτοδικείου Αθηνών, με όνομα Σωματείο Ελλήνων Καραγκιοζοπαικτών και σφραγίδα με την κεφαλή του Καραγκιόζη. Το Σωματείο έχει αδιάληπτη πορεία και καταγράφονται τροποποιήσεις του καταστατικού του με αριθμό 16669/1955, 426/1970, 4249/1972, 2392/1978, 5003/1987, 4244/1989, 2282/1993, 7085/2008.

Στις ενέργειες του Σωματείου είναι η ίδρυση Ταμείου Αλληλοβοήθειας και Περιθάλψεως μελών του Πανελληνίου Θεάτρου Σκιών (1 Ιουνίου 1945), η στήριξη αναξιοπαθούντων ή ασθενών μελών και των οικογενειών τους, η παροχή τιμητικής σύνταξης, η διεκδίκηση επιχορηγήσεων από το Υπουργείο Πολιτισμού, η συμπερίληψη του Καραγκιόζη στο Εθνικό Κέντρο Θεάτρου και Χορού (ΕΚΕΘΕΧ), το ασφαλιστικό καθεστώς των караγκιοζοπαιχτών, οι άδειες εξάσκησης επαγγέλματος, η πιστοποίηση παραστάσεων από το Υπουργείο Παιδείας σε εκπαιδευτικά ιδρύματα, η ένταξη του Καραγκιόζη στην Άυλη Ελληνική Πολιτιστική Κληρονομιά, η έκδοση ηλεκτρονικών εντύπων, την εφημερίδα «Ο Καραγκιόζης μας» και «Ο Καραγκιόζης Αλογόκριτος», η διοργάνωση φεστιβάλ σε συνεργασία με φορείς της αυτοδιοίκησης. Με μεγάλη προσπάθεια και έρευνα το Σωματείο δημιούργησε ένα κατάλογο των караγκιοζοπαιχτών Ελλήνων και Κυπρίων, που υπάρχει στο διαδίκτυο με πληροφορίες για τη ζωή, το έργο και τη δράση τους http://www.karagkiozis.com/36a_viografika_ellinon_karagkiozopaikton.pdf και <http://www.karagkiozis.com/paiktes1.htm>. Παράλληλα δραστηριοποιήθηκε στη θεσμοποίηση Εθνικής Σκηνης Καραγκιόζη και Μουσείου Ελληνικού Θεάτρου Σκηνών, για τη διάσωση και τη διάδοση του θεάματος.

1.2.3 Η εποχή της Μεταπολίτευσης

1.2.3.1 Κοινωνικό πλαίσιο

Η μακρά περίοδος από την πτώση της χούντας μέχρι την κρίση χαρακτηρίζεται κυρίως από τη μετατόπιση από την πολιτική στην κουλτούρα, όπου το κλειδί για την προσέγγιση και την ανάλυσή της είναι οι ταυτότητες. Ο όρος «Μεταπολίτευση» θα μπορούσε να αντικατασταθεί με τον όρο «εποχή των ταυτοτήτων», που ανταποκρίνεται στην πολιτισμική προσέγγιση της περιόδου. Η έντονη πολιτικοποίηση των πρώτων χρόνων δίνει τη σκυτάλη, σταδιακά, στον προβληματισμό σε θέματα ταυτότητας, στην έννοια της ελληνικότητας, γεγονός απόλυτα συμβατό με τις διεθνείς τάσεις και την επικράτηση της πολιτικής της ταυτότητας (identity politics). Το έθνος αντιμετωπίζεται ως αισθητικό αντικείμενο, η ελληνική πολιτισμική ταυτότητα συνδέεται με τη γενιά του '30, ο προβληματισμός περί ταυτότητας και ελληνικότητας ενισχύεται από την παγκοσμιοποίηση και την ανακάλυψη των μειονοτήτων, η σύνδεση γλώσσας και ταυτότητας και η πολιτισμική διάσταση της Ορθοδοξίας, σε σχέση με τα Βαλκάνια, επανέρχεται. Στη Μεταπολίτευση συνυπάρχει η πολιτική σταθερότητα και η πολιτισμική ανασφάλεια που παράγουν ταυτοτική αβεβαιότητα του έθνους, με αποτέλεσμα το φαινόμενο του national (re)branding και την υπέρβαση των δυτικών προτύπων. Τα παραπάνω ενισχύονται από την κακοποίηση της ιστορίας και του πατριωτισμού από τη χούντα, που οδηγεί σε κριτική, ειρωνική και εναλλακτική στάση απέναντι στο παρελθόν μια μερίδα των ιστορικών, σε αντίθεση με το ευρύ κοινό. Αποτέλεσμα, η διάσταση μεταξύ διανοουμένων και κοινού, που αποδομεί την έννοια του εθνικού κοινού (ενιαίο) και εισάγει τα διαφορετικά ακροατήρια (πλουραλισμός), οξύνοντας την αντίθεση μεταξύ ελιτίστικης και λαϊκίστικης κουλτούρας (των ευπωλητών). Η Μεταπολίτευση ως πολιτική και πολιτισμική στροφή φέρει μια διαδικασία αναστοχασμού, επανεξέτασης και αποδέσμευσης των ταυτοτήτων από κομματικές εξαρτήσεις. Η πολιτισμική στροφή οδηγεί στη διαφορετικότητα (διαφορο-ποικιλότητα), που αποτελεί το κλειδί για την εξέλιξη των πραγμάτων, όπου από την πολιτισμική ομοιογένεια περνάμε στην αναγνώριση της πολιτισμικής διαφοράς στην ελληνική κοινωνία. Στο παρελθόν τα ερμηνευτικά κλειδιά για την ελληνική κοινωνία ήταν η «εξάρτηση», η «υποανάπτυξη» και ο «εκσυγχρονισμός», σε αντιπαράθεση με ένα δυτικό μοντέλο από το οποίο εμφανίζεται να υστερεί ή να παρεκκλίνει (Μουζέλης, 1978, 1996:226-227). Αυτή την ερμηνευτική μπορούμε να την αντικαταστήσουμε με την ερμηνευτική της ετερογένειας. Στην περίοδο της Μεταπολίτευσης η ελληνική κοινωνία περνά από την πολιτισμική ομοιογένεια στην αναγνώριση διαφοράς των διαφορετικών παρελθόντων, των μειονοτήτων, των γλωσσικών ζητημάτων. Στον πολιτισμικό τομέα είναι διακριτή

η διαφορά μεταξύ Αριστεράς και Δεξιάς, όπου κυριαρχεί η αμηχανία στην πολιτισμική προσέγγιση βάσει του πολιτικού προσδιορισμού, καθώς και η αναντιστοιχία ανάμεσα στις ταυτότητες των κομμάτων και της πολιτικής που ακολούθησαν. Στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης έχουμε ποσοτικές εκρήξεις και ραγδαίους ρυθμούς αλλαγής, χωρίς ουσιαστικές ποιοτικές βελτιώσεις (Τζιόβας 2022:9-13). Η Μεταπολίτευση αποτελεί περίοδο εδραίωσης και παραγωγής της δημοκρατίας που οδηγεί σε μια εποχή ειρήνης και ευημερίας. Έχουμε αντικατάσταση του πολιτικού status quo που ίσχυε μεταπολεμικά. Πολιτισμικά είναι μια περίοδος διαμόρφωσης της ταυτότητας, ως κοινού παρονομαστή διαφορετικών διακυβευμάτων, βεβαιώνοντας ότι η κουλτούρα προηγείται της πολιτικής και των θεσμών στην εδραίωση του διαφορετικού, σε ποικίλα πολιτισμικά πεδία και στην τέχνη. Ο χρονικός προσδιορισμός της Μεταπολίτευσης, παρότι ασαφής, ακολουθεί δύο βασικές προσεγγίσεις: α) η πολιτική-ιστορική, που επικεντρώνεται στις φάσεις της περιόδου και στις εικασίες για το τέλος της και β) η αξιολογική, που αποτελεί αθροιστική και αναδρομική αξιολόγησή της. Η Μεταπολίτευση αποτιμάται θετικά ως περίοδος ευημερίας, εκδημοκρατισμού, βελτιώσεων στο χώρο της εκπαίδευσης, της υγείας και επικρίνεται για την ανάπτυξη των πελατειακών σχέσεων, την αποτυχία του εκσυγχρονισμού, τη διόγκωση του κρατικού μηχανισμού και την πολιτική βία (Καλύβας 2016:56,60). Στην κριτική προσέγγιση της περιόδου της Μεταπολίτευσης διακρίνουμε δυο δρόμους. Πρώτον της Αριστεράς, που εκφράζει την αναδυόμενη αντιεξουσιαστική κουλτούρα, επικριτική απέναντι στους θεσμούς υποστηρικτές του μετεμφυλιακού status quo και της χούντας. Δεύτερον της Δεξιάς, όπου η αγωνιστική νοοτροπία καλλιεργεί μια αντικορφορμιστική κουλτούρα ανυπακοής και καχυποψίας απέναντι σε κάθε μορφή πολιτικής συναίνεσης. Όμως, η κριτική θεώρηση της μεταδικτατορικής περιόδου επικεντρώνεται όχι στην πολιτική, αλλά στην κουλτούρα και στην υιοθέτηση μιας πολιτισμικής προσέγγισης (Τζιόβας 2022:15-19). Με την πτώση της χούντας ενθαρρύνεται η επανεξέταση της μετεμφυλιακής περιόδου και με την οικονομική κρίση του 2010 οδηγούμαστε σε ανασκόπηση της Μεταπολίτευσης, των πολιτικών και πολιτισμικών τάσεων από το 1974. Μετά τη δεκαετία του 1940, η χώρα επικεντρώθηκε στην αντιμετώπιση της φτώχειας και στην ανασυγκρότηση της οικονομίας, με αποτέλεσμα τη διεύρυνση της μεσαίας τάξης, την αυξημένη κοινωνική κινητικότητα και τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου στις δεκαετίες '60 και '70. Στη Μεταπολίτευση έχουμε μετατόπιση του ενδιαφέροντος στην κουλτούρα, προβληματισμούς για ζητήματα όπως η ταυτότητα και η μνήμη και προσπάθεια συμβιβασμού με την ετερότητα και τη διαφορετικότητα (Τζιόβας 2022:22-23).

Παράλληλα παρατηρούμε έντονο προβληματισμό για τη θέση της Ελλάδας στον κόσμο, που διαπραγματεύεται τις έννοιες «εξάρτηση», «(υπο)ανάπτυξη» και «εκσυγχρονισμός»

ορίζοντας δύο κυρίαρχες θεωρίες, αυτή της εξάρτησης και αυτή του εκσυγχρονισμού. Η θεωρία της εξάρτησης περιλαμβάνει ονομαστικά την Ελλάδα στη Δύση, βάσει των πολιτικών διαρρέσεων του Ψυχρού Πολέμου, τοποθετώντας την στις τριτοκοσμικές χώρες, στην καπιταλιστική περιφέρεια και στηρίζεται κυρίως σε πολιτικές αντιθέσεις και οικονομικές θεωρήσεις (Τζιόβας 2022:23). Αποτέλεσμα του παραπάνω είναι η κριτική που αναπτύχθηκε για την αποδοτικότητα της Ελλάδας σύμφωνα με ευρωπαϊκά πρότυπα, που οδήγησε στη συζήτηση για τον πολιτισμικό δυϊσμό, όπου η χώρα αντιμετωπίζεται εγκλωβισμένη ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα. Ο δυϊσμός παγιδεύει τους Έλληνες σε δύο ταυτότητες, ασυμβίβαστες μεταξύ τους, αυτή των δυτικότροπων, υπεύθυνων και πειθαρχημένων ατόμων και αυτή των μελών μιας παραδοσιακής κοινότητας, που νοιάζεται για τα μέλη της, έχει ανεπτυγμένους πολιτισμικούς δεσμούς και οικογενειακές αξίες. Συνεπώς, η βασική πρόκληση της Μεταπολίτευσης ήταν να ξεπεράσει το διχασμό και τις διαφωνίες, επιτυγχάνοντας ένα είδος σύνθεσης, συναίνεσης, ώστε με κοινωνικές, οικονομικές και θεσμικές μεταρρυθμίσεις να οδηγηθεί στον εξευρωπαϊσμό (Τζιόβας 2022:26-27). Η χώρα κρίνεται να αποκλίνει από το ευρωπαϊκό πρότυπο, είτε γιατί ακολουθεί ένα προνεοτερικό μοντέλο στη διαχείριση του χρόνου στην εκβιομηχάνιση (Hirschon, 2014:156), είτε γιατί ο εκσυγχρονισμός της είναι ατελής λόγω δομικών ελλείψεων, καθώς αγνοεί τις εγχώριες ανάγκες (Jusdanis, 1991: xiii), είτε γιατί προέρχεται από τη συγκριτική διαφορά του ένδοξου παρελθόντος και του παρόντος της Ελλάδας από τους Ευρωπαίους (Gourgouris, 1996:73). Αποτέλεσμα των παραπάνω είναι οι Έλληνες είτε να συμμετέχουν στην ευρωπαϊκή επίκριση, είτε να αντιστέκονται υπερτονίζοντας το ένδοξο παρελθόν τους, ως μια μεταποικιακή χώρα που αναζητά σημάδια απόρριψης και επιβεβαίωσης. Ο ρόλος της κουλτούρας έχει έντονη παρουσία σε εγχειρήματα εκσυγχρονισμού, γιατί δίνει στις ελίτ των μεταποικιακών κοινωνιών τη δυνατότητα να ξεπεράσουν την «οπισθοδρομικότητά» τους. Αποτέλεσμα μια σειρά δυαδικών σχημάτων που καθορίζουν τις πολιτικές εξελίξεις και προάγουν τον εκσυγχρονισμό και τη δυτικοποίηση, μέσω διαφορετικών μορφών συναλλαγής με την Ευρώπη, όπως την κοινωνικο-οικονομική (θεωρία της εξάρτησης), την πολιτικο-θεσμική (εξευρωπαϊσμός) και την πολιτισμική (δυϊσμός). Όμως, το αφήγημα της εξίσωσης της Ελλάδας με την Ευρώπη μέσω του εκσυγχρονισμού καταρρέει, γιατί στηρίχθηκε σε μια αναπόδραστη πορεία προς την ανάπτυξη, που αδιαφορεί για τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες. Ο εκσυγχρονισμός από πολιτισμική σκοπιά θεωρείται περίοδος ενισχυμένου πλουραλισμού και πολυπολιτισμικότητας, με πλήθος αντιστάσεων και ανατροπών, όπου οι υπάρχουσες πολιτισμικές διαφορές υποτιμούνται και οι πολλαπλές νεοτερικότητες (ποικιλίες νεοτερικότητας) ενισχύονται. Στον προσδιορισμό της πολιτισμικής διαφοράς μεταξύ Ελλάδας και Δύσης χρησιμοποιήθηκαν

όροι όπως οριενταλισμός, μεταποικιακός, αντιδυτικός, ενώ αναβίωσε η παλιά αντίληψη Ανατολικού-Βαλκανικού-Βυζαντινού-Ελληνικού και η άποψη ότι η Ορθοδοξία συνιστά εμπόδιο εκσυγχρονισμού. Αποτέλεσμα, η αμφισβήτηση της ιδέας της Ευρώπης ως συμβόλου πολιτισμικής υπεροχής και η εμφάνιση θεωρητικών οπτικών που αρνούνται τον ευρωπαϊκό εκσυγχρονισμό (ομογενοποίηση) και αποδέχονται την πολιτισμική διαφορά και ετερότητα (Τζιόβας, 2022:30-33).

Ο πλουραλισμός και η ευημερία που ακολούθησε, όπως προαναφέρθηκε, την πτώση της χούντας στην Ελλάδα μετατόπισαν το ενδιαφέρον από την πολιτική σε πολιτισμικά και ιστορικά ζητήματα. Διακρίνουμε μια αμφισβήτηση της πολιτισμικής ομοιογενοποίησης και μια ροπή προς τη διαφορετικότητα, ενώ αναπτύσσεται ταυτόχρονα η πολιτισμική ανασφάλεια και η άμυνα εξ' αιτίας της παγκοσμιοποίησης. Συνεπώς, έχουμε μια μετάβαση από τον αγώνα για πολιτική εξουσία, στη σύγκρουση για πολιτισμική ηγεμονία και απεμπλοκή από κομματικές αγκυλώσεις. Η κουλτούρα βασίζεται στην πολυχρονική σύλληψη της ιστορίας, όπου παρελθόν και παρόν συναιρούνται και προωθούν θέματα αναπαράστασης και μνήμης, που ερμηνεύονται μέσω της εμπειρίας, της διαπραγμάτευσης, της μεσολάβησης και των ρευστών σχέσεων (Confino, 2011:38-39). Η κουλτούρα, που είναι ένας τρόπος για να εντάξουμε τις μικρές μας ιδιαιτερότητες σε ένα πιο ευρύχωρο και καθολικό μέσο, φτάνει να δηλώνει την επιβεβαίωση μιας συγκεκριμένης ταυτότητας και όχι την υπέρβασή της (Eagleton, 2003:87). Ωστόσο η κουλτούρα, είτε ως ταυτότητα, είτε ως διαφοροποίηση, αποτελεί συνέχεια της πολιτικής με άλλα μέσα και στρέφει τις αντιπαραθέσεις μεταξύ Δεξιάς και Αριστεράς προς άλλες κατευθύνσεις, όπως τα ανθρώπινα δικαιώματα, το φύλο, τις μειονότητες, τις ταυτότητες, τη βιοπολιτική και την οικολογία. Η Μεταπολίτευση είναι μια πολιτική στροφή προς τη δημοκρατία, αλλά και μια πολιτισμική στροφή μακροπρόθεσμα, που στόχευε να περιλάβει την ετερογένεια της ελληνικής κοινωνίας και κουλτούρας, την επαναδιατύπωση του ατόμου στη συλλογική δράση, τις ριζοσπαστικές πολιτικές και τους νέους τρόπους ζωής (Τζιόβας, 2022:33-37).

1.2.3.2 Πολιτισμικοί δυϊσμοί

Μια δυϊστική οπτική εξετάζει την ελληνική κουλτούρα και ταυτότητα, γεννώντας θεωρίες που αντανακλούν αντίθετες απόψεις σχετικά με τον προσανατολισμό της ελληνικής κοινωνίας. Ο Hertzfeld (1987:95-112) εισάγει την έννοια της δισημίας (disemia) και υποστηρίζει ότι η ελληνική ταυτότητα στέκεται μετέωρη ανάμεσα σε δύο πολιτισμικές εικόνες. Αυτή που εμπνέεται από την κλασική Ελλάδα του εξωστρεφούς ελληνο-δυτικού αυτοπροσδιορισμού και διαμορφώνει το ιδανικό της αυτοπαρουσίασης και αυτή που αναφέρεται στην Ανατολή, το Βυζάντιο.

ντιο, το Οθωμανικό παρελθόν του ενδροστρεφούς ρωμαϊκού αυτοπροσδιορισμού και διαμορφώνει το χαρακτηριστικό της αυτογνωσίας. Ο Diamandouros (1993:125) χαρτογραφεί δύο πολιτισμικές τάσεις που κυριαρχούν, ανάλογα με τις πολιτισμικές συνθήκες, την «παρωχημένη κουλτούρα» (underdog culture) και τη νεότερη κουλτούρα. Η «παρωχημένη κουλτούρα» διαθέτει έντονη εσωστρέφεια, ξеноφοβία, αντιδυτικό πνεύμα και στηρίζεται στις προκαπιταλιστικές πρακτικές. Η νεότερη κουλτούρα, με ρίζες στον Διαφωτισμό και το φιλελευθερισμό, είναι εξωστρεφής, εκσυγχρονιστική και μεταρρυθμιστική, κυριαρχεί στο πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα και επανέρχεται μετά την ενσωμάτωση της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση (Ε.Ε.). Οι Koliopoulos & Veremis (2010), χρησιμοποιώντας την ιδέα του Ernest Geller για την «κατακερματισμένη κοινωνία», είδαν την κοινωνία ως μια δομή που αντιστέκεται στις ενοποιητικές επιδιώξεις ενός σύγχρονου συγκεντρωτικού κράτους, που κινείται προς υιοθέτηση δυτικών προτύπων διακυβέρνησης (Τζιόβας, 2022:42-45).

Η δυϊστική πολιτισμική προσέγγιση πριμοδοτεί τη Δύση, αγνοώντας τις αρνητικές πτυχές της δυτικής νεοτερικότητας μέσω του κρατικού μηχανισμού, που καταστέλλει την πολιτισμική ποικιλομορφία. Το κράτος κρατούσε υπό έλεγχο οποιαδήποτε εκδήλωση της «παρωχημένης» κουλτούρας, ασκώντας την εξουσία μέσω της δύναμης της ελληνικής γλώσσας και του κλασσικού παρελθόντος, με πολιτικές ομογενοποίησης και συγκεντρωτισμού. Η «παρωχημένη» κουλτούρα, η αυτοεικόνα του Ρωμιού και η κατακερματισμένη κοινωνία συνδέονται με την οπισθοδρόμηση και το επικίνδυνο «Άλλο» και καταπιέζονται ως απειλή της πολιτισμικής ομοιογένειας και της κρατικής εξουσίας. Επιπλέον, η «παρωχημένη» κουλτούρα συνδέεται με την οπισθοδρομικότητα, τα κατοχυρωμένα συμφέροντα, με διάφορες μορφές κοινωνικού αποκλεισμού και πολιτισμικής ετερότητας. Μετά το 1974 η «παρωχημένη» κουλτούρα εμφανίστηκε ως φορέας του καταπιεσμένου «Άλλου» πολιτικά, κοινωνικά, εθνοτικά ή γλωσσικά και αναδείχθηκε σε ένα ισχυρό συνασπισμό αντισυστημικών δυνάμεων. Στον αντίποδα, η εκσυγχρονιστική κουλτούρα, συνδεδεμένη με την κρατική εξουσία, στιγματίζεται από αυταρχισμό και πατερναλιστικές πρακτικές (Τζιόβας, 2022:48-53).

Κατά τη Μεταπολίτευση εμφανίζονται αντιθετικές αντιλήψεις για την κουλτούρα, που στηρίζονται στην εντεινόμενη κοινωνική ομοιογένεια, στην όλο και μεγαλύτερη ορατότητα των μειονοτήτων και στη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου. Αποτέλεσμα, η αμφισβήτηση της κουλτούρας, ως ομοιογενές και αυτόνομο πεδίο. Οι F. R. Leavis και T. S. Elliot (από Τζιόβας, 2022:59) αναφέρουν ότι η κουλτούρα συνδέει διαφορετικά άτομα σε μια οργανική κοινότητα, χτισμένη γύρω από την ιστορική συνέχεια και την παράδοση, που απειλείται με διάβρωση της συνοχής και των προτύπων της στη σύγχρονη μαζική κοινωνία, λόγω της τεχνολογίας και της λαϊκής ψυχαγωγίας. Ο R. Williams (1989) βλέπει την κουλτούρα ως ένα ολόκληρο τρόπο ζωής,

χωρίς επιλεκτικούς όρους. Ο Slatter (1997:64-66) θεωρεί ότι η κουλτούρα ανήκει τόσο στη σφαίρα του συνηθισμένου, όσο και του ιδεώδους, περιλαμβάνοντας μια σειρά αντιθετικών όρων, όπως μηχανική-οργανική αλληλεγγύη, κοινότητα-απλή συσχέτιση, χρηστική-ανταλλακτική αξία. Στην Ελλάδα, οι πολιτισμικές τάσεις οδηγούν σε μια έντονη διάκριση της ποιοτικά υψηλής και της κατώτερης κουλτούρας. Συνεπώς, διαμορφώνονται δύο γενικές αντιλήψεις: α) η ουμανιστική, που αντιμετωπίζει την κουλτούρα ως επιλογή του καλύτερου/εκλεκτότερου και β) η ανθρωπολογική, που προσλαμβάνει την κουλτούρα ως τρόπο ζωής και ως ταυτότητα. Η ουμανιστική αντίληψη προϋποθέτει κανονικοποίηση και ιεραρχία και η υψηλή κουλτούρα υποπερισχύει έναντι της λαϊκής ή της υποκουλτούρας. Η ανθρωπολογική αντίληψη προϋποθέτει τον πλουραλισμό και την επιλογή, παραπέμπει στην εξατομίκευση και την αμφισβήτηση της κοινωνίας ως συνεκτικό και συλλογικό σώμα, δίνοντας έμφαση στις προσωπικές επιλογές του ανθρώπου. Στην Ελλάδα, μετά το 1980, παρατηρείται ανάπτυξη της κουλτούρας που στηρίζεται στην ανθρωπολογική αντίληψη, με κύριο χαρακτηριστικό την άνοδο του ατομικισμού (Τζιόβας, 2022:59-61).

Η ουμανιστική κουλτούρα κοιτάζει περισσότερο προς το παρελθόν, βασίζεται στην παράδοση, την πολιτισμική κληρονομιά και τα ιδανικά πρότυπα. Η ανθρωπολογική κουλτούρα, η αντίληψη της κουλτούρας ως τρόπου ζωής, είναι στραμμένη προς το μέλλον, ρέπει προς τη διαφοροποίηση, ευνοεί τη διερεύνηση του κοινού και μετατοπίζει το επίκεντρο από τους παραγωγούς στους τελικούς χρήστες. Συνεπώς, παρατηρούμε μια πόλωση ανάμεσα στην ουμανιστική/υψηλή κουλτούρα, με την ελιτίστικη αισθητική, και τη λάιφ-στάιλ/καταναλωτική λαϊκή κουλτούρα, με τον ηδονιστικό καταναλωτισμό. Από τη δεκαετία του 1980, έγινε προσπάθεια σαφούς διαχωρισμού μεταξύ των δύο, καθώς η υψηλή κουλτούρα αισθάνθηκε ότι απειλείται. Η προβολή από την Αριστερά του αυθεντικού λαϊκού πολιτισμού δεν είχε πλέον απήχηση. Η πολιτικά κατευθυνόμενη διάκριση μεταξύ της αυθεντικής «λαϊκής παράδοσης» και του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» υποχωρεί και αναδύεται μια λιγότερο πολιτικοποιημένη αντίθεση, ανάμεσα στην υψηλή και τη λαϊκή κουλτούρα, όπου παράδοση και ιθαγένεια είναι σεβαστές, αλλά απορρίπτεται οτιδήποτε λαογραφικό ή ηθογραφικό (Papadogiannis, 2015:180-182). Από το 1984 υπάρχει αρνητική συσχέτιση της λαϊκής κουλτούρας με το αντιαισθητικό, ενώ το «κιτς», που εξαπλώνεται στην ελληνική κοινωνία, σηματοδοτεί την παρακμή στην ποιότητα ζωής (Κουτσίκου, 1984). Οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος (2014:xliviii) επισημαίνουν ότι «κιτς» και «κουλτούρα» γίνονται, στη δεκαετία του '80, δύο αντιμαχόμενοι όροι, που αντιστοιχούν σε νέες αντιμαχόμενες ομάδες. (Τζιόβας, 2022:61-65)

1.2.4 Πολιτική του πολιτισμού

Η ερμηνεία των κρίσιμων αλλαγών στη δημόσια κουλτούρα και την πολιτισμική πολιτική είναι αποτελεσματικότερη με την χρήση των εννοιών της κοινωνικο-πολιτισμικής ανάλυσης «ηγεμονία», «εκπολιτιστική αποστολή», «εκδημοκρατισμός» (Burke 2008, O. Bennet 1994, 2004, Poirrier 2000). Στο διάστημα του β' μισού του 20^{ου} αιώνα, ο πολιτισμικός προσανατολισμός είναι, ίσως, μια «εξαρτημένη πορεία» (Ζορμπά, 2016:220), που ακολουθεί το σχήμα αρχαία κληρονομιά και τέχνες. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι συνεχίζεται η πορεία του α' μισού του 20^{ου} αιώνα, με ανάλογο στρατηγικό πλαίσιο και έμφαση στον ηγεμονικό Λόγο. Το κράτος, μέσω της πολιτισμικής και πολιτιστικής πολιτικής, αλλά και η κοινωνία συνέχισαν να υπηρετούν τα ιδεώδη της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς και της υψηλής αισθητικής (Brown-Hamilakis, 2003). Οι δημοκρατικές διαστάσεις της κουλτούρας, όπως τις ορίζει το ευρύτερο ευρωπαϊκό περιβάλλον, παραμερίζονται, με συνέπεια να αποκλειστούν οι πολιτισμικές πτυχές της ελληνικής καθημερινής ζωής και να σπαταληθούν σημαντικοί πόροι της κουλτούρας της (Ζορμπά, 2016:222). Η πολιτισμική πολιτική αγνοεί την αναγέννηση των αστικών κέντρων, τα διαρθρωτικά προβλήματα της περιφέρειας, την πολιτιστική ανάπτυξη και την ανανέωση των πολιτιστικών θεσμών, με αποτέλεσμα οι δημιουργοί και το κοινό να μη συναντηθούν σε ένα παραγωγικό διάλογο (Bianchini-Parkison, 1993). Συνεπώς δεν αναπτύχθηκε μια ευρεία πολιτισμική πολιτική, που θα αξιοποιούσε όλους τους διαθέσιμους πόρους και θα τοποθετούσε τη χώρα στο πλαίσιο των σύγχρονων στρατηγικών ανάπτυξης των ευρωπαϊκών κρατών (Mc Guigan 1996, 2004, Mangset 2008).

Η σχέση κουλτούρας και δημοκρατίας καθορίζει την πορεία και προσεγγίζεται μέσα από διαφορετικές έννοιες. Πρώτον, την έννοια του «διαφωτισμού», μιας από των πάνω δημοκρατικής διάδοσης της κουλτούρας, που ακολουθεί τους κανόνες του ελιτισμού. Δεύτερον, την «εκπολιτιστική αποστολή», επιχειρησιακή έννοια μιας έξωθεν αξιακής αναμόρφωσης μιας κοινωνίας, με ένταξη του αποικιακού συμβολικού Λόγου. Τρίτον, τον «εκδημοκρατισμό», που αποτελεί διάδοση της υψηλής κουλτούρας στους πολίτες, δια μέσου της χρήσης εκπαιδευτικών προγραμμάτων που στοχεύουν στην «άνοδο του πολιτιστικού επιπέδου». Τέταρτον, την «πολιτισμική δημοκρατία», που ορίζεται ως αποδοχή της πολιτισμικής ισοτιμίας, της διαφορετικότητας και του πλουραλισμού. Στην περίπτωση αυτή, η πολιτισμική πολιτική κατανέμεται με δημοκρατικό τρόπο, διαθέτει διαδικασίες διαφάνειας στην κατανομή των δημόσιων πόρων και περιορίζει τις σχέσεις κυριαρχίας-υποταγής, τις συγκρούσεις, τις ανισότητες και τις διακρίσεις (Ζορμπά, 2016:223).

Ως αφετηρία της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής θεωρείται η θεσμοποίησή της το 1974, στο πλαίσιο μιας γενικότερης καμπής στη συνταγματική και πολιτική ιστορία της χώρας (Αλεβιζάτος, 1983:26). Στην περίοδο 1936-1974 η δημόσια κουλτούρα δοκιμάστηκε και η πολιτισμική ζωή στην Ελλάδα προδίδει ένα έλλειμα ελευθερίας και δημοκρατίας, καθώς και το αποτύπωμα της επιβολής μιας επίσημης εθνικής κουλτούρας. Τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα συσπειρώνονται με τους προοδευτικούς διανοούμενους και καλλιτέχνες, δημιουργώντας ένα ρεύμα αντίστασης, άλλοτε εμφανές και άλλοτε υπόγειο. Η κατάσταση οδηγείται σε ιδεολογική πόλωση και συνεχείς ρήξεις, με χαρακτηριστικά παρατεταμένης κρίσης, ενώ ταυτόχρονα παγιώνεται ένα έλλειμα μεταξύ διαλόγου και κουλτούρας της διαπραγμάτευσης (Λαμπίρη-Δημάκη, 2003), που δεν ευνοούσε την αυτόνομη συγκρότηση της πολιτιστικής πολιτικής δημοκρατικά. Σημαντικό ανασταλτικό παράγοντα στο παραπάνω αποτελεί το γεγονός ότι στη δεκαετία του '50 η δημόσια κουλτούρα αποτελεί πεδίο άμυνας, προπαγάνδας και πειθάρχησης. Μέσα από το δόγμα «νόμος και τάξη» επιδιώκεται η διαχείριση της μνήμης, η διαμόρφωση ταυτοτήτων και τίθενται αυστηροί περιορισμοί στην ελεύθερη έκφραση. Με τον τρόπο αυτό οδηγούμεθα σε ριζική αντιπαράθεση της εθνικής κουλτούρας και της προοδευτικής λαϊκής έκφρασης (Ζορμπά, 2016:226).

Το πέρασμα από τη δικτατορία στη δημοκρατία αποτελεί, σύμφωνα με τη Ζορμπά (2016), ένα «παράθυρο ευκαιρίας» για ένα νέο κλίμα σε ολόκληρο τον κρατικό μηχανισμό και τη δημόσια διοίκηση. Σταδιακά και επίπονα υιοθετούνται δημοκρατικές διαδικασίες, αλλάζει η στελέχωση των υπηρεσιών, υιοθετούνται κανόνες πλουραλισμού και σεβασμού στη διαφορετικότητα. Ωστόσο, η προσπάθεια συγκρότησης μιας σύγχρονης, δημοκρατικής, δημόσιας κουλτούρας έφερε συγκρούσεις για την ηγεμονία, ιδιαίτερα σε ευρύτερα πολιτισμικά ζητήματα και θέματα, που αφορούσαν την ελληνική ταυτότητα και που προκάλεσαν έντονες διχαστικές δημόσιες αντιπαραθέσεις. Στην ατελή πολιτιστική πολιτική που ασκήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού, οι διενέξεις είχαν να κάνουν με την διαχείριση της αρχαίας πολιτιστικής κληρονομιάς και την ανεπάρκεια των κονδυλίων του κρατικού προϋπολογισμού για την υποστήριξη των τεχνών και των γραμμάτων (Ζορμπά, 2016:225-229).

1.2.4.1 Η δεκαετία του 1950

Στη δεκαετία του 1950, στο πλαίσιο του κλίματος του Ψυχρού Πολέμου σε παγκόσμιο επίπεδο, παρατηρούμε την επιβολή μιας εθνικιστικής ιδεολογίας, με ισοπέδωση των ταυτοτήτων και αποκλεισμό της δημιουργικής ποικιλομορφίας (Ζορμπά, 2016:230). Στη δημόσια ζωή οδηγούμεστε σε συρρίκνωση της δημόσιας κουλτούρας, ως αποτέλεσμα της συγκρουσιακής ατμόσφαιρας και του φόβου που επικρατεί. Σημαντική προϋπόθεση η κληρονομιά του Εμφυλίου

Πολέμου, που όπως αναφέρει ο Τσουκαλάς (1981:102) επέφερε πολιτικό, ιδεολογικό και πολιτιστικό χάσμα ανάμεσα στην «εθνικοφροσύνη» και στα «λείψανα των προοδευτικών δυνάμεων». Το κράτος προσπαθεί να επιβάλλει την «εθνικοφροσύνη» ως επίσημη κουλτούρα, συνοψίζοντας στο τρίπτυχο «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια», αντλώντας από τους αρχαίους πρόγονους την εθνικιστική περηφάνεια, την οποία επέβαλλε σε κάθε τομέα της πολιτισμικής ζωής. Αποτέλεσμα, ο αποκλεισμός του αναγκαίου πολυφωνικού διαλόγου και των ζυμώσεων των διαφορετικών πολιτιστικών παραδόσεων, τόσο των αστικών κέντρων, όσο και της υπαίθρου. Όμως, το ενδιαφέρον ορισμένων έντεχνων καλλιτεχνών για τη λαϊκή κουλτούρα προσφέρει τη δυνατότητα στις αποκλεισμένες δυνάμεις να διεκδικήσουν συμμετοχή και ρόλο, καλλιεργώντας ένα νέο όραμα που αναζητά εμπειρίες στο δυναμικό παρόν.

Οι διανοούμενοι, που καθορίζουν εν πολλοίς το πολιτισμικό μοντέλο διαμορφώνοντας το διανοητικό-ιδεολογικό χάρτη, συγκροτούν δύο ομάδες. Η πρώτη, στην κορυφή της αστικής διάνοησης, είναι η Δεξιά (ακραιφνης και ήπια), όπως την αναφέρει ο Vitti (1977), με ιδεολογικά διλήμματα και αξιολογικές συγκρούσεις στο επίπεδο κοσμοπολιτισμού-εθνικής καθαρότητας, μοντερνισμού-παράδοσης, κλασικισμού-πρωτοποριακών μηχανισμών. Η δεύτερη, η Αριστερή, προοδευτικοί διανοούμενοι και καλλιτέχνες, με διλήμματα που αφορούν την αστική τέχνη για το λαό, τη στράτευση σε μια επίσημη γραμμή και την ατομική ελευθερία λόγου, τους κανόνες της Αισθητικής και την αφηρημένη τέχνη. Οι δύο ομάδες αντιμετωπίζουν η μία την άλλη με αμοιβαία περιφρόνηση, τροφοδοτώντας, πέρα από τη θεωρητική συζήτηση, μια αντιπαράθεση σε επίπεδο κρατικού μηχανισμού για την κουλτούρα της καθημερινής ζωής. Αποτέλεσμα η υιοθέτηση από το σύνολο των διανοούμενων, ανεξάρτητα από το σημείο εκπόρευσης, μιας εκπολιτιστικής, διαφωτιστικής στάσης, που δυσχεραίνει και καθυστερεί τον εκπολιτισμό της κουλτούρας (Ζορμπά, 2016:234-247).

1.2.4.2 Η δεκαετία του 1960-1970

Η δεκαετία του 1960 διαιρείται σε δύο περιόδους. Αυτή των πρώτων χρόνων, που αποτελεί μια πολιτική άνοιξη, έστω και σύντομη, ενώ τα τελευταία χρόνια, η δικτατορία των συνταγματαρχών διακόπτει την πρόοδο. Η πρώτη περίοδος αποτυπώνει μια ραγδαία και πολυμορφική αλλαγή της κουλτούρας, με χαρακτηριστικό την έντονη εξωστρέφεια. Η αποσταθεροποίηση στο συσχετισμό των πολιτικών δυνάμεων βοηθά τους πολίτες να απελευθερωθούν, ενώ ταυτόχρονα αναδύεται μια αίσθηση νέας συλλογικότητας, η αντίσταση, που ανοίγει παράλληλα το πεδίο για ένα διάλογο στην κουλτούρα (Ζορμπά, 2016:259-262). Η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1964 ορίζει την εκπαίδευση ως πολιτική προτεραιότητα, σύμφωνα με το Δημαρά (2003) και κατά συνέπεια τα πολιτισμικά δικαιώματα αποκτούν προβάδισμα. Η πολιτιστική

ζωή στηρίζεται από τις επιθυμίες της νεολαίας και προσδιορίζει νέες προσδοκίες για το μέλλον, με στοιχεία κοινότητας, όπου οι βιωμένες εμπειρίες συνυπάρχουν με την επίσημη Ιστορία σε μια υπό διαμόρφωση κουλτούρα διαλόγου. Σε αυτό το πλαίσιο έχουμε έκρηξη αναζητήσεων, δημιουργικότητας, επικοινωνίας και πολιτιστικής συμμετοχής, με δυναμική έκφραση της διαφορετικότητας που προκαλεί, σε κάποιες περιπτώσεις, προβληματισμό. Η εύκολη επικοινωνία με την Ευρώπη και τις ΗΠΑ εισάγει πληροφορίες, αναδύει μια ποικιλομορφία και προκαλεί πλήθος συζητήσεων πάνω στην ελληνική ταυτότητα (Ζορμπά, 2016:267-269).

Η σύμπλευση λαϊκής, έντεχνης και πολιτικοποιημένης κουλτούρας προσφέρει υλικά από μια συναισθηματική ενδοχώρα και τροφοδοτεί την πολιτική πράξη με πλήθος πολιτιστικών αναπαραστάσεων. Αλλά, όπως τονίζει ο Papanikolaou (2007), η εννοιολόγηση της ευρύτερης κουλτούρας δεν έχει βρει τη σημασία της στο δημόσιο διάλογο ως έντεχνης λαοφιλούς, λαϊκής πολιτικοποιημένης ή έντεχνης στρατευμένης. Αναμφίβολα όμως αποτελεί ένα πεδίο όπου πολλά ρεύματα συγκλίνουν, φέροντας μια πλούσια βιωματική κουλτούρα, που κλονίζει τον επίσημο Λόγο. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι τα λαϊκά στρώματα αναζητούν έναν τρόπο συμμετοχής στον πολιτισμό (Ζορμπά, 2016:270). Μια διαδικασία διεκδίκησης και διαμόρφωσης νέων κοινωνικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων βρίσκεται σε εξέλιξη. Ωστόσο, η λαϊκή κουλτούρα, εκτός των ορίων της πολιτικοποιημένης, αντιμετωπίζεται από τους διανοούμενους με σκεπτικισμό (Ζορμπά, 2016:277-278).

Στην περίοδο της δικτατορίας το σύνθημα «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών» συνοψίζει την εθνική ιδεολογία και κουλτούρα, που μηδενίζει τα κέντρα πολιτικής παραγωγής και έκφρασης, απομονώνει τη χώρα από τον έξω κόσμο και επιχειρεί να συγκροτήσει μια ακραία εθνικιστική ταυτότητα. Αναπτύσσονται ιδεολογικοί προπαγανδιστικοί μηχανισμοί με στόχο την προβολή μιας εθνικοπατριωτικής κουλτούρας, τα επικά κατορθώματα και την στρατιωτική αριστεία, ενώ καταβάλλει προσπάθειες προσέλκυσης των λαϊκών και αγροτικών στρωμάτων, εκφράζοντας παράλληλα μια νοσταλγία για την αγνή αγροτική ζωή του παρελθόντος. Η Ελλάδα δε συμμετέχει στα κινήματα και τις αναζητήσεις της περιόδου που οδηγούσαν στην υιοθέτηση μιας νέας κοσμοθεωρίας, στάσης ζωής και πολιτιστικών πρακτικών. Η ίδρυση του Υπουργείου Πολιτισμού το 1971 στοχεύει στην εθνική, ηθική και κοινωνική διαπαιδαγώγηση του κοινού, στο πρότυπο ανάλογης πρωτοβουλίας του Μεταξά (Ζορμπά, 2016:277-278).

Παρά τον αυταρχισμό του καθεστώτος και την ανατροπή των κανόνων λειτουργίας της δημόσιας σφαίρας, η πολιτιστική ζωή συνεχίζει να υπάρχει στην ιδιωτική σφαίρα, τηρώντας μια «παθητική» στάση σιωπής, άμυνας, αναπτυσσόμενη με δικούς της ρυθμούς. Μετά το 1970 η συμμετοχή σε πολιτιστικές εκδηλώσεις αποτελεί υποκατάστατο της συμμετοχής σε πολιτικές

εκδηλώσεις, που απαγορεύονταν, ορίζοντας έτσι την πολιτικοποιημένη κουλτούρα, σημείο συνάντησης διανοούμενων, καλλιτεχνών και νεολαίας, όπως τονίζει ο Kometis (2013). Ο προβληματισμός ξαναγυρίζει στις προδικτατορικές αφετηρίες του 1960, αναζητώντας τις αιτίες που οδήγησαν τη χώρα στην δικτατορία, ενώ παράλληλα εμπλουτίζεται με νέες μορφές έκφρασης. Η νεολαία ιδρύει συλλόγους με πλούσιες πολιτιστικές δράσεις ευρωπαϊκού προσανατολισμού, προσφέροντας πεδίο συνάντησης και ζύμωσης των ρευμάτων της εποχής (Ζορμπά, 2016:296-299). Στον αντίποδα, στα μεσαία και λαϊκά στρώματα παρατηρούμε διακοπή της πολιτιστικής άνθησης και μεταστροφή προς τον καταναλωτισμό, το ποδόσφαιρο και τα τυχερά παιχνίδια. Η πολιτικοποιημένη και η πολιτιστική ταυτότητα έχουν χάσει τη σημειολογία και το κοινωνικό τους μήνυμα και απομονώνονται στο περιθώριο. Μια συγκεχυμένη ισορροπία δυνάμεων αποτυπώνεται ανάμεσα στην απολιτικοποίηση των ευρύτερων στρωμάτων του πληθυσμού και τη ριζοσπαστική πολιτικοποίηση του νεανικού φοιτητικού κινήματος (Ζορμπά, 2016:300-301).

Στο Σύνταγμα του 1975, η αναφορά στο άρθρο 24 Σ στην έννοια του πολιτιστικού περιβάλλοντος, διατυπώνεται η έκφραση της ιστορίας και της μνήμης στο χώρο και αναδεικνύεται η σημαντικότητά της στη δημιουργία εθνικής ταυτότητας. Σύμφωνα με άρθρο το πολιτιστικό περιβάλλον συνδέεται με το φυσικό περιβάλλον και η προστασία και διαφύλαξή τους αποτελεί υποχρέωση του κράτους. Η χρήση του όρου πολιτιστικό περιβάλλον από το νομοθέτη είναι πρωτοποριακή και πρωτότυπη και δεν ακολουθεί τους όρους που εμφανίζονται σε συγγενή κείμενα ή διεθνείς συμβάσεις, όπως «πολιτισμός» ή «πολιτιστική κληρονομιά» (Τροβά, 2003:13-14). Η χρήση του όρου είναι συνειδητή από τον νομοθέτη, που αναφέρεται στη συνταγματική θεώρηση του χώρου, ως σύνθεση φύσης και ιστορίας, στη σχέση μνήμης και χώρου, σε μια απόπειρα σύστασης της εθνικής ταυτότητας. Με τη χρήση του όρου «πολιτιστικό περιβάλλον», το Σύνταγμα του 1975 επάγεται σε συνταγματικό επίπεδο μια θέση μεταξύ της «παγκόσμιας κουλτούρας» και του κοσμοπολιτισμού, αλλά και της εθνικής ταυτότητας που συνέχεται με συγκεκριμένο κράτος, ενώ δηλώνεται η βούληση να υπάρξει κρατική μέριμνα για τον πολιτισμό και την ιστορία (Smith, 2000:223-229).

1.2.4.3 Η δεκαετία του 1980

Μπαίνοντας στην δεκαετία του 1980 διαπιστώνουμε ότι αναδύονται τα αγωνιώδη ερωτήματα που σχετίζονται με τις πολιτισμικές ταυτότητες, στο πλαίσιο του ραγδαίου κοινωνικού μετασχηματισμού. Το Υπουργείο Πολιτισμού μεταβάλλεται σε χώρο ζύμωσης και αναζητήσεων, όπου προωθείται η εξωστρέφεια, η καλλιέργεια σχέσεων με την αριστερή διανόηση και την ευρωπαϊκή και παγκόσμια τέχνη, η προσέλκυση του κοινού και η αποκατάσταση του πεδίου

της λαϊκής τέχνης που για χρόνια ζει στον αποκλεισμό. Κυρίαρχο το δίλλημα πολιτιστική αναγέννηση ή πολιτιστική αλλοτρίωση, αναφέρεται στην αντίσταση της ξενόφερτης διάβρωσης, που ορίζεται ως απειλή για τα ήθη, τα έθιμα και τις παραδόσεις του λαού μας. Συνεπώς, θεμελιώδης άξονας της πολιτιστικής πολιτικής είναι η άμυνα και η αντίσταση απέναντι σε ένα συμβολικό, αλλά και καθολικό εχθρό, που απειλούσε το παρόν, το μέλλον, αλλά και το παρελθόν του έθνους και στόχευε στην αποκοπή από τις ρίζες. Δημιουργείται λοιπόν μια ρητορική, όπου η αδυναμία της πολιτικής πρότασης μετατρέπεται σε αγωνιστική μετωπιά (Ζορμπά, 2016:323-325). Παράλληλα, παρουσιάζεται μια πολιτική διγλωσσία, χωρίς στόχευση σε συγκεκριμένη μεταρρυθμιστική πρόταση, που δηλώνει την ανάγκη για «εμπλουτισμό της πολιτιστικής μας παράδοσης και την αναπροσαρμογή της στις νέες πραγματικότητες της παγκόσμιας πολιτιστικής δημιουργίας», ορίζοντας σαν υγιές κύτταρο αναζωογόνησης την ελληνική περιφέρεια και τις τοπικές πολιτιστικές αξίες. Η παραπάνω θέση οδηγεί σε αναχρονιστική γραφικότητα και λαϊκισμό, χωρίς πολιτιστικό όραμα και προγραμματισμό. Η απουσία συγκεκριμένου σχεδίου πολιτιστικής πολιτικής και η ανάγκη της δημιουργίας μιας «προοδευτικής λαϊκής εθνικής ταυτότητας» ορίζουν την αποδοχή του λαϊκού στοιχείου χωρίς προαπαιτούμενα γνώσης, επιλογής, κατάρτισης, αξιολόγησης και σύγκρισης, δημιουργώντας μια κουλτούρα που ισορροπεί ανάμεσα στον εκδημοκρατισμό και το λαϊκισμό (Ζορμπά, 2016:326-328).

Ο εκδημοκρατισμός είναι διαδικασία χειραφέτησης, αλλά και πεδίο σύγκρουσης της υπεξούσιας και της ηγεμονικής κουλτούρας. Στην Ελλάδα, ο εκδημοκρατισμός έγινε αντιληπτός σε πολιτικό επίπεδο, χωρίς να δοθεί προσοχή στο πεδίο των πολιτισμικών παραμέτρων του, την επιβολή της επίσημης κουλτούρας, των εκπολιτιστικών στρατηγικών, της καταπίεσης των μειονοτήτων, των πολιτιστικών διακρίσεων και ανισοτήτων. Συνεπώς, ο εκδημοκρατισμός σήμαινε την κατάργηση της διάκρισης των πολιτών σύμφωνα με την ιδεολογική τους τοποθέτηση ή την συνδικαλιστική τους δραστηριότητα. Ο πολιτισμικός ιστός τροφοδοτήθηκε με χρόνια αποκλεισμένους, οι οποίοι είχαν την ευκαιρία να αρθρώσουν το δικό τους αφήγημα, συμμετέχοντας στη δημιουργική έκφραση ευρύτερων ομάδων. Οι μεταβολές επέτρεψαν τη δημιουργία νέων συλλογικοτήτων, την αξιοποίηση σε τοπικό επίπεδο πολιτιστικών πόρων, ενώ επηρέασαν τις ατομικές και συλλογικές ταυτότητες, δημιουργώντας μια πολιτισμική επανένωση της χώρας (Ζορμπά, 2016:329-331). Σημαντικό να σημειωθεί ότι στο κέντρο του προγραμματισμού της πολιτιστικής πολιτικής χρησιμοποιήθηκαν υλικά εκ των ενόντων, υπάρχοντα, ενώ κυριάρχησε η αντίληψη που ταύτιζε την πολιτιστική πολιτική με τις γενναιόδωρες κρατικές επιχορηγήσεις και έθετε τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό σε μοναδική προτεραιότητα. Συνέπεια, η αδυναμία συγκρότησης μιας σταθερής σχέσης μεταξύ θεατή και δημιουργού, με την κουλτούρα της καθημερινής ζωής

και την αξιοποίηση των σύγχρονων πολιτισμικών πόρων. Οι στόχοι που αναδείκνυε σε παγκόσμιο επίπεδο η πολιτιστική πολιτική, όπως πρόσβαση, αποδοχή, συμμετοχή της διαφορετικότητας και παράλληλα αξιοποίηση των πόρων της σύγχρονης ζωντανής κουλτούρας και δημιουργίας, δε συμπεριλήφθηκαν. Ο εκδημοκρατισμός ως πολιτιστική πολιτική γίνεται συνώνυμο του λαϊκισμού. Παράλληλα αναπτύχθηκαν δράσεις με στόχο τη διαφώτιση του λαού μέσω των τεχνών, που δεν είχε όμως τα χαρακτηριστικά ενός δομημένου πολιτιστικού προγράμματος, ενός “egalitarian project” σύμφωνα με τις αρχές του Fernander (2007), αλλά περιοριζόταν στην προσφορά μεγάλων καλλιτεχνών στο λαό. Η διαφωτιστική προσπάθεια αυτού του τύπου εξυπηρέτησε τον εθνικολαϊκό στόχο, όπου οι παλιές διακρίσεις παραδοσιακό-σύγχρονο και ποιοτικό λαϊκό καταργούνται. Αποτέλεσε δε ένα συμβολικό μέτωπο αντίστασης στις «αλλοιώσεις της εθνικής ταυτότητας από ξένα πρότυπα» και ενίσχυσε την επικοινωνία με ευρύτερα διεθνοποιημένα περιβάλλοντα (Ζορμπά, 2016:334-340).

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 προκύπταν ερωτήματα, αναφορικά με τις πολιτισμικές ταυτότητες, την ιδεατή διαμάχη σχετικά με τη θέση της χώρας μεταξύ Ανατολής και Δύσης, την ανικανότητα της τοπικής αυτοδιοίκησης να διαχειριστεί τον πολιτισμό αναδεικνύοντας νέες δημιουργικές δυνάμεις στην περιφέρεια, τη διάβρωση του υποστρώματος της δημόσιας κουλτούρας. Συνολικά η πολιτιστική πολιτική της χώρας δεν κατάφερε, ακολουθώντας μια σταθερή πορεία, να προσφέρει ριζοσπαστικές παρεμβάσεις με σχέδιο και να δημιουργήσει διάλογο με την ευρωπαϊκή και την παγκόσμια πραγματικότητα (Strom, 2003:247-263, Mulcahy, 2006:319-330, Gray, 2007:203-215, Ahearne, 2009:141-153, Dubois, 2013). Παρέμεινε δέσμια της γραφειοκρατίας, των πελατειακών σχέσεων, της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς. Δεν κατάφερε να διατυπώσει μια σύγχρονη ατζέντα, με δυναμικές συμπράξεις με την εκπαίδευση και τις οικονομικές και περιφερειακές πολιτικές που αναπτύσσονταν, διατηρώντας ατροφικούς και αναξιοποίητους τους σύγχρονους πολιτισμικούς και πολιτιστικούς πόρους της χώρας (Ζορμπά, 2016:342-349).

Στην Ελλάδα, μετά το 1980, ενισχύεται νομοθετικά ο πολιτιστικός ρόλος των Οργανισμών Τοπικής Αυτοδιοίκησης (ΟΤΑ). Οι προγραμματικές συμβάσεις μεταξύ αυτού και των διαφόρων Υπουργείων προβλέπουν την ισόποση οικονομική συμμετοχή, με στόχο την προαγωγή του πολιτισμού με περιφερειακούς και τοπικούς όρους. Παράλληλα έχουμε οικονομική ενίσχυση πολιτιστικών συλλόγων, φορέων και οργανισμών της περιφέρειας, κατασκευή πολιτιστικών υποδομών και εφαρμογή προγραμμάτων πολιτιστικής αποκέντρωσης, όπως το «Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων» και το πρόγραμμα «Επικράτεια Πολιτισμού». Στόχος όλων των παραπάνω είναι η κάθε συμμετέχουσα στα προγράμματα πόλη να επιλέξει και να υποστηρίξει ένα συγκεκριμένο τομέα πολιτισμού, ανάλογα με τις παραδόσεις και τα ενδιαφέροντά

της και η συνένωση πολιτιστικά της επικράτειας μέσω της αξιοποίησης των νέων τεχνολογιών (Κουρή, 2011:288-289). Οι ενέργειες αυτές επέτυχαν μερικώς τα επιδιωκόμενα αποτελέσματα λόγω τριών παραγόντων. Πρώτον, οι στόχοι της αποκέντρωσης δεν εντάχθηκαν σε ένα μακροπρόθεσμο πρόγραμμα πολιτιστικής πολιτικής. Δεύτερον, η άνιση κατανομή πιστώσεων και υποδομών μεταξύ των μεγάλων αστικών κέντρων και της υπόλοιπης χώρας συνεχίζει να υφίσταται. Τρίτον, οι Οργανισμοί Τοπικής Αυτοδιοίκησης (ΟΤΑ), που είναι εξαρτημένοι οικονομικά και διοικητικά από το Κράτος, δεν χαράζουν πολιτιστική πολιτική σχετική με τις ανάγκες των τοπικών κοινωνιών, αλλά αναπαράγουν τα κεντρικά μοντέλα, που στοχεύουν στον πολιτιστικό εκδημοκρατισμό (Κόνσολα, 1999).

1.2.4.4 Η δεκαετία του 1990 και του 2000

Στην δεκαετία του 1990 επικρατεί κλίμα πολιτικής αστάθειας και σύγχυσης, που θέτει στο επίκεντρο την πολιτισμική κρίση. Την ίδια στιγμή η Ευρώπη με τη νομισματική ενοποίηση προσβλέπει στην «κοινωνία της γνώσης», που κεφαλαιοποιεί την δυναμική του ατόμου, το ταλέντο και τη δημιουργικότητα, ως συντελεστές και πρώτη ύλη της νέας οικονομίας, όπως αναφέρει ο Anderson (2009). Η κρίση του πολιτικού συστήματος της χώρας συμπαρασύρει το σύστημα αξιών της κοινωνίας και συντρίβει το όραμα μιας «νέας εθνικής δημοκρατικής προοδευτικής πολιτισμικής ταυτότητας». Τα υλικά πάνω στα οποία οικοδομήθηκε η δημόσια και ιδιωτική κουλτούρα δεν ήταν ανθεκτικά, ενώ ο εκδημοκρατισμός, η εξωστρέφεια και η σύγχρονη πολιτισμική ταυτότητα δεν είχαν προλάβει να εδραιωθούν. Η πολιτισμική ταυτότητα, ιδίως των μεσαίων στρωμάτων, βρίσκεται σε σύγχυση, χωρίς αυτοσυνειδησία, που απλά καταναλώνει το προσφερόμενο θέαμα, χωρίς αξιοποίηση σταθερών επιλογών. Ο εκσυγχρονισμός της χώρας και η σύγκλιση με την ευρωπαϊκή ταυτότητα είναι επιδίωξη ενός κύκλου εκσυγχρονιστών (Ζορμπά, 2016:350-353).

Στα μέσα της δεκαετίας του 1990 είναι σαφές ότι η χώρα έχει ανάγκη μια ανανέωση της δημόσιας κουλτούρας, ρεαλιστικούς στόχους, εκσυγχρονισμό και πορεία σύγκλισης με την Ευρωπαϊκή Ένωση, με ταυτόχρονη ανασυγκρότηση των πολιτισμικών ταυτοτήτων, κάτω από τα νέα δεδομένα της παγκοσμιοποίησης (Kawashima, 2004). Ενώ, η πλειονότητα των πολιτών έμεινε προσκολλημένη στη συντηρητική αντιμεταρρυθμιστική λογική, το Υπουργείο Πολιτισμού, με βάση την ευρωπαϊκή χρηματοδότηση, κινήθηκε σε ένα πλαίσιο εκσυγχρονιστικής πολιτικής αντίληψης. Όμως, απόλυτη προτεραιότητα δόθηκε στην πολιτιστική κληρονομιά, ενώ ο σύγχρονος πολιτισμός συνέχιζε να αναζητά το ρόλο του, χωρίς να ορίζεται η μεταξύ

τους σχέση, με φόντο κυρίως την περιφερειακή ανάπτυξη, μέσω των αποκεντρωμένων λειτουργιών. Συνεπώς, ο πολιτισμός εκλαμβάνεται ως ευκαιρία περιφερειακής οικονομικής και κοινωνικής ανάπτυξης (Ζορμπά, 2016:351-362).

Αναφορικά με τη σχέση πολιτισμού και τουρισμού, στη δεκαετία του 1990 και τη διαχείριση των Κοινοτικών Πακέτων Στήριξης, η Παχάκη (2000:187) αναφέρει ότι ο πολιτισμός χρηματοδοτείται κυρίως στο μέτρο που μπορεί να συνεισφέρει στον τουρισμό, με στόχο την τοπική και οικονομική ανάπτυξη της χώρας. Η αυτόνομη, σφαιρική προσέγγιση της αειφόρου πολιτιστικής ανάπτυξης παραμένει ανενεργό πεδίο, με αποτέλεσμα τα έργα που προκρίνονται να μην στοχεύουν την αναδιάρθρωση του πολιτισμού, αλλά την ενίσχυση των τουριστικών υπηρεσιών, καθιστώντας δέσμια τα πολιτιστικά στοιχεία στην προώθησή τους (Ζορμπά, 2016:362-363).

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1990 η ελληνική κοινωνία βιώνει μεγάλες αλλαγές στη διάρθρωση, τις αξίες και τις στάσεις της. Η εκσυγχρονιστική ανασυγκρότηση ακολουθεί πορεία ταχύρρυθμης ανάπτυξης, όπου οι πολιτιστικές πρακτικές προσπαθούν να εναρμονιστούν με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και με την πολυπολιτισμική πραγματικότητα λόγω μεταναστών. Το κράτος έπρεπε να εξομαλύνει τις συγκρούσεις που προκύπταν από τη αποδοχή της ετερότητας, αλλά και τις προϋπάρχουσες ανισότητες και διακρίσεις στο εσωτερικό της κοινωνίας. Όμως, η πολυπολιτισμικότητα και η ετερότητα, όπως αναφέρει η Ζορμπά (2016:367) έμειναν έξω από την ατζέντα της άσκησης πολιτιστικής πολιτικής. Η προώθηση του πολυπολιτισμικού λόγου περιορίστηκε στο πλαίσιο κάποιων Μη Κερδοσκοπικών Οργανώσεων ή διάσπαρτων ομάδων εκπαιδευτικών και καλλιτεχνών. Παρ' όλα αυτά η χώρα στο γύρισμα του 21^{ου} αιώνα βρίσκεται στην καλύτερη θέση μεταξύ των Βαλκανικών χωρών στο πεδίο της προσαρμογής στις ευρωπαϊκές εξελίξεις.

Ολοένα και ευρύτερα οι πολιτιστικοί σύλλογοι αναλαμβάνουν ενεργό πολιτικό και κοινωνικό ρόλο, επαναπροσδιορίζοντας την δράση και τους στόχους τους, με αφετηρία τη Συμμετοχή. Η έννοια της Συμμετοχής περιλαμβάνει τη συμμετοχή του ατόμου ως «καταναλωτή» του πολιτιστικού αγαθού ή της πολιτιστικής υπηρεσίας, τη συμμετοχή του ατόμου στη διαδικασία πολιτιστικών αγαθών, με στόχο τον πολιτιστικό αυτοπροσδιορισμό και την ανάπτυξη της προσωπικής και καλλιτεχνικής έκφρασης και τη συμμετοχή του πολίτη στη χάραξη της πολιτιστικής πολιτικής και της λήψης αποφάσεων (bottom-up) (Κουρή, 2011:285-286). Ένας από τους κύριους στόχους των συλλόγων είναι η καλλιέργεια και διατήρηση των κοινωνικών δεσμών μεταξύ των μελών μιας τοπικής κοινωνίας. Η εντοπιότητα αποτελεί πρωταρχικής σημασίας έννοια, συνδέεται με την ταυτότητα μιας τοπικής κοινότητας, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από την υλική και άυλη πολιτιστική κληρονομιά. Συνεπώς οι σύλλογοι έχουν ως επιδίωξη

τη διάσωση των υλικών και άυλων τεκμηρίων του τοπικού λαϊκού πολιτισμού, αλλά και τη μετάδοσή τους μέσω μαθημάτων, ομιλιών, εργαστηρίων, μουσείων. Σε αυτή τους την προσπάθεια αντιμετωπίζουν μια σειρά από αδυναμίες. Πρώτον, δεν στηρίζονται σε καταρτισμένο επιστημονικά και τεχνολογικά προσωπικό. Δεύτερον, ο λαϊκός πολιτισμός αντιμετωπίζεται ως φολκλόρ ή μουσειακό είδος. Τρίτον, οι σύλλογοι στηρίζονται οικονομικά στις εισφορές των μελών τους και στα έσοδα από τις εκδηλώσεις τους, με αποτέλεσμα σε πολλές περιπτώσεις να αντιμετωπίζουν οικονομική δυσχέρεια. Τέταρτον, οι εκδηλώσεις των περισσότερων συλλόγων χαρακτηρίζονται από έλλειψη πρωτοτυπίας, χωρίς απώτερους στόχους ή μακροπρόθεσμο προγραμματισμό (Γουλή, 1996:77).

Στην πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα, τίθεται ως βεβαιότητα ότι ο πολιτισμός πρέπει να αναγνωρίζεται ως αυτοδύναμος τομέας στην οικονομική ανάπτυξη της χώρας (Παχάκη, 2008:187). Όμως, παρατηρούμε μια παντελή έλλειψη στρατηγικής για το σύγχρονο πολιτισμό, που αντιμετωπίζεται ως συμπληρωματικό στοιχείο της κληρονομιάς του παρελθόντος (Ζορμπά, 2016:368). Ο Μαλού, με την ομιλία του στην Ακρόπολη το 1959, εξέφρασε την άποψη ότι οι χώρες που αποτελούν παλαιά έθνη του πνεύματος, δεν πρέπει να βρίσκουν καταφύγιο στο παρελθόν, αλλά να εφευρίσκουν το μέλλον που το παρελθόν απαιτεί. Όμως, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Papataxiarchis (2005), στην πολιτική του Υπουργείου Πολιτισμού, στην πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα, παραγνωρίστηκε εντελώς η κοινωνικοπολιτική πλευρά, πραγματοποιήθηκε ελάχιστη αποκέντρωση, αγνοήθηκαν οι ανάγκες των νέων, της λαϊκής και κοινοτικής κουλτούρας, τα ζητήματα της ετερότητας, της ενσωμάτωσης των μεταναστών, οι νέες πολιτιστικές στάσεις, πρακτικές και νοοτροπίες του διεθνούς διαλόγου της εποχής. Η Ζορμπά (2016:369) δηλώνει ότι ο σύγχρονος πολιτισμός δεν αναγνωρίστηκε ως κεντρικός και πολιτισμικός πόρος, ως συμβολικό κεφάλαιο με κοινωνική προστιθέμενη αξία, ως άξονας περιφερειακής ανάπτυξης και κοινωνικής συνοχής, ως πεδίο αναζωογόνησης των πόλεων, ως κουλτούρα της καθημερινής ζωής, ως πειραματισμός των τεχνών, ως διάλογος και ενσωμάτωση της ετερότητας, ως συμμετοχή των πολιτών (Dallas, 2007).

Η κεντρική αρχή τόσο για το Σύγχρονο, όσο και για το Λαϊκό πολιτισμό θέτει κατευθυντήριες γραμμές και επιτρέπει μεγαλύτερη αυτοδιάθεση σε αποκεντρωμένους φορείς και οργανισμούς. Αποτέλεσμα, οι σύλλογοι να αποτελούν βασικούς πυρήνες διάσωσης και διάδοσης του λαϊκού πολιτισμού, προσφέροντας παράλληλα ίσες ευκαιρίες στις ποικίλες εθνικές και φυλετικές ομάδες. Ο ρόλος τους θα πρέπει να ξεφύγει από τα τοπικά όρια και να αποκτήσει πανελλαδική εμβέλεια. Συγχρόνως, οι σύλλογοι μπορούν και οφείλουν να λάβουν μέρος στη χάραξη πολιτιστικής πολιτικής, σε συνεργασία με τους Οργανισμούς Τοπικής Αυτοδιοίκησης,

για τις κοινότητες που υπηρετούν και την ευρύτερη περιφέρεια, να εναρμονιστούν στο σύγχρονο πολιτιστικό γίγνεσθαι. Ο λαϊκός πολιτισμός χρειάζεται να προσεγγισθεί ως κάτι ζωντανό και εξελισσόμενο και να αποφευχθεί η παγίδα μιας βεβιασμένης «φολκλορικής παράδοσης», που προσφέρει μια αλλαγή στην καθημερινότητα, αλλά ξεχνιέται χωρίς να αφήσει ίχνη μέχρι την επόμενη αναβίωση κάποιων στοιχείων (Kouri, 2008). Υπηρετώντας αυτό το στόχο, οι σύλλογοι πρέπει να αλλάξουν νοοτροπία και να επιδιώξουν οικονομική και οργανωτική αυτάρκεια, να προγραμματίσουν τις δράσεις τους, να ενημερωθούν πάνω στη «ζωντανή» προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού, οργανώνοντας σεμινάρια, συνέδρια ή ημερίδες, να εκπαιδευτούν στις νέες τεχνολογίες, ώστε να αξιοποιήσουν τα τεκμήρια και τους πόρους ποιοτικά και ποσοτικά, να αποτελούν ανοιχτόμυαλες ομάδες λαϊκής συμμετοχής, χωρίς αποκλεισμούς φυλετικούς, θρησκευτικούς, κοινωνικούς ή οικονομικούς (Κουρή, 2011:292-297).

Κεφάλαιο Δεύτερο

Μεθοδολογία της έρευνας

2.1 Εισαγωγή

Το πεδίο των κοινωνικών επιστημών διερευνά την κοινωνική ζωή των επιμέρους κοινωνικών ομάδων στο πλαίσιο που αυτές δρουν, αλλά και τις σχέσεις που διέπουν αυτή τη συνθήκη. Το ευρύτερο κοινωνικό σύστημα και η επιμέρους ανθρώπινη συμπεριφορά δημιουργούν ένα σύστημα αλληλεπίδρασης, αποδοχής ή απόρριψης κανόνων. Σε αυτή τη βάση είναι προφανές ότι ο ερευνητής που επιθυμεί να ρίξει φως στη συμπεριφορά μιας επιμέρους κοινωνικής ομάδας είναι σκόπιμο να κατανοήσει την κοινή πραγματικότητα που αποτελεί τον άξονα κάθε ατομικής πράξης, ορίζει το πλαίσιο που αυτή επιτελείται και φέρει όλα τα χαρακτηριστικά ατομικά και κοινωνικά (Laburthe-Torla & Warnier, 2003). Είναι απαραίτητο για τον κοινωνικό επιστήμονα να προσεγγίσει τις πρακτικές και τις λειτουργίες των ανθρώπων μιας κοινωνικής ομάδας, για να μπορέσει να εξηγήσει την πραγματικότητα που βιώνουν, τους τρόπους πρόσληψης και αντίδρασης στις υφιστάμενες κοινωνικές δομές και λειτουργίες (Λυδάκη, 2012).

Ο Crotty (1998) ξεκινώντας από την παραδοχή ότι ο κοινωνικός επιστήμονας, έχοντας γνώση των θεωριών αναλαμβάνει να διερευνήσει εμπειρικά την κοινωνική πραγματικότητα, δίνει έμφαση στην αναγκαιότητα ορισμού τεσσάρων ερωτημάτων στην αρχή κάθε έρευνας. Το πρώτο ερώτημα αφορά ποιες μεθόδους ακολουθεί, ποιες τεχνικές για τη συλλογή και ανάλυση των δεδομένων. Το δεύτερο αφορά ποια μεθοδολογία χρησιμοποιεί, ποιο σχέδιο δράσης για την εξαγωγή των αποτελεσμάτων. Το τρίτο αφορά ποιες θεωρητικές παραδοχές στηρίζουν την υπό συζήτηση μεθοδολογία, η φιλοσοφική θέση πλαίσιο. Το τέταρτο αφορά την επιστημολογία που προσδιορίζει τις θεωρητικές παραδοχές, η θεωρία της γνώσης. Ο ερευνητής ακολουθεί το πλαίσιο αυτών των ερωτημάτων και με τον τρόπο αυτό ισχυροποιεί τις απόψεις του, αναδεικνύει τις θεωρητικές ιδέες και στηρίζει τα ευρήματά του. Ο Δ. Λάλλας (2019-2020) (πανεπιστημιακές παραδόσεις) αναφέρει ότι η προσέγγιση της κοινωνικής πραγματικότητας και των επιμέρους στοιχείων της, δομές, σχέσεις, πρακτικές, συμπεριφορές, στηρίζεται στο τι θεωρούμε κοινωνικό. Ως εκ τούτου, έχουμε πλήθος διαφορετικών παραδοχών, που μας οδηγούν στην επιλογή διαφορετικών μεθόδων και τεχνικών κοινωνικής έρευνας.

Στόχος μιας κοινωνικής έρευνας είναι η απομάκρυνση από το «συγκεκριμένο» και η απόδοση του νοήματος και της ουσίας των πραγμάτων. Ο ανθρώπινος λόγος, η αφαίρεση, η γενίκευση, η κατηγοριακή σκέψη, οι ταξινομήσεις και οι κατηγορίες βοηθούν στην αντίληψη

του κοινωνικού γίνεσθαι (Σιάρδος, 2009:5-6). Ο Weber (1949) αναφέρει ότι η λογική και η δράση του κοινού ανθρώπου, βασίζονται σε αξιολογικές κρίσεις, στη γνώση της πραγματικότητας, που, μαζί με την αμεσότητα, καθορίζουν τον αξιακό του μηχανισμό. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με τον κοινωνικό επιστήμονα, ο οποίος, μέσω αυτών των διαδικασιών, διακρίνει παράλληλα και το αντικείμενο που θα απασχολήσει την έρευνά του. Οι ερευνητές των κοινωνικών φαινομένων αναζητούν την κατανόηση τους στη νοηματοδότηση που τα κοινωνικά υποκείμενα δίνουν σε αυτά. Η κοινωνική πραγματικότητα συγκροτείται από τον τρόπο που οι άνθρωποι τη νοηματοδοτούν, από τη διάδραση και την επικοινωνία μεταξύ τους. Συνεπώς τα κοινωνικά υποκείμενα πρέπει να μελετηθούν μέσα από τη μορφή και το περιεχόμενο των κοινωνικών σχέσεων, τις πρακτικές και τα πρότυπα συμπεριφοράς που υιοθετούν (Λάλλας, 2019-2020). Ο ερευνητής, έχοντας γνώση του ιστορικού και κοινωνικού πεδίου, εισέρχεται στην καθημερινή ζωή των υποκειμένων που διερευνά και καταγράφει τα κοινωνικά νοήματα, τις σχέσεις και τις πρακτικές που αναπτύσσουν. Στόχος η ανάδειξη της στάσης αποδοχής ή απόρριψης του ευρύτερου κοινωνικού κανόνα από τα μέλη μιας ομάδας και ο εντοπισμός των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που συνθέτουν τη δομή και τη λειτουργία της. Για την ερμηνεία των ευρημάτων δεν εφαρμόζεται ένα γενικό κριτήριο, αλλά οι ειδικές συνθήκες που διέπουν την ερευνώμενη ομάδα. Ο Γκάνταμερ (1998) αναφέρει ότι η ερμηνευτική ξεκινά από την ιδέα *κατανοώ*, δηλαδή συνδέομαι με το *πράγμα* που εκδηλώνεται με μια παράδοση, μέσω της οποίας αποκτά τη δυνατότητα να μιλήσει. Ο Geertz (1993:10) τονίζει ότι η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι συμβολική πράξη και η ερμηνεία της μας οδηγεί στην καρδιά του ερμηνευομένου.

Η ερμηνευτική φιλοσοφική σχολή του M. Weber και η φαινομενολογική κοινωνιολογία του A. Shultz διακηρύσσουν την επιστροφή στα ίδια τα πράγματα, επιδιώκοντας την ανάδειξη της θεωρίας μέσα από αυτά. Η ερμηνευτική προσέγγιση προϋποθέτει μικρή ομάδα προς διερεύνηση, επιτόπια έρευνα, σχέση μεταξύ ερευνητή και ερευνώμενου, ποιοτική ανάλυση δεδομένων, ανάπτυξη θεωρίας με αναλυτική επαγωγή ή μέθοδο θεμελιωμένης θεωρίας (Κυριαζή, 2011:267-275). Συνεπακόλουθο των παραπάνω είναι ότι οι ποιοτικές μέθοδοι θεωρούνται οι καταλληλότερες για την μελέτη των κοινωνικών φαινομένων. Η παρούσα μελέτη επέλεξε να προσεγγίσει τον Καραγκιόζη όχι ως στοιχείο του παρελθόντος, αλλά ως ενεργή πολιτισμική πρακτική με παροντική λειτουργία. Η επιλογή να μελετηθεί το Θέατρο Σκιών μέσα από σύγχρονες αφηγήσεις και πρακτικές δεν αποτελεί απλώς τεχνική απόφαση, αλλά θεωρητική τοποθέτηση. Όπως σημειώνει ο Bausinger (2005), ο λαϊκός πολιτισμός δεν είναι στατικός ή εξορισμένος στο παρελθόν, αλλά συνεχίζει να λειτουργεί στο σήμερα, προσαρμοζόμενος σε νέα περιβάλλοντα και τεχνολογίες. Η κατανόηση του Καραγκιόζη ως σύγχρονου πολιτισμικού φαι-

νομένου καθόρισε όχι μόνο το θεωρητικό υπόβαθρο, αλλά και τις επιλογές στον τρόπο συλλογής και ανάλυσης του υλικού. Στην επόμενη ενότητα αναλύονται οι μεθοδολογικές πρακτικές που ακολουθήθηκαν, με επίκεντρο την αφήγηση ζωής και την εθνογραφική παρατήρηση.

2.1.1 Ποιοτικές μέθοδοι

Οι ποιοτικές μέθοδοι κοινωνικής έρευνας όπως αναφέρθηκε και παραπάνω υποστηρίζονται από τις θεωρίες της ερμηνευτικής παράδοσης, που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο των φιλοσοφικών και θεωρητικών προσεγγίσεων της ερμηνευτικής φιλοσοφικής σχολής, της κατανοούσας κοινωνιολογίας (M. Weber), της φαινομενολογικής κοινωνιολογίας (A. Schultz), την εθνομεθοδολογία, ως κοινωνιολογική προσέγγιση και πρακτική (Κυριαζή, 2000:36) και τη θεωρία της συμβολικής διαντίδρασης (Κυριαζή, 2000:39). Με δεδομένο ότι η κοινωνική πραγματικότητα δομείται μέσα από τους τρόπους πρόσληψης, νοηματοδότησης, αξιολόγησης και συμπεριφοράς των ανθρώπων σε μία διαρκή αλληλεπίδραση σχέσεων, η προσέγγιση της καθημερινότητας μιας κοινωνικής ομάδας δίνει στον ερευνητή τη δυνατότητα ανάπτυξης μιας θεωρίας που στηρίζεται στην ανάμειξη θεωρητικών εννοιών και εμπειρικών στοιχείων. Με την επιτόπια έρευνα, με παρατήρηση, με δομημένες ή ημιδομημένες ποιοτικές συνεντεύξεις, με αφηγήσεις ζωής ο ερευνητής αναπτύσσει σχέσεις συνάφειας με την ομάδα που τον ενδιαφέρει και με τον κοινωνικό κόσμο της. Η σύγκριση και η συμβατότητα των κοινωνικών νοημάτων και πρακτικών με άλλες ομάδες οδηγεί σε ένα ερευνητικό αποτέλεσμα (Λάλλας, 2019-2020).

Ο S. Kvale (1996) αναφέρει ότι στην επιτόπια ποιοτική μελέτη ο ερευνητής αναζητά την εσωτερική θέαση των πραγμάτων, ώστε να ανακαλύψει τον κοινό τόπο συνάντησης του δικού του κόσμου και αυτού των υπό διερεύνηση υποκειμένων. Ο συγχρωτισμός, η εγγύτητα, η οικειότητα επιτρέπουν στον ερευνητή να ανακαλύψει τον τρόπο κατανόησης της πραγματικότητας, τους κανόνες και τους νόμους που υπερβαίνουν την ατομική βούληση της υπό διερεύνηση ομάδας. Ο τρόπος που τα κοινωνικά άτομα δημιουργούν την πραγματικότητά τους δεν αιτιολογείται, απλά συμβαίνει. Δεν υπάρχουν απαντήσεις σε ερωτήματα. Τα δεδομένα προκύπτουν από τη σχέση που αναπτύσσει ο ερευνητής με την ομάδα, υπάγονται σε κατηγορίες και αποτελούν τη βάση για τη διατύπωση μιας θεωρίας για τη συγκεκριμένη ομάδα. (Λυδάκη, 2012). Σημαντικό στοιχείο στη προσέγγιση του ερευνητή είναι η απεμπλοκή του από προκαταλήψεις που οδηγούν σε προβολές του κόσμου του, σε αυτόν του υπό διερεύνηση υποκειμένου. Η επικοινωνία πρέπει να επιτελείται σε συνθήκες ρευστές, ανάλογες του εκάστοτε πλαισίου, ώστε να αποφευχθούν τυχόν σφάλματα.

2.1.2 Μέθοδος της θεμελιωμένης θεωρίας

Η Charmaz (2014) αναφέρει ότι εθνογραφία είναι η καταγραφή της ζωής μιας συγκεκριμένης ομάδας και ως εκ τούτου συνεπάγεται ουσιαστική παρατήρηση και συμμετοχή του ερευνητή στο κοινωνικό περιβάλλον που αυτή δρα. Μια εθνογραφική μελέτη αντλεί τα δεδομένα της από τον κύκλο μιας κοινωνικής ομάδας και συχνά περιλαμβάνει βοηθητικές πηγές, όπως τα αρχεία, οι χάρτες, τα διαγράμματα, οπτικό υλικό, συνεντεύξεις και ερωτηματολόγια (Greener, 2011:73-77). Οι ερευνητές που διεξάγουν μια εθνογραφική έρευνα αναζητούν λεπτομερείς γνώσεις από διάφορες εκφάνσεις της ζωής, των υπό διερεύνηση υποκειμένων στο κοινωνικό τους περιβάλλον και έχουν στόχο να κατανοήσουν τους κανόνες και τις παραδοχές της καθημερινότητας (Ashworth, 1995, Charmaz & Olesen 1997: 452-494). Ο ερευνητής μελετά οτιδήποτε συμβαίνει στο πεδίο που ερευνά και είναι δεκτικός στις συνθήκες που διαμορφώνονται, στις σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της ομάδας μεταξύ τους και με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, στις ατομικές και κοινωνικές τους δράσεις (Charmaz, 2014). Αν ο ερευνητής σε αυτή τη διαδικασία φέρει κατάλοιπα θεωριών και γνώσεων στο πεδίο, η έρευνά του είναι δυνατόν να περιοριστεί και να μετατραπεί σε μια απλή αναφορά (Thomas, 2009).

Η Θεμελιωμένη Θεωρία της εθνογραφίας δίνει προτεραιότητα στη μελέτη του φαινομένου ή τη διαδικασία (process), περισσότερο από την περιγραφή των συνθηκών (settings). Ο ερευνητής μελετά τι συμβαίνει στο ερευνητικό πεδίο (settings) και προχωρά σε μια εννοιολογική ερμηνεία των ευρημάτων του (Charmaz, 2014). Η μέθοδος αποτελεί συστηματοποιημένο τρόπο μετάβασης από ένα συγκεκριμένο επίπεδο δεδομένων, κυρίως εμπειρικών, σε αυτό μιας αναπτυσσόμενης θεωρίας (Μπράιλας, 2015).

Η Θεμελιωμένη Θεωρία αναπτύσσεται αρχικά από B. Glasser και L. Strauss (1967) και λειτουργεί αντίστροφα από τη μέχρι τότε επικρατούσα μεθοδολογία στην κοινωνική έρευνα. Κατά αυτή τα διαφορετικά τμήματα μιας έρευνας, όπως η διατύπωση των ερευνητικών ερωτημάτων, η παραγωγή και η ανάλυση δεδομένων, η δειγματοληψία, η εννοιολόγηση και η θεωρητική επεξεργασία, δεν αποτελούν διακριτά στάδια, αλλά διαδικασίες που αλληλεξαρτώνται και αλληλοτροφοδοτούνται διαρκώς. Δεν υπάρχει στην αρχή της έρευνας προσδιορισμός συγκεκριμένων ερευνητικών ερωτημάτων, επιλογή περιπτώσεων, εννοιολογικές κατηγορίες και υποθέσεις. Όλα τα παραπάνω επαναπροσδιορίζονται κατά την πορεία της ερευνητικής διαδικασίας (Παπαδοπούλου, 2022). Η Θεμελιωμένη Θεωρία ξεκινά με επαγωγικούς συλλογισμούς (inductive data), επικαλείται επαναλαμβανόμενες στρατηγικές πηγαίνοντας μπρος και πίσω στα δεδομένα και τις αναλύσεις, χρησιμοποιεί συγκριτικές μεθόδους και καθιστά τον ερευνητή διαδραστικό συμμετέχοντα στη συλλογή των δεδομένων της έρευνας του και στην ανάλυσή τους (Charmaz, 2014). Η διαδικασία συλλογής δεδομένων κατά την οποία ο ερευνητής ταυτόχρονα συλλέγει, κωδικοποιεί, αναλύει, αποφασίζει για τα νέα δεδομένα

που θα συλλέξει, του παρέχει μια κατεύθυνση, τον βοηθά να επικεντρωθεί στο ζητούμενο και του δίνει τη δυνατότητα της ευελιξίας, ώστε να ολοκληρώσει την έρευνά του.

2.2 Στόχος έρευνας

Το πεδίο αποτελεί μια ακαθόριστη πραγματικότητα. Σε αυτή παραπέμπουν η ηθική πλευρά της πρακτικής της επιστήμης, τα γεγονότα που η συλλογή τους αποτελεί κινητήρια δύναμη της έρευνας και η καθημερινότητα. Όλα τα παραπάνω συνηγορούν ώστε το πεδίο να αποτελεί την πιθανή συνθήκη κάθε έρευνας, ιδιαίτερη, πρωτότυπη, πρόσκαιρη και τυχαία (Corans, 2004). Με στόχο τον προσδιορισμό του συνόλου του μεθοδολογικού διαβήματος στην έρευνα πεδίο, καταφεύγουμε στην εθνογραφία, ώστε να επιτύχουμε ένα ενδεδειγμένο χώρο για την ποιότητα της εμπειρικής επεξεργασίας των δεδομένων, αλλά και τις αυστηρές επιστημονικές απαιτήσεις για τη σύγκριση και τη γενίκευση (Corans, 1996).

Σύμφωνα με τους F. Bechoffer και L. Paterson (2000) ο ερευνητής, πριν το σχεδιασμό της έρευνάς του, θα πρέπει να πάρει μια σειρά αποφάσεων και να διαλέξει τις διαδικασίες εκείνες που θα του επιτρέψουν να πραγματοποιήσει τους τους στόχους και τους σκοπούς του στην πράξη. Δεν είναι αρκετό να γνωρίζει το σχεδιασμό που θέλει να ακολουθήσει, αλλά και το λόγο που τον επιλέγει, έναντι κάποιας άλλης μορφής. Στόχος της ερευνητικής διαδικασίας είναι η βελτίωση της προσέγγισης ή η διαφορετική εξήγηση ενός φαινομένου, έξω από το πλαίσιο της ισχύουσας βιβλιογραφίας. Στην επίτευξη αυτού του στόχου ο ερευνητής χρησιμοποιεί τη σύγκριση των στοιχείων που καταγράφει και τον έλεγχο των δεδομένων που αναλύει. Η σύγκριση είναι αλληλένδετη με τα στοιχεία που συγκρίνονται και ως εκ τούτου το αποτέλεσμα διαφοροποιείται. Ο ορισμός του αποτελέσματος είναι ανάλογος του τύπου της αιτιολογίας που ο ερευνητής αναπτύσσει καθώς και του θεωρητικού υπόβαθρου που τη στηρίζει.

Οι Glaser & Strauss (1967) αναφέρουν ότι η εμπειρική προσέγγιση δε χρησιμοποιείται για να δικαιολογήσει, μέσω της σύγκρισης, αν κάπου η θεωρία ευσταθεί ή όχι, αλλά για να την εξελίξει. Η θεωρία δε χρειάζεται επαναλαμβανόμενη διερεύνηση και πειράματα αναλόγου πρακτικής και συνάφειας, αλλά την ανάλυση του συμπεράσματος που προκύπτει και αν αυτό δημιουργήθηκε σε συνθήκες αντιθετικότητας και σχετικότητας των πηγών. Η φανταστική δυνατότητα και η τελειοποίηση μιας θεωρίας, μέσα από συνεχείς συγκρίσεις της εφαρμοστικής της δυνατότητας, είναι ο ιδανικός σχεδιασμός μιας έρευνας. Η ποιοτική μέθοδος δίνει τη δυνατότητα υλοποίησης μιας έρευνας σε κοινωνικές συνθήκες περιορισμένης κλίμακας, ώστε να

κατανοήσει ο ερευνητής ένα κοινωνικό φαινόμενο, τις αιτίες που το γεννούν και τις αλληλεπιδράσεις με τις κοινωνικές διαδικασίες. Το ενδιαφέρον της έρευνας στρέφεται στη κοινωνική διαδικασία και όχι σε κάποιους συγκεκριμένους δείκτες, καταγράφοντας ρητές και άρρητες απαντήσεις. Τα αποτελέσματα της έρευνας δίνουν τη δυνατότητα συνεχούς αναπροσαρμογής του εύρους της. Η πληροφορία είναι σε βάθος και ο ερευνώμενος δεν διαμορφώνει τη στάση του για να γίνει αρεστός ή αποδεκτός, αλλά αλληλοεπιδρά με τον ερευνητή, αναπτύσσοντας μια σχέση μαζί του. Το δείγμα της ποιοτικής έρευνας είναι μικρό και συνήθως επιλέγονται άτομα που κατέχουν σημαντικές θέσεις και παρέχουν εξειδικευμένες ή σπάνιες πληροφορίες (Ζαφειρόπουλος, 2015).

Η καταγραφή και ανάλυση των δεδομένων μιας ποιοτικής έρευνας προσεγγίζονται με διάφορες θεωρίες. Ο ερευνητής μπορεί να ακολουθήσει την εθνογραφία, την εθνομεθοδολογία, τη θεσμική εθνογραφία, την εμπειρικά θεμελιωμένη θεωρία ή ένα συνδυασμό των παραπάνω. Οι βασικές τεχνικές ποιοτικής έρευνας είναι η συμμετοχική παρατήρηση (participant observation), οι ομάδες εστίασης (focus groups), η προσωπική συνέντευξη σε βάθος (personal depth-interview), η ανάλυση κειμένων και αρχειακού υλικού (analysis of documentation), η ανάλυση περιεχομένου (content analysis), και η μελέτη περίπτωσης (case study) (Ζαφειρόπουλος, 2015).

2.2.1 Ερευνητικές υποθέσεις και μεταβλητές

Ο στόχος της παρούσας έρευνας είναι η παρουσίαση του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από τη δεκαετία του 1920 έως τη δεκαετία του 2020 μέσα από τους δημιουργούς του θεάματος. Έχοντας μελετήσει τη βιβλιογραφία για τη γέννηση, την εξέλιξη και τις μεγάλες φυσιογνωμίες του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από τις απαρχές του θεάματος οδηγήθηκα στις υποθέσεις:

- Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών αποτελεί παραδοσιακό είδος λαϊκού θεάματος όσο τα συστατικά μέρη του παραμένουν σταθερά και λειτουργικά.
- Οι καραγκιοζοπαίχτες δημιουργοί ορίζουν την πορεία, την εξέλιξη και τη διάρκεια του θεάματος.
- Η τεχνολογία αποτυπώνεται σε μορφολογική αλλαγή των συστατικών μερών της παράστασης του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών.
- Η παραδοσιακότητα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών διασφαλίζεται από τη μαθητεία ενδοοικογενειακή ή μη και ορίζει τη διαδοχή.
- Στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών η αλλαγή της μορφολογίας του θεάματος εισάγεται από μια καλλιτεχνική μονάδα και υιοθετείται από μια ολόκληρη γενιά δημιουργών, με βάσει το κριτήριο της αποδοχής από το κοινό.

- Η καινοτομία στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών είναι καλλιτεχνική επιτέλεση της εποχής που συντελείται.
- Η ποιότητα των καλλιτεχνών του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών αξιολογείται με βάση την διατήρηση των παραδοσιακών στοιχείων της παράστασης και την καινοτομία.
- Το κοινό παίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία και διαμόρφωση της θεματολογίας των έργων στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών.
- Η διατήρηση των συστατικών μερών του Ελληνικού του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, κοινό-καλλιτέχνης-παράσταση, ορίζουν τη διαχρονικότητα του θεάματος.

2.2.2 Είδος ανάλυσης

Η μέθοδος της ποιοτικής έρευνας είναι η πλέον κατάλληλη για τη προσέγγιση της κοινωνικής ομάδας των καραγκιοζοπαιχτών. Ως βασικές τεχνικές συλλογής δεδομένων επιλέχθηκαν η συνέντευξη σε βάθος, η ανάλυση κειμένων και αρχειακού υλικού και η ανάλυση περιεχομένου. Η επιλογή των παραπάνω δίνει τη δυνατότητα της τριγωνοποίησης της εγκυρότητας των στοιχείων που εξάγονται από την έρευνα. Η τριγωνοποίηση βασίζεται στην ιδέα ότι διαφορετικές διερευνήσεις υλικού, τρεις κατά προτίμηση, ελαχιστοποιούν την πιθανότητα λάθους στην πληροφορία και διασφαλίζουν την ορθότητα του αποτελέσματος της έρευνας (Becchofer & Patterson, 2000).

2.3 Σχεδιασμός

Μελέτη περίπτωσης (Case study)

Οι Nisbet και Watt (1984) καθορίζουν τις μελέτες περίπτωσης ως ένα συγκεκριμένο επιστημονικό παράδειγμα το οποίο σχεδιάζεται για να σκιαγραφήσει μια γενικότερη κατάσταση. Αποτελεί «μελέτη ενός περιστατικού εν τη εξελίξει του» (Adelman, Kemmis, Jenkins, 1980), ένα παράδειγμα πραγματικών προσώπων και καταστάσεων, όπου ιδέες και αφηρημένες αρχές συμπλέουν. Οι μελέτες περίπτωσης προσδιορίζουν το αίτιο και το αιτιατό σε ένα πραγματικό περιβάλλον, που αποτελεί το καθοριστικό πλαίσιο της σχέσης τους (Cohen, Manion, Morrison, 2008). Επίσης επειδή τα ανθρώπινα συστήματα χαρακτηρίζονται από συνολικότητα ή ακεραιότητα είναι αναγκαία μια εις βάθος διερεύνηση των συστατικών τους (Sturman, 1999).

Οι μελέτες περίπτωσης είναι ιδιαίτερα χρήσιμες όταν ο ερευνητής δεν έχει έλεγχο των γεγονότων (Hitchcock & Hughes, 1995). Μέσα από τη σκιαγράφηση της λειτουργίας των ατόμων σε μια συγκεκριμένη κατάσταση η πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή από τον ερευνητή, που χωρίς αξιολόγηση ή ερμηνεία παράγει μια περιγραφή των βιωμάτων, των σκέψεων

και των συναισθημάτων αυτών που συμμετέχουν στην έρευνά του (Geertz, 1973). Τα δεδομένα συλλέγονται συστηματικά και με αυστηρότητα, ώστε να παρέχουν την κατάλληλη τεκμηρίωση που απαιτείται στις γενικεύσεις. Υπάρχουν διάφορες μορφές γενικεύσεων: από το μεμονωμένο περιστατικό σε μια ευρύτερη κατηγορία περιστατικών, από τα χαρακτηριστικά μιας περίπτωσης σε πληθώρα κατηγοριών με ανάλογα περιστατικά, από μεμονωμένα χαρακτηριστικά ενός μέρους μιας περίπτωσης στο σύνολό της (Cohen, Manion, Morrison, 2008).

Από τον A. Sturman (1999) ορίζονται τέσσερα είδη μελετών: η εθνογραφική μελέτη περίπτωσης-μεμονωμένη σε βάθος μελέτη, η εκπαιδευτική μελέτη περίπτωσης, η αξιολογική μελέτη περίπτωσης, η έρευνα-δράση μελέτη περίπτωσης. Αναφορικά με τους τύπους μελέτης περίπτωσης ο R.E. Stake (1994) προσδιορίζει τρεις βασικούς: τις εσωτερικές μελέτες περίπτωσης (ώστε να κατανοηθεί μια συγκεκριμένη περίπτωση υπό μελέτη), τις οργανικές μελέτες περίπτωσης (εξέταση μιας δεδομένης περίπτωσης ώστε να αποκτήσουμε εικόνα για ένα ζήτημα ή μια θεωρία) και συγκεντρωτικές μελέτες περίπτωσης (ομάδες μεμονωμένων μελετών με στόχο μια σφαιρική εικόνα).

Σημαντικό στοιχείο στη μελέτη περίπτωσης αποτελεί η επιλογή των πληροφοριών. Αυτό σημαίνει ότι ο ερευνητής δεν προσκολλάται, για την έρευνά του, σε κριτήρια αντιπροσωπευτικότητας, αλλά είναι δυνατόν μη αντιπροσωπευτικά συμβάντα ή γεγονότα να είναι σημαντικά στη μελέτη της υπό διερεύνηση ομάδας. Ενίοτε η σημαντικότητα υπερέχει της συχνότητας, καθώς δίνει στον ερευνητή το πλεονέκτημα, μέσα από την πραγματική δυναμική καταστάσεων και ατόμων, μιας διεισδυτικής ματιάς (Cohen, Manion, Morrison, 2008).

Στη διενέργεια της έρευνας σημαντικό ρόλο παίζει η αξιοπιστία και η εγκυρότητα των ευρημάτων. Δύο μέθοδοι ελέγχουν την αξιοπιστία, η αναλυτική επαγωγή και η μέθοδος του τριγωνισμού (Κηπουροπούλου, 2022). Τριγωνισμός ορίζεται ως ο έλεγχος των ερευνητικών δεδομένων κατά τον οποίο ο ερευνητής εξετάζει ένα φαινόμενο με τη χρήση δεδομένων από άλλες πηγές στο πεδίο της μελέτης του. Με την αναλυτική επαγωγή η θεωρία διαμορφώνεται βάσει των θεματικών κατηγοριών που προέκυψαν από τα ποιοτικά δεδομένα, των οποίων η συλλογή προέρχεται από την ίδια κοινωνική σκηνή στο πλήρες κοινωνικό της πλαίσιο (Πυργιάκη, 2004). Με βάση τα προαναφερθέντα η παρούσα έρευνα είναι μια εθνογραφική εσωτερική μελέτη περίπτωσης, τα ευρήματα της οποίας αξιολογήθηκαν με αναλυτική επαγωγή και τριγωνισμό.

2.3.1 Επιλογή δείγματος

Η ποιότητα μιας ερευνητικής εργασίας ενισχύεται ή αποδυναμώνεται από την καταλληλότητα της δειγματοληψίας που υιοθετεί. Ο ερευνητής πρέπει να λάβει αποφάσεις σχετικά με το μέγεθος του δείγματος, την αντιπροσωπευτικότητα και τις διαφορές παραμέτρους του, την πρόσβαση σε αυτό και τη στρατηγική δειγματοληψίας που θα ακολουθήσει (Cohen, Manion, Morrison, 2008). Με τη διατύπωση της ερευνητικής υπόθεσης ο ερευνητής δηλώνει τον πληθυσμό που θα αποτελέσει τα υποκείμενα της έρευνάς του. Σε περίπτωση που το σύνολο αυτό είναι μεγάλο επιλέγει να κάνει την έρευνα σε δείγμα (δειγματοληπτική μονάδα) και όχι στο σύνολο. Ο εντοπισμός του δείγματος, ο καθορισμός του πληθυσμού, έστω και θεωρητικά είναι πολύ σημαντικός, για να μπορέσει ο ερευνητής στο τέλος της έρευνας να ισχυριστεί ότι τα ευρήματα είναι γενικεύσιμα. Το μέγεθος του δείγματος δεν επιλέγεται με κριτήρια αντικειμενικά, αλλά λαμβάνεται υπόψη σε τι ποσοστό του πληθυσμού συναντάται η μεταβλητή που μας ενδιαφέρει (Τσοπάνογλου, 2010). Η έννοια του δείγματος στην έρευνα συνδέεται στενά με τη σχέση ανάμεσα στις μεταβλητές. Ο ερευνητής επιλέγει από την ομάδα που διερευνά έναν αριθμό αντιπροσωπευτικών υποκειμένων, τα οποία θα παρέχουν δεδομένα, που θα επιτρέπουν τη γενίκευση στο σύνολο της ομάδας.

Υπάρχουν πολλοί τρόποι που μας εξασφαλίζουν ότι το δείγμα είναι αντιπροσωπευτικό ενός ευρύτερου πληθυσμού, όπως η τυχαία επιλογή ή ο μεγάλος αριθμός υποκειμένων προς διερεύνηση. Τα υποκείμενα που συμμετέχουν στην έρευνα αντανakλούν τις ιδέες, τις θέσεις και τα χαρακτηριστικά του συνόλου της ομάδας που διερευνάται. Εξ ορισμού η λέξη δείγμα σημαίνει μια μικρή ποσότητα που φέρει τα χαρακτηριστικά του συνόλου που ανήκει (Chambers Dictionary) στην ερμηνευτική έρευνα, σε αντίθεση με το πείραμα, δεν ισχύει πάντα ο παραπάνω ορισμός. Το δείγμα αποτελείται από άτομα που ενδιαφέρουν τον ερευνητή. (Thomas, 2009)

Τα δείγματα είναι πολλών ειδών. Στα αντιπροσωπευτικά δείγματα εφαρμόζονται δύο αρχές: η αρχή της τύχης και η αρχή της μακέτας ή μικρογραφίας. Με τη λογική της μακέτας κατασκευάζει ο ερευνητής ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα κατά στρώματα ή κατά δεσμίδες. Κατά στρώματα το δείγμα προκύπτει από ομαδοποίηση των μελών του πληθυσμού σε στρώματα, βάσει κάποιου κριτηρίου. Όταν σε κάθε στρώμα υπάρχει ο ίδιος αριθμός υποκειμένων έχουμε απλή στρωματοποιημένη δειγματοληψία. Όταν δε συμβαίνει το παραπάνω, έχουμε αναλογικά στρωματοποιημένη δειγματοληψία, όπου το δειγματοληπτικό κλάσμα είναι μεταβλητό. Στη δειγματοληψία κατά δεσμίδες τα μέλη του πληθυσμού σχηματίζουν ομάδες βάσει ενός κριτηρίου που δεν έχει σχέση με τη μεταβλητή που ο ερευνητής επιθυμεί να μετρήσει και

στη συνέχεια γίνεται παρατήρηση όλων των μελών. Συχνά οι συνθήκες διεξαγωγής μιας έρευνας αναγκάζουν τον ερευνητή να εφεύρει παραλλαγές και συνδυασμούς που θα εξυπηρετήσουν το στόχο του. (Τσοπάλογλου, 2010)

2.3.2 Τεχνικές συλλογής δεδομένων

2.3.2.1 Βιογραφίες-αφηγήσεις ζωής

Η προφορική ιστορία είναι η ερευνητική πρακτική στη βάση μιας θεωρίας που έχει στόχο την ερμηνεία της αφηγηματικής καταγραφής των βιωμένων εμπειριών και ιστορικών γεγονότων από αυτόπτες μάρτυρες (Βαν Μπουσχότεν, 2020). «Ο πυρήνας της προφορικής ιστορίας είναι η σχέση ανάμεσα στην ιστορικότητα της προσωπικής εμπειρίας και την επίδραση των ιστορικών γεγονότων στα πρόσωπα» όπως αναφέρει ο Sandro Portelli (2021). Ο ίδιος σημειώνει ότι οι προφορικές πηγές, που καταγράφονται και υποβάλλονται σε επαλήθευση, είναι βασισμένες στις σχέσεις ανάμεσα στον ομιλητή και τον συνεντευκτή, του παρόντος και του παρελθόντος, της προφορικότητας της πηγής και της γραφής του ιστοριογράφου. Η προφορική ιστορία είναι ιστορία μνήμης και ερμηνείας των γεγονότων στο πλαίσιο της αναπαραχθείσας μνήμης. Αυτό που διαμορφώνεται στη μνήμη του καθένα, μεταφέρεται μέσω του λόγου του φέροντας τις επιδράσεις του ιστορικού περιεχομένου των πλαισίων της μνήμης (Θανοπούλου-Μπουτζουβή, 2002:3-21).

Με τη διάδοση του ρεύματος της Προφορικής Ιστορίας οι κοινωνιολόγοι αντιλαμβάνονται τη σημασία της συμπερίληψης των υποκειμενικών απαντήσεων στους κανόνες και τους θεσμούς, καθώς αυτή καταδεικνύει τον τρόπο πρόσληψης από τα άτομα, την ατομική δράση και πορεία (Λυδάκη, 2012). Οι ερευνητές υιοθετούν τη βιογραφική αφηγηματική προσέγγιση, η οποία δανείζεται στοιχεία από την εμπειρικά Θεμελιωμένη Θεωρία. Με συγκεκριμένες προτάσεις μεθόδων έρευνας, παραγωγής και ανάλυσης δεδομένων η βιογραφική αφηγηματική έρευνα αποτελεί ένα πεδίο, που εμπεριέχει θεωρητικούς προβληματισμούς, μεθοδολογικές αρχές, μεθόδους και τεχνικές ανάλυσης βιογραφικού υλικού (Τσιώλης, 2015). Οι βιογραφικές αφηγήσεις (αφηγήσεις ζωής) παράγονται στο πλαίσιο μιας αφηγηματικής συνέντευξης, που ο συνεντευκτής/ερευνητής μεταγράφει σε γραπτό κείμενο, δημιουργώντας το υλικό της ανάλυσής του. Σημαντικό στοιχείο είναι ο ερευνητής κατά τη μεταγραφή να διατηρήσει το ίχνος της διαλογικής και αφηγηματικής καταγωγής του ερωτώμενου. Με αυτή την πρακτική αναδύονται σημασίες πέραν των προθέσεων και της επίγνωσης των ομιλούντων (Portelli, 2021).

Ο G. R. Jones (1987) δηλώνει ότι η βιογραφική μέθοδος αποτελεί εργαλείο που δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε και να αναλύσουμε την υποκειμενική εμπειρία, αλλά και την

κατασκευή του κοινωνικού κόσμου. Μέσα από την υποκειμενική εμπειρία δίνονται οι προσωπικές ορθολογιστικές εξηγήσεις των πράξεων των αφηγουμένων, αλλά και ο τρόπος που σχηματοποιούν τον κόσμο γύρω τους. Η αφήγηση δεν έχει χρονολογική σειρά, αλλά στηρίζεται στη σημαντικότητα που έχουν τα γεγονότα για τον αφηγούμενο. Η περιγραφή των γεγονότων δεν είναι αντικειμενική, αλλά η προσωπική του ιστορία που ανασκευάζει την πραγματικότητα με τον τρόπο που θα ήθελε να είναι (Λυδάκη, 2012). Οι αφηγήσεις ζωής εμπεριέχουν αντικρουόμενες, παράλληλες ή διαφορετικές διαδρομές και πολλαπλές φωνές. Για το λόγο αυτό πρέπει να αντιμετωπιστούν ως πολυφωνικά, πολυτροπικά κείμενα, στα οποία ο βιογραφούμενος επιδιώκει να οικοδομήσει μια συγκεκριμένη εικόνα του εαυτού του, παρασυρόμενος από την αφήγηση ή τις επερωτήσεις του συνεντευκτή (Τσιώλης, 2012:541).

Ο Τσιώλης (2015) θεωρεί τη βιογραφική αφηγηματική προσέγγιση προνομιακό τρόπο έρευνας. Με αυτήν ο ερευνητής αποκτά πρόσβαση: α) στους πολυσχιδείς τρόπους που οι κοινωνικοί δρώντες νοσηματοδοτούν τον κόσμο τους και ορίζουν τη θέση τους μέσα σε αυτόν, β) στον τρόπο που βιώνονται και θεματοποιούνται ευρύτερες κοινωνικές μεταβολές και ανακατατάξεις από τα κοινωνικά υποκείμενα, γ) στα πρότυπα και στους προσανατολισμούς δράσεις των υποκειμένων σε συγκεκριμένα κοινωνικά, πολιτισμικά και ιστορικά πλαίσια και δ) στις διαδικασίες που συγκροτούν ατομικές ή συλλογικές ταυτότητες.

Η βιογραφική αφηγηματική συνέντευξη είναι μια «ανοικτή» συνέντευξη, κατά την οποία χωρίς προηγούμενο σχεδιασμό, ο ερωτώμενος ανακαλεί στη μνήμη του εμπειρίες, βιώματα και γεγονότα στα οποία είχε προσωπική ανάμιξη. Κατά τη διαδικασία οι καταστάσεις παρουσιάζονται με περιγραφή, επιχειρηματολογία, αξιολόγηση, απολογισμό, με στόχο την αναβίωση της ιστορούμενης εμπειρίας αλλά και τη μετάθεσή της στην παροντική σκοπιά (Τσιώλης, 2015). Η βιογραφική αφηγηματική συνέντευξη είναι μια σύνθετη επικοινωνιακή διαδικασία σε τρεις φάσεις: τη φάση της κύριας αφήγησης, τη φάση των παρεπόμενων ερωτήσεων και τη φάση των ερωτήσεων απολογισμού, των ελεύθερων ερωτήσεων (Τσιώλης, 2015).

Ακολουθώντας τα παραπάνω, στην παρούσα έρευνα, στις αφηγήσεις ζωής του Γιάνναρου (Γιάννης Μουρελάτος) και του Μάνθου Αθηναίου (Μάνθος Λιονέττη), των συνεντεύξεων προηγήθηκε μια προετοιμασία που αφορούσε την απόκτηση βασικών γνώσεων σχετικά με το υποκείμενο της έρευνας, το πλαίσιο και τον τόπο που έδρασε. Επίσης συντάχθηκε ένας κατάλογος θεμάτων που έπρεπε να έχουν καλυφθεί στο τέλος της συνέντευξης, μια σειρά εναλλακτικών ερωτήσεων, προτροπών και παρεμβάσεων για την περίπτωση που ο συνεντευξιζόμενος δεν προχωρά εξ αρχής στην αφηγηματική διαδικασία και τέλος ένας κατάλογος βιογραφικών στοιχείων προς επαλήθευση. Οι αφηγήσεις ξεκίνησαν με την προτροπή να διηγηθούν τη

ζωή τους, αυτόνομα, χωρίς ιεράρχηση θεματικών ή υποβολή οπτικών. Ο ερευνητής παρακολούθησε με προσοχή τις αφηγήσεις χωρίς να παρεμβαίνει ή να κατευθύνει, εντοπίζοντας κενά, αποσιωπήσεις ή ασάφειες στα οποία επανήλθε με ερωτήματα στο δεύτερο μέρος της συνέντευξης. Οι ερωτήσεις αυτές αφορούσαν τη χρονική αλληλουχία των γεγονότων, βιογραφικές περιόδους, διαδικασίες που μνημονεύτηκαν, απόψεις, επιχειρήματα ή αξιολογήσεις χωρίς τεκμηρίωση.

Μετά το πέρας της αφήγησης ο ερευνητής συνέταξε, σε σύντομο χρονικό διάστημα, μια έκθεση των συνθηκών κατά τη διαδικασία της συνέντευξης. Σε αυτή περιλαμβάνονται ο τόπος γνωριμίας με τον πληροφορητή, τα κίνητρα, οι προσδοκίες και οι ενδοιασμοί του, ο τόπος και ο χρόνος της συνέντευξης, η παρουσία ή όχι άλλων προσώπων, οι διακοπές, τα προσκόμματα, η ατμόσφαιρα και το είδος της ψυχικής επαφής μεταξύ συνεντευκτή και αφηγητή, η αφηγηματική διάθεση, τα συναισθήματα του αφηγητή, σημαντικές στιγμές και πληροφορίες εκτός μαγνητοφώνησης. Όλα τα παραπάνω έχουν σκοπό την όσο το δυνατό καλύτερη ανασύσταση της αφήγησης κατά τη μεταγραφή της σε κείμενο καθώς και την ανάλυσή της.

Η διαδικασία της μεταγραφής αφορά τη μετατροπή των ηχογραφημένων αφηγήσεων σε γραπτό κείμενο σύμφωνα με συγκεκριμένους κανόνες σημειογραφίας. Με τον τρόπο αυτό η βιογραφική αφήγηση καθίσταται εμπειρικό υλικό το οποίο δύναται να αναλυθεί. Τα δεδομένα αυτού του υλικού τεκμηριώνονται, ώστε να ελέγχονται τα αποτελέσματα της έρευνας. Η επιλογή του συστήματος σημειογραφίας είναι ανάλογη του εύρους των λεπτομερειών που απεικονίζονται και του είδους της ανάλυσης που ο ερευνητής επιλέγει.

2.3.2.2 Συνέντευξη σε βάθος

Η συνέντευξη σε βάθος μας επιτρέπει να δούμε την υπό διερεύνηση ομάδα μέσα στο κοινωνικό της πλαίσιο, να καταλάβουμε τις απαντήσεις που φωτίζουν την κοινωνική τους δομή, την ιδεολογία τους και να αναπαραστήσουμε την εμπειρία τους (Λυδάκη, 2012). Η επικοινωνία που συντελείται μεταξύ του ερευνητή και του ερωτώμενου προσομοιάζει σε μια φυσική και αβίαστη συνομιλία και επιτρέπει την ανάδειξη όχι μόνο του ρητού, αλλά και του άρρητου λόγου μέσα από τη σιωπή, το ύφος, το συναίσθημα. Στην περίπτωση που ο ερευνητής επιθυμεί την έκθεση ενός ειδικού στοιχείου κατευθύνει την συνέντευξη με στοχευμένη ερώτηση παρέμβαση, ειδικά αν συνομιλεί με ένα άτομο με μεγάλη εμπειρία (Lofland & Lofland, 1995). Για να είναι αποτελεσματικός στην προσέγγιση «του άλλου» ο ερευνητής οφείλει να θέσει σε κριτική σκέψη και αναστοχασμό κάθε προκατασκευασμένο σχήμα, να παραμερίσει τις γνώσεις του, τις κοινωνιολογικές θεωρίες και να ανακαλύψει αυτό που πραγματικά συμβαίνει. Οι Slife

και Williams (1995) αναφέρουν ότι ο επιστημονικός και θεωρητικός λόγος δομεί ένα συγκεκριμένο κόσμο που δεν μπορεί να συλλάβει κρυμμένα νοήματα και σημασίες.

Συχνά αυτά που γνωρίζουμε δε μας δίνουν τη δυνατότητα να αφουγκραστούμε το «νέο» ή το «ξένο». Ο ερευνητής μπαίνει στον κόσμο των υποκειμένων που διερευνά με αποδοχή και σεβασμό, έχοντας σαν στόχο την προβολή των προβλημάτων και την επίλυσή τους. Τα υποκείμενα της μελέτης, συνήθως άτομα του κοινωνικού περιθωρίου, κολακεύονται από το ενδιαφέρον ενός προσώπου με ισχύ και επιδιώκουν να παρουσιάσουν μια όσο το περισσότερο εξιδανικευμένη εικόνα της κοινωνικής τους καθημερινότητας, των προβλημάτων και της ιδεολογίας τους. Η ανάπτυξη ουσιαστικών και μακροχρόνιων σχέσεων με τα μέλη της ομάδας είναι ο μόνος τρόπος να περισώσει ο ερευνητής την έρευνά του και η βάση ενός έγκυρου επιστημονικού λόγου. Ο ερευνητής προσεγγίζει την αντικειμενικότητα μέσα από την ανταπόκριση στα φαινόμενα, την κριτική ματιά και τις διυποκειμενικές αντιλήψεις. Μέσα από το συγχρωτισμό με τα άτομα της ομάδας που ερευνά, ο ερευνητής αποκτά πραγματικό ενδιαφέρον για τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν και γίνεται αποδεκτός. Με τον τρόπο αυτό οδηγείται στην κατανόηση. Οι Πηγιάκη (1988) και M.D.Laine (2000) τονίζουν ότι κάθε κοινωνική έρευνα αποβλέπει στην κατανόηση του άλλου, στην αναζήτηση της αλήθειας του, στην υποκειμενικότητα και τις ιδιαιτερότητες που αναδύονται μέσα από μια «εν-παθητική» σχέση ερευνητή και ερευνώμενου. Με τον τρόπο αυτό κατανοείται η ατομικότητα των υποκειμένων και ταυτόχρονα η λειτουργία του συστήματος, καθώς η ταυτότητα των ανθρώπων είναι συγχρόνως προσωπική και κοινωνική.

Η πραγματικότητα διαμορφώνεται μέσα από γνωστικές λειτουργίες και γίνεται αντιληπτή διαφορετικά, ανάλογα με τις εμπειρίες και τις σχέσεις των ανθρώπων. Η κοινωνικοποίηση, που σε πρωτογενές επίπεδο είναι προφορική και άμεση και συντελείται μέσα από τις ανθρώπινες σχέσεις, αποτελεί μια διαντίδραση ανάμεσα στην κοινωνία και το άτομο. Η πρώτη παρέχει γνώσεις και εφόδια και το δεύτερο δεν αποτελεί παθητικό δέκτη αξιών και προτύπων που οδηγεί σε ομοιομορφία. Συνεπώς ο ερευνητής αντιμετωπίζει μια ετερότητα δύσκολη στην κατανόηση. Επειδή, όπως αναφέρει ο Fay (1998) για να καταλάβουμε τον «άλλο» δεν χρειάζεται να γίνουμε «άλλοι», η αληθινή κατανόηση αναφέρεται στην κοινότητα του νοήματος. Ο ερευνητής δεν νιώθει το συναίσθημα των ατόμων που ερευνά, αλλά το καταλαβαίνει γιατί τα αντιμετωπίζει ως νοήμονα όντα που βιώνουν συγκεκριμένες καταστάσεις. Υπάρχει ένας κοινός τόπος, κοινές σκέψεις, κρυφές ομοιότητες στη βάση των ανθρώπινων ανομοιοτήτων. Ο ερευνητής οφείλει να ξεπεράσει την εμμονή στις αντιθετικές κατηγορίες και να αποδεχτεί ότι οι άνθρωποι ζουν σε διαφορετικές κοινότητες και πολιτισμούς, αλλά στον ίδιο κόσμο. Η γνώση

δε γεννάται στην εμπειρία, αλλά στη σύλληψη της αίσθησης της εμπειρίας και την αποκρυπτογράφηση του νοήματος. Συνεπώς από το συναίσθημα οδηγούμαστε στη λογική επεξεργασία και στη κατανόηση (Λυδάκη, 2012). Είναι σαφές ότι στη διεξαγωγή μιας έρευνας συμβάλλει αποφασιστικά η θεώρηση πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων και η αναζήτηση του κοινού τύπου.

Η συνέντευξη είναι η συζήτηση με κάποιον απ' όπου ο ερευνητής αντλεί τις πληροφορίες του. οι πληροφορίες μπορεί να είναι γεγονότα, απόψεις, συμπεριφορές ή ένας συνδυασμός όλων αυτών. Οι περισσότεροι ερωτώμενοι επιθυμούν να «βοηθήσουν» τον ερευνητή, αποδεχόμενοι την παρουσία του. Πριν τη διαδικασία ο ερευνητής θα πρέπει να αποφασίσει την εικόνα που θα παρουσιάσει στον ερωτώμενο. Η συνέντευξη στηρίζεται στη διάδραση και το αποτέλεσμα εξαρτάται από τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο μερών. Συνεπώς ο ερευνητής οφείλει να προσεγγίσει τον ερωτώμενο με σεβασμό, αποδοχή και ειλικρίνεια. Σημαντικό στοιχείο είναι η παρατήρηση και καταγραφή του άρρητου μέρους της συνέντευξης, λεπτομέρειες όπως το ύφος, ο τόνος της φωνής, οι σιωπές, οι χειρονομίες, που προσφέρουν μια σειρά στοιχείων και αποκαλύπτουν πολλά για τις προθέσεις και την ειλικρίνεια του ερωτώμενου.

Η μη δομημένη συνέντευξη είναι μια συζήτηση χωρίς μια προαποφασισμένη δομή, εκτός του ενδιαφέροντος για ένα θέμα. Ο ερωτώμενος αναπτύσσει τα σημαντικά για αυτόν σημεία, που είναι το πλέον ενδεδειγμένο στην ερμηνευτική έρευνα. Συχνά κατά τη διάρκεια της συνέντευξης είναι πιθανό να παρασυρθεί σε διηγήσεις ιστοριών, σε εκτενείς προλόγους πριν αναφερθεί σε ένα θέμα, σε καταθέσεις ψυχολογικών ανησυχιών. Ο ερευνητής πρέπει να δείξει σε ανάλογες συνθήκες κατανόηση και να σεβαστεί το γεγονός ότι ο ερωτώμενος διαθέτει το χρόνο του και κυρίως ότι αισθάνεται οικειότητα για τέτοιου είδους αποκαλύψεις.

Η ημι-δομημένη συνέντευξη είναι ένας συνδυασμός όπου ο ερευνητής διαθέτει τη δομημένη λίστα θεμάτων που πρέπει να καλυφθούν από τον ερωτώμενο και ταυτόχρονα την ελευθερία να αναπτύξει σημεία που προκύπτουν κατά τη διαδικασία της συνέντευξης. Ο τύπος αυτός επιλέγεται κυρίως σε μικρής κλίμακας έρευνες.

Στην παρούσα έρευνα οι συνεντεύξεις (περίοδος 2020-2022) αφορούν καραγκιοζοπαίχτες του ηλικιακού φάσματος 35 έως 70 ετών, που δρουν επαγγελματικά στο χώρο του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών. Η ηλικία τους είναι ανάλογη με αυτή των καραγκιοζοπαιχτών που ερωτήθηκαν και καταγράφηκαν στο αρχείο Whitman-Rivonlucrì του Harvard σε συνεντεύξεις στο Mario Rinvolucrì (περίοδος 1969), γεγονός που δίνει τη δυνατότητα μιας συγκριτικής ανάλυσης δεδομένων. Για τις ανάγκες της έρευνας συμπεριελήφθησαν και άτομα που σχετίζονται με το

χώρο του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών με άλλη ιδιότητα, όπως θεατρολόγος, συλλέκτης, κατασκευαστές φιγούρων Καραγκιόζη. Ακολουθήθηκαν οι ποιοτικές μέθοδοι τη μη δομημένης (περίοδος 2020-2022) και της ημι-δομημένης συνέντευξης (περίοδος 1969). Οι συνεντεύξεις, με τη σύμφωνη γνώμη των ερωτωμένων καταγράφηκαν σε μαγνητόφωνο. Στις συνεντεύξεις της περιόδου 1969 συμμετείχαν οι καραγκιοζοπαίχτες Κατσάνος Ηλίας, Λέκκας Νικόλαος, Αβραάμ Αντωνάκος, Καραμπάλης Σπύρος, Μιχόπουλος Παναγιώτης, Γενεράλης Σταμάτης, Κορφιάτης Ευάγγελος (Βάγγος), Μόλλας Δημήτρης, Καρεκλός Κωνσταντίνος, Γκιτσάρης Σάββας, Πλέσσας Αντώνης (Αντώνναρος), Ασπιώτης Σωτήρης, Μητσάκης ή Ματσούκας, Δημήτρης, Αθανασίου-Μάνος Μίμης. Στις συνεντεύξεις της περιόδου 2020-2022 συμμετείχαν οι καραγκιοζοπαίχτες Άθως Δανέλης, Γιάννης Νταγιάκος, Ηλίας Καρελάς, Κώστας Σπυρόπουλος, Παναγιώτης Καπετανίδης, Τάσος Κούζης, Νίκος Τζιβελέκης, Κώστας Μακρής, Μπάμπης Μακρής, Θανάσης Σπυρόπουλος, ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, ο συλλέκτης Ιάσων Καραϊνδρός, ο κατασκευαστής φιγούρων και συλλέκτης Δημήτρης Μπερέκος.

Προ των συνεντεύξεων η χρήση τεχνικών από τον ερευνητή όπως η γνώση της σχετικής βιβλιογραφίας, οι πιλοτικές συνεντεύξεις, ο σχεδιασμός, οι γενικές ερωτήσεις, η γνώση της χρήσης του απαραίτητου εξοπλισμού βοήθησαν στην επίτευξη του στόχου της διαδικασίας. Οι συνεντεύξεις διεξήχθησαν δια ζώσης ή με διαδικτυακή συνάντηση σε χώρους επιλογής των πληροφορητών. Ακολουθήθηκε το προτεινόμενο από τη Λυδάκη (2012) σχήμα, όπου μετά την αναφορά σε κάποια γενικά στοιχεία, ο συνεντευκτής έβαλε σε δεύτερο πλάνο τις απόψεις του και εστίασε στο λόγο του συνεντευξιαζόμενου, ενισχύοντας τη μαρτυρία με ερωτήσεις απλές όπου έκρινε σκόπιμο. Κατά τη διαδικασία, χωρίς να διακόπτει, ενθάρρυνε την αποκάλυψη της εντύπωσης που προκάλεσε κάθε βιωμένο συμβάν. Η αφήγηση συχνά δεν ακολουθούσε χρονολογική σειρά, ιδιαίτερα όσο η σχέση συνεντευκτή και συνεντευξιαζόμενου γινόταν πιο ουσιαστική και αναπτυσσόταν εμπιστοσύνη. Οι ερωτώμενοι αντιμετωπίστηκαν με σεβασμό και ευαισθησία καθώς κάποιες από τις εμπειρίες που αναβίωναν τους προκαλούσαν έντονη συναισθηματική φόρτιση. Καθ' όλη τη διάρκεια της συνέντευξης ο ερευνητής παρατηρούσε το ύφος, το γέλιο, τη σοβαρότητα, τις σιωπές του ομιλούντα, ώστε να αποτυπωθούν στη μνήμη του και να μπορέσει να ανασυστήσει με κάθε λεπτομέρεια τη συνέντευξη στην έκθεση που θα συντάξει στη συνέχεια (Κακάμπουρα, 2013:505-515).

Στο πλαίσιο της ποιοτικής έρευνας, η θέση του ερευνητή δεν είναι ουδέτερη, αλλά ενσωματωμένη στη διαδικασία παραγωγής της γνώσης. Το φύλο, η ηλικία, η κοινωνική τάξη και η πολιτισμική προέλευση συνδιαμορφώνουν το πεδίο και την ερευνητική σχέση. Ειδικά όταν το υπό μελέτη φαινόμενο εκτυλίσσεται εντός παραδοσιακά ανδροκρατούμενων κοινοτήτων, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, η παρουσία μιας γυναίκας

ερευνήτριας αποκτά ειδική σημασία. Η αναγνώριση της δικής μου θέσης δεν αποτέλεσε μόνο ηθική ή θεωρητική υποχρέωση, αλλά ένα εργαλείο αναστοχασμού και κατανόησης των δυναμικών του πεδίου (Charmaz & Olesen, 1997, Ashworth, 1995). Σε συμφωνία με τη Γκέφου-Μαδιανού (2020), η ερευνητική ευθύνη δεν εξαντλείται στη θεσμική τήρηση ενός κώδικα δεοντολογίας, αλλά προϋποθέτει διαρκή αναστοχασμό πάνω στις σχέσεις εξουσίας και εμπιστοσύνης που αναπτύσσονται στο πεδίο. Η συνειδητή παρουσία της ερευνήτριας, ειδικά σε ένα ανδροκρατούμενο πολιτισμικό πλαίσιο, δεν αποτελεί μόνο μεθοδολογικό δεδομένο αλλά και ηθική επιλογή.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, βρέθηκα αντιμέτωπη με την ιδιαιτερότητα του πεδίου ότι το Θέατρο Σκιών, ως πρακτική και κοινότητα, αποτελεί ιστορικά έναν έντονα ανδροκρατούμενο χώρο. Η πρόσβασή μου σε αυτό, τόσο ως γυναίκα όσο και ως ερευνήτρια, καθόρισε τη φύση της σχέσης μου με τους αφηγητές, καθώς και τη ροή και το βάθος των συνεντεύξεων. Η παρουσία μου γινόταν αντιληπτή αρχικά με επιφύλαξη ή με ευγένεια που απέκρυπτε μια εσωτερική αμφιβολία για τη δυνατότητα ουσιαστικής «κατανόησης» εκ μέρους μου. Η διαχείριση αυτής της δυναμικής δεν περιορίστηκε στην αποδοχή της, αλλά αποτέλεσε ενεργό πεδίο διαπραγμάτευσης. Επέλεξα να εστιάσω στη δημιουργία σχέσης εμπιστοσύνης, δίνοντας χώρο στον αφηγητή να ορίσει το πλαίσιο της μνήμης και της αφήγησης, χωρίς να αμφισβητώ τους κώδικες ανδροπρεπούς λόγου που συχνά εμφανίζονταν.

Η γυναικεία μου παρουσία, ωστόσο, λειτούργησε και ως μη απειλητική. Αρκετοί αφηγητές ένιωσαν άνετα να εκφράσουν συναισθηματικές αποχρώσεις, να εκθέσουν στιγμές αδυναμίας ή να αναστοχαστούν προσωπικές επιλογές, κάτι που πιθανώς δε θα συνέβαινε με έναν άνδρα ερευνητή (Van Boeschoten, 2020, Portelli, 2021). Ο αναστοχασμός αυτός καθόρισε τη δική μου στάση απέναντι στο υλικό: κατέγραφα όχι μόνο το περιεχόμενο αλλά και τις συνθήκες παραγωγής του, λαμβάνοντας υπόψη τη διαφορά φύλου ως μεθοδολογικό εργαλείο και όχι ως εμπόδιο. Οι προσεγγίσεις του φύλου στο πλαίσιο της θεατρικής πράξης, όπως αναδεικνύονται στη μελέτη της Κλαδάκη (2006), επιβεβαιώνουν τη σημασία της ενσώματης και έμφυλης θέσης του υποκειμένου της έρευνας.

2.3.2.3 Ανάλυση κειμένων και αρχειακού υλικού

Η χρήση του είδους αυτού ποιοτικής έρευνας επιβάλλεται από τη χρονική απόκλιση και την αδυναμία προσέγγισης της υπό διερεύνηση ομάδας για εξαγωγή στοιχείων. Οι καταγκιοζοπαίχτες που έδρασαν τη δεκαετία του 1960 δεν είναι στη ζωή, ώστε να διεξαχθεί μια συνέντευξη σε βάθος. Ο Ζαφειρόπουλος (2015) αναφέρει ότι αυτό το είδος ποιοτικής έρευνας δεν προσφέ-

ρει στον ερευνητή δεδομένα που θα τον οδηγήσουν σε γενικεύσεις. Αιτία είναι η αποσπασματικότητα της καταγραφής και η υποκειμενικότητα. Συνεπώς, ο ερευνητής προσεγγίζει τον όγκο της πληροφορίας, επικεντρώνεται στα σημαντικά θέματα που μπορούν να αναλυθούν και τα συστηματοποιεί ώστε να κατορθώσει να οδηγηθεί στη γενίκευση και τον εντοπισμό των στοιχείων ενός ευρύτερου φαινομένου. Η εγκυρότητα και η αυθεντικότητα του αρχειακού υλικού είναι πρωταρχικό μέλημα του ερευνητή. Στις αρχειακές συλλογές ο ερευνητής αναζητά προσωπικά στοιχεία και δεδομένα, οπτικά και ηχητικά τεκμήρια, ημερολόγια, προσωπικές αφηγήσεις των ατόμων που διερευνά. Τα ευρήματα χρησιμοποιούνται στην τριγωνοποίηση με στόχο την εγκυρότητα της πληροφορίας.

Σημαντική είναι η διερεύνηση των συνθηκών δημιουργίας ενός καλλιτεχνικού έργου. Εν προκειμένω οι φιγούρες, τα σκηνικά, τα έργα του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών. Η Λυδάκη (2012) αναφέρει ότι η καλλιτεχνική παραγωγή μας δίνει πληροφορίες για τα στοιχεία της και τη λειτουργία της μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Η μελέτη και διερεύνηση της αισθητικής από τον ερευνητή βοηθά στη βαθύτερη κατανόηση ενός καλλιτεχνικού έργου και της κοινωνικής ομάδας που το παράγει (Μουσόπουλος, 2020).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν και οι φωτογραφίες που χρησιμοποιούνται ως πηγή άντλησης δεδομένων και τεκμήρια. Ο ερευνητής αναλύει όχι την απεικόνιση, αλλά τον τρόπο που αυτή παρουσιάζεται. Στις φωτογραφίες παρουσιάζονται αξίες σύμφωνες με τα κοινωνικά πρότυπα και το αποτέλεσμα μας δίνει πληροφορίες για την επιθυμητή ταυτότητα των υποκειμένων της έρευνας.

Τα αρχεία των επαγγελματικών σωματείων είναι πηγή άντλησης πληροφοριών και διαφωτίζουν τη δραστηριότητα των μελών της ερευνώμενης ομάδας σε τεχνικά, συντεχνιακά και οικονομικά θέματα (Howard & Sharp, 2001). Οι σύλλογοι είναι οι διαχειριστές της προφορικής μνήμης μιας κοινότητας, συλλέγουν προφορικές ιστορίες των μελών και τις δημοσιοποιούν μέσω των εντύπων τις μετατρέποντάς σε γραπτή ή οπτική μνήμη, συμβάλλοντας στην παγίωσή τους (Θανοπούλου-Ζάχου, 2012:523-524). Το Σωματείο Ελληνικού θεάτρου Σκιών έχει μακρόχρονη δράση και αποτελεί ρυθμιστικό παράγοντα του θεάματος. Τα αρχεία του, παρά τις καταστροφές και τις ελλείψεις στην ταξινόμηση, αποτελούν σημαντική πηγή πληροφοριών για το αντικείμενο της έρευνας.

Στην παρούσα έρευνα χρησιμοποιήθηκε από το αρχείο του Harvard η συλλογή Whitman-Rinoluceri του 1969. Σε αυτή περιλαμβάνονται πενήντα τέσσερις παραστάσεις, δώδεκα σενάρια και είκοσι έξι συνεντεύξεις, διακόσιες έγχρωμες διαφάνειες και μια ταινία 30 λεπτών από ζωντανή παράσταση (Το φίδι, Γιώργος Χαρίδημος). Οι συνεντεύξεις και οι καταγραφές έγιναν από τον Mario Rivonluceri (1969) και τη Janet Beech-Braithwaite (1971), ενώ το οπτικό

υλικό είναι από το φωτογράφο John Frick που ακολουθούσε στο πρώτο μέρος της ερευνητικής αποστολής. Οι συνεντεύξεις είναι των караγκιοζοπαичτών Αβραάμ, Αλεξόπουλου, Αντώνη, Ασπιώτη, Βάγγου, Βασίλαρου, Γενεράλη, Γιάνναρου, Γκιτσάρη, Θεοδωρόπουλου, Σπύρου Καραμπάλη, Καρεκλά, Κατσάνου, Λέκκα, Μίμη και Κώστα Μάνου, Μητσάκη, Μιχόπουλου, Μίμη Μόλλα, Θανάση Σπυρόπουλου και Γιώργου Χαρίδημου.

Στο θεωρητικό και μεθοδολογικό προσανατολισμό της έρευνας Rinvolucrī-Beech έχουμε μια εθνογραφική έρευνα πεδίου που βασίζεται στην καταγραφή παραστάσεων Καραγκιόζη και συνεντεύξεων των δημιουργών των παραστάσεων αυτών. Σύμφωνα με τη Σταυρακοπούλου (1999) ως ερευνητής ο Rinvolucrī κινείται με βάση τις προσωπικές του προτιμήσεις και την πεποίθηση ότι ο ελληνικός Καραγκιόζης φέρει τη σφραγίδα του τουρκικού αντίστοιχου θεάματος μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Συνεπώς η συλλογή περιορίζεται από το πλαίσιο των περιστάσεων και των επιλογών που περιέβαλλαν τη δημιουργία της.

Ο Halbwachs (1950) αναφέρει ότι «τα άτομα είναι αυτά που θυμούνται, αλλά τα άτομα ως μέλη κάποιας κοινωνικής ομάδας». Συνεπώς η σπουδαιότητα της συλλογής του Harvard εστιάζεται στις συνεντεύξεις των караγκιοζοπαичτών, καθώς ως κοινωνική ομάδα διαθέτει συλλογική μνήμη, δικούς της μηχανισμούς και διαδικασίες που τη συντηρούν και την αναπαράγουν. Με τον τρόπο αυτό ως ομάδα ορίζει τη συλλογική της ταυτότητα και την επιβίωσή της, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό στην παρούσα έρευνα.

Είναι κοινώς αποδεκτό ότι στο προϊόν της αλληλεπίδρασης του βιο-ιστορούμενου και του ερευνητή βασίζεται η παραγόμενη ιστορία και η ερμηνεία της είναι αποτέλεσμα της διάδρασης των δύο αυτών υποκειμένων (Μπάδα, 2013). Όμως η δεύτερη ανάλυση και χρήση του υλικού δίνει τη δυνατότητα μιας νέας ερμηνείας που συγκροτείται από τον άγνωστο στον ερευνητή συνεντευξιαζόμενο, ώστε αυτός να προσεγγίζει το υλικό σαν κοινωνικό και πολιτισμικό γεγονός (Grele 1987, Bornat, 2003, Laburthe-Tolra & Warnier, 2003, Τσιώλης 2012, Μπάδα 2013).

Η κύρια πηγή πληροφοριακού υλικού, οι συνεντεύξεις, μεταγράφηκε σε κείμενο. Έγινε προσπάθεια να συμπεριληφθούν όλα τα χαρακτηριστικά της διάδρασης συνεντευκτική και συνεντευξιαζόμενου, ώστε να συγκροτηθεί το νόημα της κάθε συνέντευξης. Τα μόνα στοιχεία που δίνονται στο πληροφοριακό υλικό από τον Rinvolucrī αφορούν το όνομα του ερωτώμενου, συχνά δε μόνο το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο και ο τόπος που δόθηκε η συνέντευξη.

Κατά τη δευτερογενή ανάλυση κρίθηκε σκόπιμο να αναζητηθούν βιογραφικά στοιχεία για τους συνεντευξιαζόμενους καθώς και το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο που έδρασαν. Στη συνέχεια οι συνεντεύξεις απομαγνητοφωνήθηκαν και συντάχθηκαν δελτία θεματικής ταξινόμησης.

σης. Η ταξινόμηση αφορά τα οικογενειακά στοιχεία των ερωτώμενων, τη διαδρομή της οικογενειακής τους ζωής, την εκπαίδευσή τους, τη μαθητεία τους στον Καραγκιόζη, τη σχέση τους με τους καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν στο θέαμα του Θεάτρου Σκιών, τις τεχνικές που χρησιμοποιούσαν στη κατασκευή των εργαλείων της τέχνης τους, τους τόπους της επαγγελματικής τους δραστηριότητας, τις σκέψεις τους για το μέλλον του θεάματος που υπηρετούσαν.

2.3.2.4 Ανάλυση περιεχομένου

Η ανάλυση περιεχομένου είναι ένα σημαντικό είδος ποιοτικής έρευνας που στοχεύει στην καταγραφή, σύνοψη και περιγραφή λέξεων, φράσεων και νοημάτων, ώστε, από τα νοήματα που περιγράφονται σε αυτά, να εξάγει ο ερευνητής συμπεράσματα. Ο ερευνητής αναζητά τα δεδομένα σε γραπτά κείμενα εφημερίδων και περιοδικών και στο διαδίκτυο. Τα δεδομένα είναι φανερά ή υπονοούνται στο κείμενο και ο ερευνητής επιδιώκει μια σύνθετη αναλυτική προσέγγιση ώστε να δημιουργήσει κανόνες αναγνωσιμότητας (Τριανταφυλλίδου, 1998). Οι Borg & Gall (1989) τονίζουν ότι σκοπός της ανάλυσης περιεχομένου είναι: α) να παράγει περιγραφική πληροφορία, β) να ελέγξει και να επαληθεύσει άλλες ποιοτικές έρευνες, γ) να ελέγξει υποθέσεις, να αναζητήσει συσχετίσεις, να ερευνήσει την εφαρμογή θεωριών.

Σημαντικό για τον ερευνητή, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι η κατανόηση της ομάδας που ερευνά, οι κανόνες και οι σχέσεις που αναπτύσσονται στο εσωτερικό της, η επαφή της με το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο, αλλά και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται. Η διερεύνηση των παράπλευρων στοιχείων, που επικοινωνούνται ή διατίθενται σε διάφορα μέσα, όπως τα ΜΜΕ, η μυθοπλασία, το διαδίκτυο, οι ταινίες, βοηθά τον ερευνητή να έχει μια ολοκληρωμένη εικόνα. Ένα κοινωνικό ζήτημα το παρακολουθούν εκατομμύρια άνθρωποι και ανεξαρτήτως αν αποτελεί ακριβή εικόνα ενός κοινωνικού φαινομένου, μετατρέπεται με τη θέαση σε κοινωνική στάση. Ο ερευνητής οφείλει να δώσει σημασία σε αυτό, ώστε να μη χάσει ένα κομμάτι του κοινωνικού κόσμου, αλλά και της ομάδας που ερευνά. Σε αντίθετη περίπτωση, δεν θα μπορέσει να έχει τα τεκμήρια που θα του επιτρέψουν να καταλάβει πώς τα υποκείμενα που διερευνά ένιωθαν για μια κατάσταση ή ένα θέμα που υπήρχε, πώς αντιμετώπιζαν την καθημερινότητά τους (Bechhofer & Paterson, 2000).

Παράλληλα το μεγάλο πλεονέκτημα του ερευνητή στην αναζήτηση δεδομένων σε έντυπα ή ταινίες είναι η ευκολία πρόσβασης του υλικού και η επανεξέτασή του όσες φορές κρίνει απαραίτητο, πράγμα που δεν συμβαίνει πάντα με άλλου είδους αρχειακή πηγή. Όμως ο ερευνητής καλείται να αντιμετωπίσει ένα σοβαρό πρόβλημα στην έρευνά του. Οι συγγραφείς ή οι δημιουργοί του υλικού που εξετάζει έχουν διαφορετικό σχεδιασμό στην έρευνά τους ή θέματα που επιθυμούν να απαντηθούν στο πλαίσιο ενός προβληματισμού. Συνεπώς η έρευνα

δεν είναι αποτέλεσμα ενός σχεδιασμού, που θα επιτρέψει στον ερευνητή να κρίνει εάν η σύγκριση στηρίζεται στη βάση ενός επαρκούς σκεπτικού ή έχει αφόρμηση μια θεωρία, ή έστω αν χρησιμοποιήθηκε μια μέθοδος εξαγωγής συμπερασμάτων που να διασφαλίζει εγκυρότητα (Bechhofer & Paterson, 2000).

Ο ερευνητής στην ανάλυση περιεχομένου αποφασίζει για τη χρήση συγκεκριμένων κατηγοριών, επιλέγει το δείγμα του, επιλέγει τη χρονική περίοδο για τη δειγματοληψία, αποφασίζει για τα θέματα και γεγονότα που θα παρατηρηθούν και θα διαβαστούν και καταγράφει συστηματικά τις παρατηρήσεις του (Ζαφειρόπουλος, 2015).

Στην παρούσα έρευνα εξετάστηκαν τα αρχεία των ημερησίων και εβδομαδιαίων εφημερίδων της Αθήνας και της Πάτρας, τα γυναικεία περιοδικά και τα περιοδικά τέχνης την χρονική περίοδο 1960-2002, στο αρχειακό υλικό του Παναγιώτη Μιχόπουλου, του Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου), της οικογένειας Χαρίδημου και του ΜΙΕΤ-ΕΛΙΑ. Στόχος ήταν η συχνότητα εμφάνισης άρθρων για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και το περιεχόμενο αυτών των άρθρων. Ένας επιπλέον χώρος που διερευνήθηκε ήταν το διαδίκτυο μετά το 2000, οι σελίδες για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και τα κανάλια στην πλατφόρμα You tube. Η χρήση του τεχνολογικού επιτεύγματος του διαδικτύου λειτούργησε ως χώρος ψηφιακής απόθεσης, διαφήμισης και προώθησης του θεάματος. Στόχος της αναζήτησης ήταν ο εντοπισμός επαγγελματιών που δραστηριοποιούνται στο χώρο, η θεματογραφία των καταχωρήσεων και οι μεταγραφές ανέκδοτου υλικού.

2.4 Ανάλυση δεδομένων

Ο Τσιώλης (2014) αναφέρει ότι η Εμπειρικά Θεμελιωμένη Θεωρία έχει σκοπό την παραγωγή μιας θεωρίας σχετικά με το ερευνώμενο αντικείμενο, η οποία βασίζεται σε εμπειρικά δεδομένα που συλλέγονται και αναλύονται με συστηματικό τρόπο. Ως ειδοποιά χαρακτηριστικά της Εμπειρικά Θεμελιωμένης Θεωρίας εκλαμβάνονται η εφαρμογή της κωδικοποίησης (εννοιολόγηση και θεωρητικοποίηση δεδομένων, βάσει προδιαμορφωμένων κατηγοριών), η θεωρητική δειγματοληψία (παραγωγή και ανάλυση δεδομένων) και η μέθοδος της διαρκούς σύγκρισης (βάσει κατασκευής εννοιών).

Ο όγκος των δεδομένων που καλείται ο ερευνητής να διαχειριστεί είναι μεγάλος. Βάσει ενός συστήματος κριτηρίων οργανώνει, κατατάσσει και ταξινομεί τα δεδομένα της έρευνάς του. Σε πρώτο στάδιο εντοπίζει τις μονάδες πληροφορίας/σημεία κλειδιά, την αυτοτελή πληροφορία, που είναι απόλυτα κατανοητή στον ερευνητή, χωρίς να απαιτείται επιπλέον πληρο-

φόρηση (Παπαδοπούλου, 2022). Η μετάβαση από τα δεδομένα σε θεωρητικές έννοιες και σχέσεις γίνεται μέσω της κωδικοποίησης, μιας δυναμικής διαδικασίας, ευέλικτης και δημιουργικής. Η κωδικοποίηση διακρίνεται σε τρία στάδια: α) ανοικτή κωδικοποίηση: παραγωγή εννοιών σε προσωρινή μορφή, αρχική θεωρητική διαπραγμάτευση του ερευνώμενου φαινομένου, χωρίς επιβολή προϋπαρχουσών ιδεών ή θεωρητικών σχημάτων, β) κατ' άξονα κωδικοποίηση: ομαδοποίηση των παραγομένων κατηγοριών βάσει προσδιορισμού των ιδιοτήτων και των διαστάσεών τους, ανάδειξη «κατηγοριών-αξόνων» πυλώνων της θεωρίας, οργάνωση σχέσεων με βάση τους τύπους και τις συσχετίσεις που μας δίνει το «παράδειγμα κωδικοποίησης» με στόχο την ανάδειξη και την εξήγηση των συνθηκών εμφάνισης ενός φαινομένου και τις συνέπειές του, γ) επιλεκτική κωδικοποίηση: οικοδόμηση του συνεκτικού θεωρητικού συστήματος, με ανάδειξη μιας κεντρικής κατηγορίας, γύρω από την οποία οργανώνονται οι υπόλοιπες έννοιες και κατηγορίες και τέλος η συνεκτική παρουσίαση των κεντρικών ερευνητικών ευρημάτων (Τσιώλης, 2015).

Στην παρούσα έρευνα στο στάδιο της ανοικτής κωδικοποίησης μονάδες πληροφορίας ή σημεία κλειδιά αποτελούν η μαθητεία του караγκιοζοπαίχτη, ο χώρος δράσης του, η επιλογή του ρεπερτορίου, η σχέση του με το σωματείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών και τους συναδέλφους του, η ένταξη της τεχνολογίας στο παραγόμενο θέαμα, η κατασκευή των εργαλείων του θεάματος. Στο στάδιο της κατ' άξονα κωδικοποίησης παραγόμενες κατηγορίες αναδείχθηκαν η παραδοσιακότητα, η θεματολογία των έργων, η συρρίκνωση των χώρων για παραστάσεις, η επίδραση άλλων θεαμάτων, το κοινό του θεάματος, το διαδίκτυο, η βιωσιμότητα των δημιουργών. Στο στάδιο της επιλεκτικής κωδικοποίησης τελική κατηγορία γύρω από την οποία οργανώνονται οι υπόλοιπες αποτελεί η αδιάλειπτη εξελικτική πορεία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από την εποχή του Μεσοπολέμου μέχρι σήμερα.

Ο Τσιώλης (2014) αναφορικά με βιογραφική αφηγηματική ανάλυση εντοπίζει τρεις μεθοδολογικές αρχές: Α) την αρχή της ολιστικής ανακατασκευής, όπου κάθε περίπτωση αντιμετωπίζεται στο σύνολό της, με την πολυπλοκότητά της, ως αποτέλεσμα μιας δυναμικής διαδικασίας παραγωγής. Κάθε τμήμα του κειμένου αποκτά σημασία μόνο όταν τοποθετηθεί στο συνολικό πλαίσιο της μορφής, σε σχέση με τους κανόνες που διέπουν τη μορφή της. Β) την αρχή της διαδοχικής ανάλυσης, που αφορά τη σχέση που αναπτύσσει ο ερευνητής με τα δεδομένα του και Γ) την αρχή της πολυεπίπεδης ανάλυσης, η οποία δομείται σε τρία επίπεδα. Πρώτον, το θεματικό επίπεδο όπου δίνεται έμφαση στα θέματα και το περιεχόμενο όσων λέγονται. Δεύτερον, το δομικό μορφολογικό επίπεδο, όπου η εστίαση στρέφεται στον τρόπο οργάνωσης

περιεχομένου της αφήγησης και στα μορφολογικά χαρακτηριστικά του λόγου. Τρίτον, τη διαλογική ανάλυση της επιτέλεσης, όπου εξετάζεται η διάδραση και η επικοινωνιακή ανταλλαγή μεταξύ συνεντευκτή και αφηγητή.

Στην παρούσα έρευνα στην ανάλυση ακολουθήθηκαν τέσσερα στάδια (Τσιώλης, 2015). Στο πρώτο στάδιο συντάχθηκε για κάθε αφήγηση μια έκθεση και αναλύθηκαν τα βιογραφικά δεδομένα σε χρονολογική σειρά. Το αποτέλεσμα ήταν ένας χρονολογικός πίνακας με τους σημαντικότερους σταθμούς της ζωής του αφηγητή. Σκοπός ήταν ο σχηματισμός της εικόνας των κοινωνικών χαρακτηριστικών του αφηγητή (κοινωνική καταγωγή, εκπαίδευση, επαγγελματικές δραστηριότητες, οικογενειακή κατάσταση) και η διατύπωση υποθέσεων σχετικά με την εξέλιξη της ζωής του (κοινωνική-επαγγελματική) στο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο που εντάσσεται. Σημαντικό στοιχείο σε αυτό το πρώτο στάδιο είναι η βιβλιογραφική επισκόπηση που προηγήθηκε, για την ιστορία του αντικειμένου που διερευνάται και του κοινωνικοπολιτικού χώρου που δρα.

Στο δεύτερο στάδιο, στόχος ήταν η αποκάλυψη και εξέταση της κειμενικής διάρθρωσης της βιογραφικής αφήγησης. Το κάθε κείμενο διαβάστηκε προσεκτικά και χωρίστηκε σε ενότητες και υποενότητες που αφορούν το θεματικό περιεχόμενο (γεγονότα, εξελίξεις, θεματικές περιοχές) και τη μορφή του λόγου (αφηγηματικός, περιγραφικός, επιχειρήματα). Σε αυτό το στάδιο έγινε μια πρώτη προσέγγιση στην εσωτερική λογική της βιογραφικής θεματοποίησης.

Στο τρίτο στάδιο, αυτό της δομικής περιγραφής, οι ενότητες του κειμένου αναλύθηκαν σειρά προς σειρά, το νόημα ανασυγκροτήθηκε και σχηματίστηκαν κατηγορίες που οδηγούν σε εκφοράς του λόγου, εξετάστηκαν οι αλληλεπιδράσεις του πλαισίου της συνέντευξης. Τα πέντε ερωτήματα της ερμηνευτικής προσέγγισης ήταν τι παρουσιάζεται στο απόσπασμα, πώς παρουσιάζεται, γιατί παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο σημείο, στο συγκεκριμένο χρόνο και με αυτόν τον τρόπο (Lucius-Hoene & Deppertman, 2002).

Στο τέταρτο στάδιο της ανάλυσης έγιναν συνολικές αποτιμήσεις των δομικών χαρακτηριστικών της περίπτωσης. Ακολούθησε συγκριτική ανάλυση ώστε να σχηματιστεί το φάσμα των συγκεκριμένων μορφών του φαινομένου και τα τυπικά χαρακτηριστικά του που οδηγούν σε γενικεύσεις.

Στις συνεντεύξεις η προσοχή του ερευνητή επικεντρώνεται στις προθέσεις του συνεντευξιαζόμενου. Τα βασικά στοιχεία της ανάλυσης είναι η κατανόηση, ο στοχασμός και η αναζήτηση βαθύτερων νοημάτων, με αποτέλεσμα οι κατηγορίες που αναδύονται να μην είναι σχηματοποιημένες (Λυδάκη, 2012). Λόγω των δυσκολιών που προέκυψαν στην ανάλυση των δεδομένων κρατήθηκαν σημειώσεις από την αρχή της κάθε συνέντευξης, ώστε να γίνει δυνατή η ταξινόμηση των απαντήσεων και να σχηματιστούν κατηγορίες με βάση τις ομοιότητες τους.

Οι απαντήσεις καταγράφηκαν από τον ερευνητή όπως ελέγχθηκαν, σε πρώτο πρόσωπο. Ακολούθως σχηματίστηκε το προφίλ του συνεντευξιαζόμενου, με συμπερίληψη των μη λεκτικών σημάτων, συμπαραδήλωσης (Seidman, 1998). Στα μη λεκτικά σχήματα συμπεριλαμβάνεται η σιωπή και η απουσία λόγου. Οι αιτίες που καθιστούν κάποια πράγματα ανείπωτα έχουν σχέση με την κοινότητα μέσα στην οποία διαμορφώνεται η ταυτότητα του ερωτώμενου και η οποία ορίζει θεσμούς, αξίες και απαγορεύσεις (Λυδάκη, 2012). Επίσης, η ανάλυση των συναισθημάτων στηρίζεται στη χρήση της γλώσσας, με λόγο κοφτό, απέριτο, προτάσεις σύντομες ή περιγραφικές. Το ύφος και οι τροπές του λόγου ακυρώνουν ή επιτονίζουν τα λεγόμενα, εκφράζοντας βαθύτερες ψυχολογικές καταστάσεις του ερωτώμενου. Ως σημαντικά στοιχεία καταγράφηκαν και αναλύθηκαν τα αστεία, η ειρωνεία, ο σαρκασμός και τα ολισθήματα της γλώσσας, καθώς μέσα από αυτά αναδύεται ο κόσμος του υποκειμένου που ερευνάται και οι κανόνες που διέπουν τη λειτουργία του (Λυδάκη, 2012).

Κεφάλαιο Τρίτο

Παρουσίαση αποτελεσμάτων έρευνας

3.1 Επισκόπηση ερευνητικού υλικού

Κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης της έρευνας απομαγνητοφωνήθηκαν και μελετήθηκαν 16 συνεντεύξεις καραγκιοζοπαιχτών που δόθηκαν στο Mario Rinvoluti, το 1969, και βρίσκονται στη συλλογή Milman Parry Collection of Oral Literature, στο αρχείο Whitman-Rinvoluti Collection της βιβλιοθήκης του Harvard University. Οι συνεντευξιαζόμενοι δραστηριοποιούνται στις περιοχές της Στερεάς Ελλάδος και της Πελοποννήσου, στο ηλικιακό φάσμα από 30-60 ετών. (Πίνακας Α8)

Την χρονική περίοδο 2020-2023 έγιναν συνεντεύξεις, απομαγνητοφωνήθηκαν και μελετήθηκαν με 11 καραγκιοζοπαιχτές που δραστηριοποιούνται στις περιοχές της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου, στο ηλικιακό φάσμα 30-65 ετών. Επίσης έγιναν συνεντεύξεις, απομαγνητοφωνήθηκαν και μελετήθηκαν, με 2 συλλέκτες του Θεάτρου Σκιών και μία συνέντευξη με τον βετεράνο καραγκιοζοπαιχτή Θανάση Σπυρόπουλο. Οι Καραγκιοζοπαιχτές είναι:

Στη συνέχεια μελετήθηκαν οι ανέκδοτες αυτοβιογραφίες του α) Γιάννη Μουρελάτου, Γιάνναρου, που δόθηκε στη Μαρίνα Καψαμπέλη το 2001 και β) Μάνθου Λιονέττη, Αθηναίου, που δόθηκε στο Νίκο Κοτταρίδη το 2002.

Στη δεύτερη φάση της έρευνας συλλέχθηκαν και μελετήθηκαν τα καταστατικά του Πανελληνίου Θεάτρου Σκιών από το 1955-2022 και το καταστατικό του Πανευρωπαϊκού Θεάτρου Σκιών του 2011.

Στην τρίτη φάση της έρευνας μελετήθηκαν οι δημοσιεύσεις του ημερήσιου, κυριακάτικου και περιοδικού τύπου των αρχείων Παναγιώτη Μιχόπουλου, Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου), της οικογένειας Χαρίδημου και του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ, η συλλογή διαφημιστικών μονόφυλλων του αρχείου Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου) και του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ και η συλλογή από ρεκλάμες του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ.

Στην τέταρτη φάση της έρευνας καταγράφηκαν σελίδες στο διαδίκτυο και στα κοινωνικά μέσα δικτύωσης που εμφανίζονται κάτω από το λήμμα «Θέατρο Σκιών/ Καραγκιοζής», οι επίσημες ιστοσελίδες φορέων και ιδρυμάτων που διαθέτουν τεκμήρια για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και οι επαγγελματικές ιστοσελίδες των καραγκιοζοπαιχτών.

3.2 Ανάπτυξη ερευνητικών αποτελεσμάτων

Το παρακάτω σχήμα αποτελεί το πλαίσιο ανάπτυξης των ερευνητικών αποτελεσμάτων, ανά άξονα διερεύνησης, θεματικών ενοτήτων και μονάδων πληροφορίας.

A. Τα συστατικά μέρη του Θεάτρου Σκιών

Καραγκιοζοπαίχτες

Στην καταγραφή ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας

1. Ο τόπος γέννησης
2. Η κοινωνική προέλευση
3. Η περίοδος της μαθητείας
4. Ο ορισμός της καλλιτεχνικής ταυτότητας
5. Η επαγγελματική ταυτότητα
6. Το μέλλον του θεάματος του Καραγκιόζη

Η παράσταση

Στην καταγραφή ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας

1. Το ρεπερτόριο των παραστάσεων γενικά.
2. Η τεχνολογική εξέλιξη του θεάματος (σκηνή, εργαλεία, μουσική).

Το κοινό

Στην καταγραφή ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας

1. Γεωγραφικός καταμερισμός.
2. Χαρακτηριστικά κοινού.
3. Σχέση κοινού και καραγκιοζοπαίχτη.

B. Το θέατρο σκιών ως κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν

Κοινωνικοπολιτισμικό αποτύπωμα

Στην καταγραφή ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας

1. Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εξουσία και τους πολιτικούς θεσμούς.
2. Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας
3. Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εκδοτική παραγωγή
4. Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εκπαίδευση.
5. Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη ως συλλεκτικό αντικείμενο με τα ιδιωτικά και δημόσια ιδρύματα.

6. Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την επιστημονική κοινότητα και καλλιτεχνικές δράσεις για τη στήριξη και ανάδειξη του.

Δημοσιοποίηση θεάματος

Στην καταγραφή ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας

1. Το θέαμα του Καραγκιόζη στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο
2. Η παρουσία του θεάματος του Καραγκιόζη στο διαδίκτυο
3. Η διαφημιστική προώθηση του θεάματος του Καραγκιόζη
4. Η παρουσία του Καραγκιόζη στη δισκογραφία
5. Χώροι παραστάσεων και επαγγελματικές συμφωνίες

Σωματεία Θεάτρου Σκιών

Στην καταγραφή ορίζονται ως μονάδες πληροφορίας

1. Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών.
2. Πανευρωπαϊκό Σωματείο Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών.

3.3 Αποτελέσματα έρευνας

Τα βασικά στοιχεία της ανάλυσης των συνεντεύξεων είναι η κατανόηση, ο στοχασμός και η αναζήτηση βαθύτερων νοημάτων. Στις συνεντεύξεις η προσοχή επικεντρώθηκε στις προθέσεις του συνεντευξιζόμενου. Σχηματίστηκε το προφίλ του συνεντευξιζόμενου με συμπερίληψη των μη λεκτικών σημάτων συμπαραδήλωσης, όπως η σιωπή και η απουσία λόγου, καθώς οι αιτίες που καθιστούν κάποια πράγματα ανείπωτα έχουν σχέση με την κοινότητα μέσα στην οποία διαμορφώνεται η ταυτότητα του ερωτώμενου και η οποία ορίζει θεσμούς, αξίες και απαγορεύσεις. Επίσης, δόθηκε προσοχή στην ανάλυση των συναισθημάτων, που στηρίζεται στη χρήση της γλώσσας, στο ύφος και στις τροπές του λόγου, που εκφράζουν βαθύτερες ψυχολογικές καταστάσεις του ερωτώμενου. Ως σημαντικά στοιχεία καταγράφηκαν και αναλύθηκαν τα αστεία, η ειρωνεία, ο σαρκασμός και τα ολισθήματα της γλώσσας, καθώς μέσα από αυτά αναδύεται ο κόσμος του υποκειμένου που ερευνάται και οι κανόνες που διέπουν τη λειτουργία του. Στις ημι-δομημένες συνεντεύξεις που δόθηκαν στο Mario Rivonlucrì το 1969, η επικοινωνία γίνεται στην ελληνική γλώσσα, χωρίς διαμεσολάβηση μεταφραστή. Παρά το γεγονός ότι ο συνεντευκτής πέρασε αρκετό διάστημα μαζί τους, οι καραγκιοζοπαιχτές παρουσιάζονται διστακτικοί στις απαντήσεις, χρειάστηκε πολλές φορές η παρέμβαση του συνεντευκτή για να εξελιχθεί η συζήτηση, απαντούσαν μόνο στο ερώτημα που τίθεται, χωρίς διάθεση περαιτέρω

επέκτασης. Χρησιμοποιούν επιτηδευμένη γλώσσα με αρκετά γραμματικά και συντακτικά ολισθήματα, που δείχνει το χαμηλό μορφωτικός τους επίπεδο και πομπώδες ύφος, σε μια προσπάθεια να ανταποκριθούν στη σοβαρότητα της περίπτωσης. Σε κάποιες συνεντεύξεις υπάρχει ένα αδιόρατο στοιχείο ειρωνείας προς τον συνεντευκτή, που αντιμετωπίζεται ως ο εξωτερικός παράγοντας που δε γνωρίζει τα ορθά στοιχεία του θεάματος του Καραγκιόζη. Η πολιτική κατάσταση της περιόδου των συνεντεύξεων (δικτατορία) και η εθνικότητα του συνεντευκτή δυσχεραίνουν την επικοινωνία συνεντευκτή και συνεντευξιαζόμενου, καθώς ο δεύτερος δεν αντιλαμβάνεται τη χρησιμότητα της καταγραφής και δεν γνωρίζει που και πώς θα χρησιμοποιηθούν τα δεδομένα της συνέντευξης.

Στις μη δομημένες συνεντεύξεις της περιόδου 2020-2022 με τους ενεργούς καραγκιοζοπαίχτες υπάρχει κλίμα οικειότητας και εμπιστοσύνης λόγω μακρόχρονης γνωριμίας. Οι καραγκιοζοπαίχτες είναι χειμαρρώδεις στο λόγο και στην έκφραση συναισθημάτων, παίρνουν πρωτοβουλία και χρειάζεται, πολλές φορές, ο συνεντευκτή να τους επαναφέρει στο ζητούμενο. Γίνεται χρήση απλής καθομιλουμένης γλώσσας χωρίς ολισθήματα, γεγονός που αποδεικνύει το επίπεδο μόρφωσης των συνεντευξιαζόμενων. Το ύφος διαθέτει έντονα στοιχεία συναισθηματικής φόρτισης που εκφράζονται με παύσεις, αποσιώπηση, αναστεναγμούς και σωματική συμμετοχή. Ο σκοπός της συνέντευξης είναι απόλυτα κατανοητός στους συνεντευξιαζόμενους, που καταβάλουν μεγάλη προσπάθεια να θυμηθούν στοιχεία, γεγονότα και καταστάσεις, ώστε να συνεισφέρουν τα μέγιστα στην έρευνα, για χάρη της τέχνης τους.

Στις βιογραφικές αφηγήσεις (ανοιχτές αυτοβιογραφικές συνεντεύξεις) του Μάνθου Λιονέτη (Αθηναίου) και του Γιάννη Μουρελάτου (Γιάνναρου) υπάρχει κλίμα οικειότητας και εμπιστοσύνης. Ο λόγος χειμαρρώδης, δυσνόητος και συχνά χωρίς ειρμό. Η γλώσσα απλή καθομιλουμένη με χρήση ιδιωματισμών και αναγραμματισμών στα κύρια ονόματα. Το ύφος γλαφυρό, με έντονες συναισθηματικές μεταπτώσεις, μεγάλες παύσεις και αποσιωπήσεις. Στη διήγηση δεν ακολουθείτε χρονολογική σειρά και παρεμβάλλονται συχνά αναφορές και κρίσεις για τρίτα πρόσωπα.

3.3.1 Τα συστατικά μέρη του Θεάτρου Σκιών

Τα συστατικά μέρη του Θεάτρου Σκιών είναι ο καραγκιοζοπαίχτης, η παράσταση και το κοινό. Τα μέρη αυτά υφίστανται αυτόνομα, αλλά, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, αλληλοεπιδρούν, καθορίζοντας τη δομή της και το τελικό αποτέλεσμα. Ο καραγκιοζοπαίχτης είναι ένας καλλιτέχνης που διαμορφώνεται από την γεωγραφική περιοχή που γεννιέται, το οικογενειακό του περιβάλλον, το εκπαιδευτικό του επίπεδο, τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του, τη

μαθητεία του στην τέχνη. Είναι σημαντικό να διερευνηθεί πώς ο δημιουργός караγκιοζοπαίχτης αντιλαμβάνεται την καλλιτεχνική του υπόσταση, την τέχνη του, την εξέλιξή του, τη θέση του μέσα στην συντεχνία και τις σχέσεις που αναπτύσσει με τους συναδέλφους.

Η παράσταση αποτελείται από το έργο, τις φιγούρες/πρωταγωνιστές, τα σκηνικά μέρη, τη μουσική επένδυση, το φωτισμό, τα εργαλεία παραγωγής ήχου. Το ρεπερτόριο αντανακλά την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και προτίμηση, ενώ τα υπόλοιπα διαμορφώνονται ανάλογα με τα τεχνολογικά επιτεύγματα και την ανάγκη βιοπορισμού των καλλιτεχνών.

Το κοινό είναι μεταβλητό είτε γιατί ο караγκιοζοπαίχτης μετακινείται ανά περιοχές, είτε λόγω κοινωνικής προσαρμοστικότητας. Ο Караγκιόζης υπάρχει ως τέχνη και προσπαθεί να διευρύνει το κοινό του (τρέξατε, ελάτε να δείτε). Κατασκευάζει ένα θέαμα για το κοινό του, γεγονός που του προσδίδει χαρακτήρα προσαρμοστικότητας. Ο караγκιοζοπαίχτης με τη βαλίτσα είναι ένα αρχετυπικό στοιχείο, όπως και το μεταβαλλόμενο κοινό. Ενώ, η μεταβαλλόμενη σχέση караγκιοζοπαίχτη και κοινού αποτελεί ένα ακόμη αρχετυπικό στοιχείο. Ο Караγκιόζης είναι μια παραστατική τέχνη διαφορετική από το θέατρο, στηρίζεται στη φόρμα «ακούω-βλέπω», μεταξύ караγκιοζοπαίχτη και θεατών. Ο караγκιοζοπαίχτης «ακούει» το βλέμμα τους. Συνεπώς η αστάθεια στη σχέση του με το κοινό, του δίνει τη δυνατότητα της μεταβολής. Ο караγκιοζοπαίχτης έχει τη δεξιότητα να εντοπίζει στοιχεία που θα τον βοηθήσουν να προσαρμοστεί στο κοινό του.

3.3.1.1 Καράγκιοζοπαίχτες

3.3.1.1.1 Ο τόπος γέννησης

Ο τόπος γέννησης, καταγωγής ή μετεγκατάστασης των συνεντευξιαζομένων είναι καθοριστικός τόσο της επιλογής του επαγγέλματος, όσο και των περιοχών της δραστηριότητάς τους, όπως παρουσιάζεται στον παρακάτω πίνακα, που στηρίχθηκε στις συνεντεύξεις της χρονολογικής περιόδου 1922-1960 και 1960-.

Πίνακας 1. Οι караγκιοζοπαίχτες που συμμετέχουν στην έρευνα			
<i>Αριθμός</i>	<i>Όνομα</i>	<i>Γέννηση</i>	<i>Περιοχή δράσης</i>
1	Κατσάνος Ηλίας	(1941)	
2	Λέκκας Νικόλαος	(1940) Καλαμάτα	Επαρχία Τρίπολης (Τεμπένι-Μακροβούνι-Περιθώρι-Μάκρη-Τάνταλος-Μεσήρι-Μανάρι-Ζέλι), χωριά Αττικής (Σικάμνηνο, Μαλακάσα, Ωρωπός), χωριά Εύβοιας, Βέροια

3	Αντωνάκος Αβραάμ	(1921) Ανατολική Θράκη- Καλαμάτα	Σαλαμίνα, Πάτρα, Καλαμάτα, Κρήτη, Σάμο, Καλαμάτα, Τρίπολη, Κόρινθο, Σύρο, Μύκονο, Τήνο, Πάρο, Νάξο, Σαντορίνη.
4	Καράμπαλης Σπύρος	(1924) Αγία Βαρβάρα	Λουτράκι, Αθήνα, περιοχές Αττικής (Νέα Ερυ- θραία, Μαρούσι, Αγία Παρασκευή, Παλαιό Φάληρο, Αγία Βαρβάρα), Μέγαρο, Ελευσίνα, Καλαμάτα, χωριά Κορινθίας, Ξυλόκαστρο, Αι- τωλοακαρνανία
5	Μιχόπουλος Παναγιώτης	(1915) Αθήνα	Αθήνα (Μοσχάτο, Βύρωνας, Δάφνη, Καλλι- θέα), Θήβα, Μεσόγεια Αττικής, Μέθανο, Πόρο, Ύδρα
6	Γενεράλης Σταμάτης	(1936) Νίκαια	Θήβα, Χαλκίδα (Αλυκή), Λιβαδιά, χωριά Λα- μίας, Αθήνα, Πειραιάς (Καμίνια), Αιγάλεω, Λάρισα, Βόλο, Κιλκίς, Θεσσαλονίκη, Κρήτη
7	Κορφιάτης Ευάγγελος, Βάγγος	(1922) Πειραιάς	Πειραιάς, Αθήνα, Σάμο, Κεφαλλονιά, Λέσβο, Θεσσαλονίκη
8	Μόλλας Δημήτρης	(1917) Αθήνα	Αθήνα
9	Νταμαδάκης- Καρεκλάς Κωνσταντίνος	(1904) Κρήτη	Αθήνα (Παγκράτι, Σεπόλια), Λουτράκι
10	Γκιτσάρης Σάββας	(1922) Κρύνη Κορινθίας	Χωριά Τρίπολης (Αχλαδόκαμπος, Κιβέρι, Α- στρος, Αγιάνη), Κορινθία
11	Πλέσσας Αντώνης, Αντώναρος	(1924) Πάτρα	Ηλεία, Δυτική Στερεά Ελλάδα (Ξηρόμερο), Μεσσήνη (Καλαμάτα)
12	Ασπιώτης Σωτήρης	(1926) Πάτρα	Αργίνιο
13	Μητσάκης ή Ματσούκας, Δημήτρης	(1914) Πάτρα	Πάτρα
14	Μουρελάτος Γιάννης-Γιάν- ναρος	(1931) Πάτρα	Δυτική Στερεά (Μεσολόγγι, Αργίνιο), Πάτρα, Μακεδονία, Αθήνα, Αμαλιάδα (Πελοπόννη- σος)
15	Σπυρόπουλος Θανάσης	(1931) Κοπανάκι Μεσση- νίας	Θεσσαλία, Κέρκυρα, Αργίνιο, Καλαμάτα, Τρί- πολη, Αθήνα, Κρήτη
16	Μάνος Μίμης- Αθανασίου	(1939) Καλαμάτα	
17	Λιονέττη Μάνθος-Αθη- ναίος	(1925) Αθήνα	Αθήνα (Βύρωνας, Παγκράτι, Νέα Σμύρνη), Πέ- ραμα (Πειραιάς), Ραφήνα (Αττική), Χαλκίδα, Χωριά Αττικής (Καπανδρίτι, Κάλαμος), Κρήτη, Ρόδος, Έδεσσα (Κατωχώρια, Σκίδα, Ριζό)
18	Δανέλλης Αθως	(1966) Αθήνα	Αθήνα, Κρήτη, Πελοπόννησος, Θράκη
19	Νταγιάκος Γιάννης	(1968) Αθήνα	Αθήνα, Πελοπόννησος (Πύλος), νησιά Αι- γαίου, Ζάκυνθος, Νυδρί (Λευκάδα), Κοζάνη, Καστοριά, Βόλο
20	Καρελλάς Ηλίας	(1979) Αθήνα	Αθήνα
21	Κούζης Τάσος	(1959) Αθήνα	Αθήνα, Τήνος

22	Τζιβελέκης Νίκος	(1993) Αθήνα	Αθήνα, Θεσσαλία
23	Μακρής Κώ- στας	(1961) Πάτρα	Πάτρα, Αθήνα, Κρήτη, Ήπειρος, Τρίπολη, Κα- λαμάτα, Ρόδος, Αλεξανδρούπολη
24	Κώστας Σπυ- ρόπουλος	(1985) Αθήνα	Αθήνα, Θεσσαλία, Πελοπόννησος, Στερεά Ελ- λάδα
25	Κουτσουν- μπλής Κων- σταντίνος	(1985) Αθήνα	Αθήνα
26	Καπετανίδης Παναγιώτης (Πάνος)	(1958) Κερατσίνι	Πειραιάς, Αθήνα
27	Μακρής Μπάμης	(1995) Πάτρα	Πάτρα, Αθήνα, Πελοπόννησος, Κρήτη, Ήπει- ρος

Στις συνεντεύξεις εντοπίζεται η πληροφορία της πρώτης επαφής των караγκιοζοπα-
χτών με το θέαμα του Καραγκιόζη, με αναφορά στον караγκιοζοπαίχτη που παρακολούθησαν.

Η πρώτη ομάδα των συνεντευξιαζομένων, που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-
1960, αναφέρει:

Ο Νικόλαος Λέκκας, «στην Καλαμάτα, στη γειτονιά μου, έβλεπα τον Κώστα Μάνο και
τα παιδικά μου χρόνια τα έφαγα στον Καραγκιόζη. Όταν ήρθαμε στην Αθήνα χτίσαμε σπίτι στο
Περιστέρι. Εκεί δίπλα άνοιξε το θεατράκι του ο Φρίζος και είμαστε φίλοι με την κόρη του».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «στην Καλαμάτα είχαν περάσει τότε πολλοί, καλοί караγκιο-
ζοπαίχτες. Ο Δημήτριος Μανωλόπουλος, ο Κώστας Μάνος. Τότε ο Καραγκιόζης ήταν μεγάλη
δουλειά. Στο θέατρο 1000-1500 εισιτήρια. 2000 κόσμος. Δούλευε πολύ γιατί ήταν μοναδικό
θέαμα».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «από 10 χρονών άρχισα να παρακολουθώ Καραγκιόζη ως
θεατής, στη σκηνή του Μανωλόπουλου Δημητρίου».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «από μικρό παιδί 10 χρονών ακόμη πίστεψα στον Καραγκιόζη
και μου άρεσε σαν τέχνη. Παρακολουθούσα πολλές παραστάσεις στον αείμνηστο Δημήτρη
Μώρο, ένα καλό караγκιοζοπαίχτη της εποχής, περίπου το 1947 στο Πασαλιμάνι, στην πλα-
τεία Αλεξάνδρας».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «είδα την πρώτη μου παράσταση στο Δεδούσαρο
στον Πειραιά. Διατηρούσε ένα μοτίβο γύρω από τον Αθηναϊκό Καραγκιόζη με επιδράσεις Πα-
τρινού. Δεν καταλάβαινα πώς κουνιόνται τα κουκλάκια».

Ο Μίμης Μάνος (Αθανασίου), «είδα Καραγκιόζη από τον πατέρα μου. Από το 1922
καράγκιοζοπαίχτης, μαθητής του Ξάνθου».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώναρος), «είδα Καραγκιόζη 8 χρονών στην Πάτρα από το Θεοδωρόπουλο στα Ψηλά Αλώνια, στο Αχίλλειο. Έπαιζα με τις φιγούρες ό,τι έβλεπα, το βράδυ».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «έχω ζήσει όλους τους караγκιόζοπαίχτες λόγω του πατέρα μου, που έχει γράψει πάμπολλες παραστάσεις.

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «έπαιζε ο Μανωλόπουλος στη «Γαρδένια» Καραγκιόζη. Εγώ πίσω απ' τη «Γαρδένια», απ' τον Καραγκιόζη είχε μια μάντρα καβάλαγα τη μάντρα, προχώραγα, με βλέπαν στη μάντρα, αλλά εγώ, όμως έκανα πίσω κι είχε τ' αποχωρητήρια δίπλα στη σκηνή, πήδαγα μες τ' αποχωρητήρια. Έμπαινα μέσα, μετά (πως πήγα δήθεν προς νερού μου) και καθόμουνα στις καρέκλες και δεν μπορούσαν να με βρουνε. Πήγαινα έβλεπα τον Κουτσούρη, σπουδαίος καλλιτέχνης! Μ' άρεσε πολύ ο Μάνος ο Κώστας».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος δεν αναφέρει για τις πρώτες παραστάσεις που είδε, παρότι είναι γνωστό ότι παρακολουθούσε το Φιλντισάκο στο καφενείο που διατηρούσε ο πατέρας του στο Κοπανάκι Μεσσηνίας.

Η δεύτερη ομάδα των συνεντευξιαζομένων, που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο (1960-), αναφέρει:

Ο Κώστας Μακρής, «κατάλαβα τον εαυτό μου, με πήγαινε ο πατέρας μου στο Ρεκόρ κάθε βράδυ, 3-4 χρονών, μόλις καταλάβαινα δηλαδή. Εκεί θυμάμαι τον πατέρα μου με το Βασίλαρο, τον Ανδριτσόπουλο, που ερχότανε καμιά φορά απ' τη Δροσιά, τον πατέρα του Γιάνναρου που ήταν στο ταμείο, αυτές είναι οι πρώτες μου εικόνες».

Ο Πάνος Καπετανίδης, «το θέατρο Χρυσοστομίδη, όπου δύο καλοκαίρια έφερε το Χαρίδημο, έκανε τρελές δουλειές, μιλάμε τρελά εισιτήρια. 7,8 χρονών! Οπότε, ήξερα το θέατρο που είναι, αλλά οι γειτονιές δεν φωτιζόντουσαν με τις λάμπες όπως τώρα που γίνεται μέρα. Όταν νύχτωνε, τα σοκάκια ήτανε χωματόδρομοι, δεν υπήρχαν ούτε καν πεζοδρόμια, σκέψου τώρα! Το θέατρο απείχε από το πατρικό μου γύρω στα 500 μέτρα, αν επήγαινα μέσα από τα προσφυγικά, από τους δρόμους ήτανε πιο πολύ. Επήγα λοιπόν εκεί να δω Καραγκιόζη, αλλά είχα πάει νωρίς εγώ, μέρα, έφεγγε. Πού να ξέρω εγώ ότι αρχινάει όταν νυχτώσει! Και περίμενα και περίμενα, τίποτα, νύχτωσε! Βλέπω λοιπόν την παράσταση «Η ορφανή της Χίου», είχε και το γκραν γκινιόλ τέλος αυτό το έργο! Πω! Φεύγω για το σπίτι μου, με κυνηγάγανε κάτι σκύλοι, τρομοκρατήθηκα, τα 'κανα και λίγο πάνω μου και πάω σπίτι τρώω κι ένα χέρι ξύλο, γιατί είχαν τρελαθεί από την αγωνία που ήμουν. «Είχα πάει στον Καραγκιόζη», «τώρα θα σου πούμε εμείς Καραγκιόζη... », χαχαχα! Έτσι λοιπόν αυτή ήταν η πρώτη μου επικοινωνία με τον Καραγκιόζη».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «είδα πρώτη φορά σε ηλικία 3-4 χρονών στο Φανάρι του Διογένη στη Πλάκα στον Χαρίδημο, γιατί δεν είχαμε τηλεόραση εκ πεποιθήσεως μέχρι κάποια στιγμή. Οπότε, είδα πρώτα στο Χαρίδημο ζωντανά και μετά έβλεπα και στην τηλεόραση, περισσότερο τον Σπυρόπουλο και τον Σπαθάρη».

Ο Νίκος Τζιβελέκης, «θυμάμαι όταν είχα πρωτοδεί Καραγκιόζη το '97 πρέπει να ήτανε στο θέατρο του Δεσύλλα, στου Γκούζη, με πήγε η μάνα μου. Στα νηπιαγωγεία δε μας είχανε φέρει ποτέ. Στο Δημοτικό, στην Α Δημοτικού, μας είχαν φέρει το Σπυρόπουλο, στο Παγκράτι που πήγαινα. Μικρός είχα δει ζωντανά Καραγκιόζη μετρημένες στα δάχτυλα παραστάσεις. Μέχρι και το 2007, 2008 που άρχισα να κινούμαι μόνος μου, οι φορές που είχα δει Καραγκιόζη ήταν μετρημένες. Έβλεπα στην τηλεόραση στο High TV που 'δειχνε το Λέντερη, μετά έπαιξε ο Τάσος Γεωργίου. Μου άρεσε. Αγόραζα του Σπαθάρη αυτά που κυκλοφορούσαν, κασέτες, cd και λοιπά, άκουγα. Μετρημένες! Από παλιούς είδα μια φορά το Σπαθάρη, μια φορά το Γιάνναρο να παίζει εδώ στην Αθήνα, είδα 3 φορές το Βάγγο, το συγχωρεμένο, το Δεσύλλα επίσης. Από όλα αυτά πραγματικά μου έχουνε μείνει σκηνές. Α, θυμάμαι και το Σπυρόπουλο που με είχε πάει ο πατέρας μου τότε, κάτι Κυριακές που μπορούσε στο Γαλάτσι».

Ο Άθως Δανέλλης, «βλέπω πρώτη φορά, έχω αναμνήσεις σε ηλικία 4 ετών από Καραγκιόζη. Να είχα δει και πριν; Δεν το θυμάμαι, με σχετική λεπτομέρεια. Αμέσως μετά αρχίζω και βλέπω... έβλεπα ότι... όπου είχε παραστάσεις. Στο Χαρίδημο... στο Μιχόπουλο ο οποίος είχε μια φιλία με το θείο μου... στο Μάνθο. Στην Κρήτη δεν είχε πλέον Καραγκιόζη».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «αν κι εγώ δε το γνώρισα στη φυσική του μορφή, αλλά απ' την τηλεόραση το '72 περίπου. Εγώ τον πρωτοείδα τον Καραγκιόζη στην τηλεόραση κι όμως σκέψου πόσο θα με γοήτευε αν το έβλεπα και ζωντανά. Και μετά άρχισα κι έβλεπα, είδα και το Μιχόπουλο που έπαιζε απ' την άλλη. Έπαιζε Παρασκευή ο Σπαθάρης, Πέμπτη ο Μιχόπουλος. Ή το αντίθετο; Δε θυμάμαι καλά! Αλλά ήτανε με μια μέρα διαφορά. Λοιπόν μ' άρεσε και ο Άλλος καραγκιοζοπαίχτης (ο Μιχόπουλος), αλλά όχι τόσο σαν τον Σπαθάρη θυμάμαι, ούτε οι φωνές του τόσο, ούτε αυτά».

Ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, «εγώ ήμουν ουσιαστικά παιδί της τηλεόρασης. Γεννήθηκα το 1985 και τότε η κρατική τηλεόραση είχε παραγωγές με τον Ευγένιο Σπαθάρη, το Θανάση Σπυρόπουλο, τον Πάνο Καπετανίδη, το Βάγγο Κορφιάτη και το Γιάνναρο. Ήταν ένα θέαμα που με μάγεψε. Με το που έπαιζε ο Καραγκιόζης προσηλωνόμουν, δεν ήθελα κανένας να μου μιλάει. Οι γονείς μου με πήγαν αναγκαστικά σε μια ζωντανή παράσταση στην Πλάκα, στο Γιώργο Χαρίδημο και μετά στο Μάνθο Αθηναίο. Και οι δυο είχαν θερινά θέατρα, τα οποία εκλείπουν από τον κόσμο του Καραγκιόζη. Και παρότι στις παραστάσεις του Χαρίδημου, τις πα-

ραδοσιακές, για παράδειγμα «Ο Μεγαλέξανδρος και το φίδι», οι γονείς μου μου λένε ότι φοβόμουν και ήθελα να φύγω, όταν ξανάπαιζε το φίδι, άλλαζε έργο κάθε τρεις μέρες, ξαναπήγαινα. Ή έπαιζε ένα έργο που το έλεγε «Ο Καραγκιόζης και ο πειρατής» (Ο Καραγκιόζης και ο βρυκόλακας της Κωνσταντινούπολης), στο διάβολο έφευγα και την επόμενη ξαναπήγαινα».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «εγώ θυμάμαι σαν μικρό παιδάκι που ήμουν 6-7 ετών, βλέποντας τηλεόραση, στην ΕΡΤ τότε Καραγκιόζη, και του Σπαθάρη και του πατέρα μου. Μόλις συνειδητοποίησα και μου είπε η μάνα μου, αυτός είναι ο μπαμπάς, ήθελα να μου φέρνει τις φιγούρες που έπαιζε στο σπίτι ή να με παίρνει στο στούντιο. Αν έφευγε ο μπαμπάς κι εγώ δεν ήμουν μαζί, ή το βράδυ δε μου έφερνε τις φιγούρες, έκλαιγα. Εγώ τον μπαμπά μου μέχρι 4 χρονών δεν τον είχα δει σε παράσταση. Τον είδα 5-6 χρονών που έπαιζε στην τηλεόραση. Με πήρε μαζί του σε 5, 10 επεισόδια, προς τα τελευταία, που είχα μεγαλώσει κι εγώ και γνώρισα εκεί και το Φρίξο και όλους τους υπόλοιπους, αλλά συνήθως μου έφερνε τις φιγούρες στο σπίτι. Συναναστρεφόμασταν μόνο με καραγκιοζοπαίχτες και ανθρώπους του είδους. Εγώ ήμουν 10 χρονών και στο σπίτι μου ήταν ο Φρίξος, ο Γιάνναρος, όλοι αυτοί και κουβεντιάζανε με τον μπαμπά μόνο για Καραγκιόζη. Δεν υπήρχε κάτι άλλο. Μου έφερνε ο νονός μου παιχνίδια με τρενάκια, κι επειδή ήταν ο νονός μου ο βοηθός του Κούζαρου, ο Καλαντζής, του έλεγα θέλω φιγούρες. Δε θέλω παιχνίδια».

Στις συνεντεύξεις και των δύο χρονολογικών περιόδων (1922-1960 και 1960-) γίνεται αναφορά στους τόπους που δραστηριοποιούνται επαγγελματικά οι συνεντευξιζόμενοι καραγκιοζοπαίχτες, καθώς και στους παράγοντες που καθορίζουν την επιλογή των περιοχών.

Συγκεκριμένα στην ομάδα της περιόδου 1922-1960:

Ο Νίκος Λέκκας, «επειδή δεν είχα άδεια από το Σωματείο έπαιζα σε χωριά που δεν είχε αστυνομία» και συνεχίζει «στην επαρχία της Τρίπολης δεν ήξεραν από Καραγκιόζη (Τεμπένι-Μακροβούνι-Περιθώρι-Μάκρη-Τάνταλος-Μεσήρι-Μανάρι-Ζέλι). Δεν ήξεραν από γιορτές, μόνο στις εθνικές επετείους ή αν πήγαινε κάνα θίασος. Δεν είχα αποτυχία. Μπορεί να έκανα λάθη αλλά ο κόσμος δεν τα καταλάβαινε».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «παλιά οι πιάτσες του Καραγκιόζη ήταν η Πάτρα, η Καλαμάτα, η Τρίπολη, το Ναύπλιο και το Αγρίνιο που βάζανε οπωσδήποτε Καραγκιόζη το καλοκαίρι. Πηγαίνανε και είχανε 14-15 παραστάσεις. Όταν τελειώνανε εφεύγανε από αυτή την πιάτσα και πηγαίνανε αλλού, τα είχανε κλείσει. Όταν ήτανε καλοκαίρι υπήρχαν κανονικά θέατρα ή εξοχικά καφενεία».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «το πρώτο μου ταξίδι το έκανα στο Χλεποτσάρι, ένα χωριό της Θήβας. Εκεί πήγα σε ένα καφενείο και ντράπηκα να πω ότι είμαι καραγκιοζοπαίχτης. Αμφέβαλλα αν θα με πιστέψουν» και συνεχίζει «στην Θήβα τον Καραγκιόζη τον ξέρουν, επειδή

έχουν περάσει πολλοί караγκιοζοπαίχται από τα χωριά της Θήβας και τον έχουν πλέον συνηθίσει. Όταν πήγα ο κόσμος με υποδέχτηκε με ενθουσιασμό τους άρεσα».

Ο Μάνθος Αθηναίος, «στη Μακεδονία, έχω το Δάνη, έναν που ήταν προπομπός στα θέατρα γιατί αυτός κουβάλαγε θέατρα, μεγάλους θιάσους, ήταν προπομπός, μου 'κλεινε κι εμένα και του 'δινε κι αυτουνού κάτι. Εγώ δεν ήξερα τα μαγαζιά να πάω τα μεγάλα».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «δεν πάω συνέχεια σε ένα μέρος, γιατί παραγνωρίζομαι. Θέλω να με ζητήσουν. Το Μεσολόγγι έχει 12000 κόσμο. Ζει από το στρατό και τις δημόσιες υπηρεσίες. Από 'δώ πέρασε ο Αβραάμ, ο Βασίλαρος, ο Ασπιώτης, ο Αντώνναρος».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «επειδή το θέατρο είναι δικό μου, τα λεφτά είναι καθαρά. Αν ανεβάσω εγώ το εισιτήριο, που με ξέρουν, δε θα 'ρθουν γιατί θα νομίσουν ότι σήκωσα κεφάλι».

Συγκεκριμένα στην ομάδα της περιόδου (1960-) :

Ο Τάσος Κούζης κάνει αναφορά στον πατέρα του Σπύρο Κούζη (Κούζαρο), «πάμε στη Ζοφριά, στο Καματερό, στα Άνω Λιόσια, στη Χασιά, στο Μενίδι, γιατί εκεί δεν είχε φόρο το θέαμα, ούτε βασιλική πρόνοια».

Ο Άθως Δανέλλης, «οι δουλειές κλείνονταν από πελάτες μου, απ' τον ένα στον άλλο. Εγώ δεν έκανα ποτέ δημόσιες σχέσεις, είμαι απαίσιος σε αυτό. Κι ο Γιάννης (Νταγιάκος) το ίδιο. Μπορεί να με σύστηνε ο Μάνθος (Αθηναίος) κάπου ή μπορεί να με είχαν ακούσει. Ή ο Γιάννης (Νταγιάκος) που ήταν παλαιότερος στη δουλειά, να μου 'λεγε να πας εκεί να παίξεις! Όταν γνωριστήκαμε πια. Ή από φίλους... Έχουμε ένα Σύλλογο που είναι στο τάδε χωριό στη Ναύπακτο... ή μας είπαν ότι παίζεις Καραγκιόζη ή κάποιους τους είχανε δει. Ε! σιγά σιγά. Σε φεστιβάλ ή σε συλλόγους, αλλά παλιά που ήταν εύρωστοι οι σύλλογοι κι οι δήμοι. Διότι εκεί πήγαινες με όλα τα έξοδα πληρωμένα. Ε, αλλάζει το σκηνικό με την αρχή της κρίσης, που πια δεν υπάρχουν ούτε ξενοδοχεία, ούτε ταβέρνες, ούτε ψάρια, ούτε αυτά... ! Καλλιτεχνικοί πράκτορες όσοι υπήρχανε μπορούσαν να σε βρουν και να σε χρησιμοποιήσουν».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «είχα γνωριστεί με πολλά καλλιτεχνικά γραφεία, δεν οδηγούσα μεν αυτοκίνητο, αλλά με πηγαίνανε αυτοί. Σε πολλά γραφεία με σύστησε ένα παιδί, ο Γιώργος ο Φανάρας, που είναι σπουδαίος ταχυδακτυλουργός σήμερα».

Ο Κώστας Μακρής, «Οι δουλειές κλίνονταν με τους Δήμους. Από 87, αρχές του 90 και μετά. Εν τω μεταξύ ήταν και κάποιες απ' το Γιάνναρο, αρκετές και η μία έφερνε την άλλη. Εκδηλώσεις μετά το 2000. Δηλαδή από δήμους, δεν προλάβαινες να κάτσεις μέρα. Έπαιζα Ρόδο, έφευγα κατευθείαν να παίξω Γιάννενα, από κει ερχόμουνα Πάτρα να αλλάξω ρούχα και έφευγα για Καλαμάτα. Ήταν πάρα πολλές οι παραστάσεις. Σε σχολεία, περιοδεία, σε θέατρα, εκδηλώσεις με δήμους και συλλόγους, εκεί κινούμαι εγώ».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «ο πατέρας μου είχε να παίζει σε κινηματογράφο με εισιτήριο πριν να γεννηθώ εγώ. Δεν έπαιζε. Πήγαινε σε εκδηλώσεις. Δεν ήτανε άνθρωπος που θα παίζει ρίσκο με εισιτήριο, αν βρέξει ή δεν βρέξει, έρθουνε, δεν έρθουνε. Αλλά εγώ ήθελα να το κυνηγήσω κι άλλο. Εγώ δεν μπορώ να κάνω μια δουλειά ή κάτι στη ζωή μου που να μην έχει σασπένς. Να μην έχει εμπόδια, να υπάρχει κίνητρο να τρέξεις».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «έτυχαν κάποια πράγματα, σε χώρους που δεν θα έβλεπες τον Καραγκιόζη. Θες να το πεις συγκυριακά; Βέβαια στο Μέγαρο με κάλεσαν για μια χρονιά το 2013 και με εξαίρεση αυτά τα Χριστούγεννα που λόγω κορονοϊού δε θα γίνει, έχει παραμείνει, ακόμα και για το Μέγαρο μία σταθερά. Εγώ παίζω σε κάποια σχολεία, αλλά από τότε που έγινε Το Σπίτι του Καραγκιόζη, πριν δυο χρόνια στο Μέγαρο, έρχονται τα σχολεία εκεί. Το θεώρησα καλύτερο».

Ο Νίκος Τζιβελέκης, «στα σινεμά για παραστάσεις ψάχνονται οι караγκιοζοπαίχτες, εκτός αν έχει ακούσει ο θιασάρχης ότι κάνεις πολλά εισιτήρια και σε καλέσει. Στο θέατρο Άβατον εγώ τους βρήκα και τους προσέγγισα».

Ο Μπάμπης Μακρής, «οι караγκιοζοπαίχτες είμαστε χαμαιλέοντες. Δηλαδή πηγαίνουμε με τη ζήτηση της εποχής ας πούμε. Και εφόσον το θέαμα αυτό ανοίχτηκε στα παιδιά, βιοποριστικά θα μιλήσω, εκεί πέρα συμβαίνει περισσότερο».

Συμπεράσματα

Μέσα από τις συνεντεύξεις προκύπτει, ότι το σύνολο των караγκιοζοπαιχτών που χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνα προέρχονται από περιοχές που το θέαμα του Καραγκιόζη παρουσιάζεται πριν την γέννησή τους, θεωρείται εδραιωμένο και καταξιωμένο στο κοινό. Αποτελεί οικείο τρόπο διασκέδασης των οικογενειών, τόσο στις διάφορες γειτονιές των αστικών κέντρων, όσο και στις μικρές πόλεις και τα χωριά της επαρχίας. Σε αυτό το δεδομένο προστίθεται, για την περίοδο μετά το 1960, η ένταξη του Καραγκιόζη στο πρόγραμμα της τηλεόρασης, που δίνει τη δυνατότητα σε κάθε παιδί να παρακολουθεί παραστάσεις από το σπίτι του. Η επιλογή του θεάματος, ως τρόπος διασκέδασης, αποδесμεύεται από την προτίμηση της οικογένειας σε αυτό. Η πρώτη επαφή με το θέαμα καθορίζει την μελλοντική πορεία του караγκιοζοπαίχτη, καθώς οι περισσότεροι ακολουθούν περίοδο μαθητείας δίπλα στους караγκιοζοπαίχτες που πρωτοείδαν, γεγονός που επηρεάζει την καλλιτεχνική τους ταυτότητα και εξέλιξη.

Η ομάδα των караγκιοζοπαιχτών που γεννήθηκαν προ του 1960 παρακολουθεί για πρώτη φορά Καραγκιόζη σε θέατρα, ανοιχτούς χώρους και καφενεία. Από τις μαρτυρίες τους βλέπουμε ότι τα περισσότερα παιδιά πήγαιναν χωρίς τη συνοδεία των γονιών τους στις παρα-

στάσεις, είτε ζούσαν στην επαρχία, είτε στα αστικά κέντρα. Ενώ η ομάδα των συνεντευξιαζομένων που γεννήθηκε μετά το 1960 έχει την πρώτη της επαφή με το θέαμα από ζωντανές παραστάσεις και από την τηλεόραση. Από την ομάδα των συνεντευξιαζομένων που γεννιούνται σε περιβάλλον που υπηρετεί οικογενειακά το Θέατρο Σκιών, ο Σπύρος Καράμπαλης αναφέρει, «από το συγχωρεμένο τον πατέρα μου, τον Κωνσταντίνο Καράμπαλη, πρωτοσυνάντησα τον Καραγκιόζη». Ο Τάσος Κούζης αναφέρει, «από τον πατέρα μου πήρα τη μνήμη, το χέρι, τη φωνή. Τα πήρα όλα». Ενώ, ο Μίμης Μόλλας, ο Κωνσταντίνος Νταμαδάκης (Καρεκλάς), ο Σωτήρης Ασπιώτης δεν αναφέρουν για τα παιδικά τους χρόνια και τον Καραγκιόζη, αλλά είναι βέβαιο ότι η επαφή τους με το θέαμα είναι από τις οικογένειες τους που δραστηριοποιούνταν στο χώρο.

Οι περιοχές που δραστηριοποιούνται οι караγκιοζοπαίχτες επαγγελματικά συνδέονται με τον τόπο που γεννήθηκαν, τις περιοχές δράσεις των μαστόρων (καράγκιοζοπαιχτών) που μαθήτευσαν, αλλά και με παράγοντες που έχουν να κάνουν με την νομιμοποίησή τους ως καλλιτέχνες (άδεια εξασκήσεως επαγγέλματος), την παιχτική τους ικανότητα, τις δημόσιες σχέσεις που αναπτύσσουν, τους χώρους παραστάσεων, το βιοπορισμό μόνο από τον Καραγκιόζη, το φόρο που επιβάλλεται για τα θεάματα στα μεγάλα αστικά κέντρα. Υπάρχουν συγκεκριμένες πιάτσες (σημεία) στις οποίες κλείνουν συμφωνίες, ιδιαίτερα τη θερινή περίοδο, για μια σειρά παραστάσεων. Σημαντικό στοιχείο ενίσχυσης του γεωγραφικού εύρους αποτελεί το ενδιαφέρον για παραστάσεις από την τοπική αυτοδιοίκηση και τους συλλόγους, τα σχολεία μετά το 1980, αλλά και μεγάλους οργανισμούς, όπως το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και διάφορα τοπικά φεστιβάλ. Στις συνεντεύξεις του 1969 αναφέρεται ένα μέρος των περιοχών που δραστηριοποιούνται, καθώς συνεχίζουν την ενεργή δράση. Για κάποιους γνωρίζουμε από τα έντυπα ότι έδωσαν αργότερα παραστάσεις και αλλού.

3.3.1.1.2 Η κοινωνική πρόελευση

Οι συνεντευξιαζόμενοι караγκιοζοπαίχτες προέρχονται από οικογένειες ανήκουν σε δύο κοινωνικές κατηγορίες, των χαμηλών οικονομικά στρωμάτων και των μικρομεσαίων στρωμάτων. Για να κατανοήσουμε τη λειτουργία της ελληνικής οικογένειας την περίοδο 1910-1960 θα πρέπει να υπολογίσουμε τους αλληπάλληλους πολέμους, εθνικούς και παγκόσμιους, τις κοινωνικές αναταραχές, την Μικρασιατική καταστροφή και κοινωνική αναδιάρθρωση που επιφέρει, τους πολιτικούς αποκλεισμούς και διώξεις, τις ανθρώπινες απώλειες. Όλα τα παραπάνω εντείνουν την ανασφάλεια των γονέων και δημιουργούν την ανάγκη αναζήτησης μια σταθερής εργασίας, που θα εξασφαλίσει το βιοπορισμό, έστω και βασικό, των παιδιών τους. Η επιλογή ενός επαγγέλματος με ασταθές εισόδημα, κυρίως εποχικού, με συνεχείς μετακινήσεις, όπως

αυτό του καραγκιοζοπαίχτη, θεωρείτο απαγορευτικό και δεν εξασφάλιζε τις οικονομικές ανάγκες της οικογένειας, που επιβάρυναν τα άρρενα μέλη. Επιπρόσθετα, η επιλογή ενός καλλιτεχνικού επαγγέλματος δεν είχε κοινωνική αποδοχή και κύρος.

Οι παραπάνω αντιλήψεις αρχίζουν να μεταστρέφονται, μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960, χωρίς όμως να εκμηδενίζονται. Η επιλογή του επαγγέλματος του καραγκιοζοπαίχτη και οι συνθήκες εργασίας του συνεχίζουν να μη χαίρουν εκτίμησης, τόσο από το οικογενειακό, όσο και από το κοινωνικό περιβάλλον. Αυτό που διαφοροποιείται είναι η δυνατότητα επιλογής από ένα νέο ενός επαγγέλματος, που δε θα συμφωνεί κατά ανάγκη με την επιθυμία ή την παράδοση της οικογένειας, αλλά υπακούει σε προσωπικές ανάγκες και επιδιώξεις. Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω είναι, συχνά, η επιλογή του επαγγέλματος του καραγκιοζοπαίχτη να δημιουργεί ρήξη στις οικογενειακές σχέσεις.

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονολογική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «οι γονείς μου καίτοι με εμπόδιζαν, η μητέρα μου συγκεκριμένα, γιατί ο πατέρας μου είναι σκοτωμένος στην Κατοχή, εγώ δεν μπορούσα να αποχωριστώ το θέαμα. Της μητέρας μου δεν της άρεσε σαν επάγγελμα. Δεν ήθελε να έχω καμιά σχέση και επανειλημμένα με μάλωνε. Παρ' όλα αυτά εγώ έφτιαχνα και στο σπίτι μου μικρά καραγκιοζάκια. Ύστερα από ένα διάστημα έπαιζα και στην αυλή μου και στη γειτονιά σε άλλα σπίτια. Τα έσκιζε η μάνα μου».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «προπολεμικά η παράσταση ήταν 10:30 με 12:30 κι όταν γύριζα στο σπίτι ο πατέρας, που ήταν αρχιτέκτονας, με έδερνε. Ησύχαζε όμως γιατί δεν αμελούσα το σχολείο. Μετά με κυνήγαγαν τα αδέρφια μου. Κάθε οικογένεια έχει όνειρα για τα παιδιά τους. έγινα εφαρμοστής και είδαν ότι αν αποτύχαινα στον Καραγκιόζη θα είχα δουλειά».

Ο Σάββας Γκίτσαρης, «οι γονείς μου δε θέλανε, αλλά είχα το σκουλήκι. Είχαμε μια περιουσία, αποβλέπανε σε μένα».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώνναρος), «τον πατέρα μου δεν το γνώρισα. Η μάνα μου πέθανε στην Κατοχή. Έτρωγα ξύλο από τη μάνα μου γιατί δεν ήξερε που είμαι».

Η ομάδα της χρονολογικής περιόδου (1960-) αναφέρει:

Ο Κώστας Μακρής, «ο πατέρας μου ήτανε ο υδραυλικός της εποχής, φαναράς λέγανε. Είχε προσωπική σχέση με καραγκιοζοπαίχτες. Για δουλειά δεν πρόλαβε να συμφωνήσει γιατί στα 7 μου πέθανε. Η μάνα μου διαφωνούσε εννοείται, όπως και οι περισσότερες. Θέλανε να σπουδάσω, να ξεφύγω από τον Καραγκιόζη, με κυνήγαγε μετά, τα γνωστά».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «ο Καραγκιόζης, αν και πλέον θεωρείται τέχνη το 70 που ήμουν α εγώ παιδάκι, αλλά από κάποιους δεν θεωρείτο. Η τηλεόραση ήταν κάτι το καινούργιο. Ήταν

και απόγευμα η τηλεόραση. Τότε ξεκίναγε 7 η ώρα το απόγευμα. Η μητέρα μου μου έβαζε να βλέπω τα παιδικά. Στην αρχή οι γονείς μου δε δώσαν σημασία, όταν είδαν μετά ότι ασχολιόμουν πολύ, αρχίσανε να μου σκίζουν τις φιγούρες, να μη μ' αφήνουνε. «Παίξε και κάτι άλλο εκτός από Καραγκιόζη», λέγανε. Κι άρχισε να πέφτει ξύλο. Κι άρχισα να το θεωρώ κάτι απαγορευμένο. Αλλά το απαγορευμένο είναι κι ελκυστικό! Ο πατέρας μου δεν το ήθελε καθόλου. Όταν πηγαίνω Α' Γυμνασίου λοιπόν, μου είχε πει δε θ' ασχοληθείς με τον Καραγκιόζη, άμα σε δω σ' έσφαξα! Ήτανε τόσο μεγάλο πράγμα σαν να παίρνω ναρκωτικά ένα πράγμα! Εν τω μεταξύ, λέω του πατέρα μου, φτιάχνω φιγούρες και θα παίζω, θέλεις δε θέλεις! Οπότε άρχισαν οι μεγάλες κόντρες με τον πατέρα μου, γιατί δεν είχαμε και ποτέ καλές σχέσεις. Στην πρώτη παράσταση που έκανα, στο Πνευματικό Κέντρο τότε που είχα κάνει του Δήμου, Κοινότητα ήταν τότε τα Βριλήσσια, τα 'σπασε όλα στο σπίτι. Είχε γυρίσει ανάποδα το τραπέζι, μου έλεγε «δε θέλω να γίνεις καραγκιοζοπαίχτης, δε θέλω», Χριστοπαναγίες αυτά, «τι θα λέω ρε ότι είσαι καραγκιόζης, θα μας κοροϊδεύουνε...! », δεν μπορείς να φανταστείς».

Παρά τις αντιδράσεις οι συνεντευξιαζόμενοι, ως παιδιά και έφηβοι, μένουν σταθερά προσκολλημένοι στην επιλογή τους. Αυτή η ενέργεια ίσως οφείλεται στην εφηβική ορμή, που προσπαθεί να πάει ενάντια στις κοινωνικές νόρμες, μια ευκαιρία να ζήσουν έντονα, να ορίσουν το δικό τους συγκρουσιακό πεδίο που θα τους βοηθήσει να περάσουν στην ενηλικίωση. Δεν αποτελεί, είναι εξ αρχής, συνειδητή επαγγελματική επιλογή, στην πορεία συνδέονται με τη συντεχνία, αποκτούν μια επαρκή για την ηλικία τους οικονομική ανεξαρτησία, εξελίσσονται και το ακολουθούν ως επάγγελμα.

Ιδιαίτερες είναι κάποιες περιπτώσεις που τα άτομα ασχολούνται με το Θέατρο Σκιών γιατί δεν μπορούν να ακολουθήσουν κάποια άλλη καλλιτεχνική ενασχόληση λόγω κοινωνικής και οικονομικής κατάστασης. Ο Ηλίας Κατσάνος αναφέρει, «ήθελα να γίνω ηθοποιός. Ο πατέρας μου είχε αντιρρήσεις. Το θέατρο σκιών ήταν η ευκαιρία να ασχοληθώ με το θέατρο». Ο Νικόλαος Λέκκας αναφέρει, «όταν ήρθαμε στην Αθήνα η μητέρα μου με έβαλε σε μια σχολή (Εθνικόν Ίδρυμα) σπούδασα μουσική. Δεν είχε έρθει στο αίμα μου να γίνω καραγκιοζοπαίχτης. Τέλειωσα τη σχολή, αλλά δε μπορούσα να ακολουθήσω τη μουσική. Για να στηριχθώ κοινωνικά έγινα μπογιατζής». Στην περίπτωση του Πάνου Καπετανίδη ο Καραγκιόζης έρχεται μετά τις σπουδές και την ενασχόλησή του με το θέατρο. Χαρακτηριστικά αναφέρει, «ο μπαμπάς μου ήταν στιλβωτής επίπλων. Λουστραδόρος. Δε μου άρεσε σαν δουλειά. Μόνος του δεν τα κατάφερνε όμως. Έπεφτε έξω και αναγκαστικά πήγαινε κι η μάνα μου να τον βοηθήσει, έπαιρνε και μένα. Με έβαζε να τρίψω και αυτή η σκόνη που έβγαινε από το καμένο, το σπαρματσέτο το λεγόμενο (στο έπιπλο αναφέρεται) έμπαινε στους πόρους του χεριού μου και μετά δεν μπορούσα να πιάσω τίποτα. Παιδάκι βέβαια, αλλά δεν έχει σημασία, δε μ' άρεσε! Μάλιστα

οτιδήποτε μουντζούρωνε τα χέρια μου, δεν το ήθελα. Το '76 κατευθείαν όταν μπήκα στη δραματική σχολή, σπούδασα θέατρο και με το Γιάννη τον Κόκκινο».

Σε άλλες μαρτυρίες ο Καραγκιόζης αποτελεί ευκαιρία να μάθουν μια τέχνη για να βιοποριστούν. Ο Αβραάμ Αντωνάκος αναφέρει, «μου άρεσε, η αγάπη για τη δουλειά, κάπου να μάθω κάτι. Μου άρεσε η καλλιτεχνία. Εγώ όταν μπήκα στον Καραγκιόζη αντίδραση είχαν και η μητέρα μου και οι συγγενείς μου. Τότε ο κόσμος ήτανε καθυστερημένος. Δεν ήξερε. Άμα έπιανε κανείς να παίζει σε θέατρα, τον λέγανε «θεατρίνο». Δεν τέλειωσα το Δημοτικό γιατί υπήρχαν λόγοι, πατέρα δεν είχα, η μητέρα μου δεν μπόραγε. Συνέχισα να μάθω τον Καραγκιόζη».

Σε κάποιες μαρτυρίες ο καραγκιοζοπαίχτης, οι κατασκευαστές ή οι μουσικοί που συμμετέχουν στις παραστάσεις ακολουθούν το οικογενειακό επάγγελμα.

Για τη ομάδα της χρονικής περιόδου 1922-1960 έχουμε αναφορές:

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «η οικογένειά μου πάντα ασχολιόταν με τον Καραγκιόζη και έχω και δύο αδέρφια που είναι μουσικοί. Ο πατέρας μου διετέλεσε συγγραφέας, τραγουδιστής άριστος, επί χρόνια στον αείμνηστο Αντώνη Μόλλα από το 1918 και μετά. Ο πατέρας μου υπήρξε και καραγκιοζοπαίχτης και συντελεστής στην εργασία του Καραγκιόζη ανά το Πανελλήνιο».

Ο Δημήτρης Μόλλας, «ο πατέρας μου δεν ήθελε να κάνω αυτή τη δουλειά. Σε κάποια σημεία μου το απαγόρευε». Σημαντική μαρτυρία, δεδομένου ότι ο Αντώνης Μόλλας ήταν καραγκιοζοπαίχτης στο επάγγελμα.

Ο Κωνσταντίνος Νταμαδάκης Καρεκλάς, «τον πατέρα μου εγώ δεν τον γνώρισα, είχε πεθάνει. Ο μεγάλος μου αδερφός είναι ο Παναγιώτης Νταμαδάκης, γεννήθηκε το 1890 περίπου. Ο δεύτερος αδερφός μου είναι ο Γιώργαρος. Άλλαζαν τα ονόματα για να μη θίγει ο ένας τον άλλον. Το Καρεκλάς είναι από το επάγγελμα της οικογένειάς μου, που είχε εργοστάσιο με καρέκλες». Σε αυτή την περίπτωση έχουμε μια οικογενειακή παράδοση στον Καραγκιόζη, που την ακολουθούν όλα τα αδέλφια.

Ο Σωτήρης Ασπιώτης, «ο πατέρας μου ήταν ταγματάρχης του στρατού. Είμαστε 5 αγόρια. Ο μοναχός αδερφός μου έκανε τις αφίσες και άλλα εργαλεία του Θεοδωρόπουλου, όταν πέθανε τα έκανε ο Μίμης, ο αδερφός μου».

Ο Γιάννης Μουρελάτος, «ο πατέρας μου είναι ο Κωνσταντίνος Μουρελάτος, καταγωγή Κεφαλλονίτης. Ο πατέρας μου δεν ήθελε να γίνω καραγκιοζοπαίχτης. Είχε μαγαζί ο πατέρας μου, καπνοπωλείο, από αυτό συντηριόμασταν σαν οικογένεια και έγραφε διάφορες επιθεωρήσεις στα θέατρα στην Πάτρα, στην Αθήνα έστελνε στους καραγκιοζοπαίχτες νούμερα. Αν είχα

και δεύτερο αδελφό και τρίτο αδελφό δεν θα 'μουνα караγκιοζοπαίχτης, γιατί ήμουνα μοναχογιός κι έκανα ότι ήθελα εγώ, τους έκανα ότι ήθελα».

Για την ομάδα της χρονικής περιόδου (1960-) καταγράφεται:

Ο Μπάμπης Μακρής, «α! την ήθελα τη δουλειά! Γιατί εμεγάλωσα σε αυτό και όπως όλα τα παιδιά σε αυτήν την ηλικία, στα 5-6, με είχε μαγέψει κι εμένα το λευκό πανί και όλο αυτό που απλωνότανε, οι ιστορίες του κλάδου, οι ήρωες που βγαίνουν, οι μουσικές, όλα αυτά».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «η Μαργαρίτα (σύζυγος) ήταν αυτή που μου έδωσε να καταλάβω τι αξία έχει ο πατέρας μου, εγώ δεν μπορούσα να το καταλάβω γιατί ήταν ο πατέρας μου. Δεν ήξερα το Θανάση Σπυρόπουλο στην τέχνη. Μέχρι που βρέθηκε η Μαργαρίτα και κατάλαβα ότι βρήκα έναν άνθρωπο που είναι περήφανος για τη δουλειά του πατέρα μου. Γιατί εγώ όταν ήμουνα μικρός και με ρωτάγανε τι δουλειά κάνει ο πατέρας σου και τους έλεγα караγκιοζοπαίχτης, κάποια παιδάκια τότε το χλευάζανε. Κι είχα φτάσει σε σημείο να λέω, σε κοπέλες τότε, τι δουλειά κάνει ο πατέρας σου, τραπεζικός Δεν το 'λεγα σε κανένανε. Μου λέγαν τι δουλειά κάνεις; Παίζω Καραγκιόζη και δουλεύω και νύχτα. Τότε που δούλευα στη νύχτα μου λέγαν τι δουλειά κάνεις το πρωί, έλεγα ασχολούμαι με το Θέατρο Σκιών, παίζω παραστάσεις Καραγκιόζη. Να σου πω τι παθαίναμε εμείς τα παιδιά στη δική μου γενιά. «Α, είσαι γιος караγκιοζοπαίχτη, Κολλητήρι φέρε αυτό» «Δεν είμαι Κολλητήρι, αγαπώ τον Καραγκιόζη, αλλά... », αυτό από ένα σημείο και μετά κάπου σε ενοχλούσε, όσο και ωραίο να ήτανε. Δεν είχα μπει μέσα στη δουλειά, δεν το είχα αγαπήσει. Ο πατέρας μου από τότε που ήμουν μικρός το έλεγε, ότι θέλω ο γιος μου να παίζει Καραγκιόζη».

Ο Τάσος Κούζης, «το παιδί του караγκιοζοπαίχτη ήταν κάτι το ιδιαίτερο. Πρώτον και κύριο, στο παιχνίδι κυριαρχούσε, γιατί ήξερε να ζωγραφίζει, να οργανώνει, να παίζει. Το παιδί του караγκιοζοπαίχτη όμως άμα γινότανε κάτι ήσουν λίγο... γιατί δεν έκανε αστικό επάγγελμα ο πατέρας μου, ούτε το σπίτι μας... το σπίτι μας όταν έβρεχε βγαίναμε έξω. Ο μπάμπας Σπύρος σαν μπαμπάς δεν μπορείς να φανταστείς! Έβγαζε τη μπουκιά από το στόμα του και μου την έδινε. Αλλά εγώ τον θαυμάζω τον πατέρα μου, όχι γιατί ήταν πατέρας μου και θέλω να πάρω από το κύρος του».

Στη συνέντευξή του ο Άθως Δανέλλης αναφέρει, «ο πατέρας μου ήταν караγκιοζόφιλος, έπαιζε και Καραγκιόζη σαν έφηβος, στο Ηράκλειο. Στην Κατοχή έπαιζε Καραγκιόζη, αλλά σαν έφηβος και μου το πέρασε. Βρήκα διάφορα πράγματα στο σπίτι, πήγαινα έβλεπα». Συνεπώς μπορούμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει οικογενειακή παράδοση, έστω και αν δεν έχει επαγγελματική μορφή. Σε αυτή την κατηγορία έχουμε μια εξοικείωση με το επάγγελμα της οικογένειας.

Έχουμε μαρτυρίες και στις δύο χρονολογικές περιόδους, (1922-1960) και (1960-), ότι το επάγγελμα να λειτουργεί σαν δεύτερη επαγγελματική δραστηριότητα, ώστε να καλύπτεται ο βιοπορισμός.

Ο Δημήτρης Μητσάκης (Ματσούκας), «ήμουν υδραυλικός σαν παιδί. Το '53 το ξανάπιασα. Μετά το άφησα».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «ο πατέρας μου έκανε φαλτσέτες κι εργαλεία τσαγκαράδικα. Από τον παππού μου κληρονόμησε το εργαστήριο. Πάει έτσι. Κι εγώ ανακατεύτηκα μ' αυτά τα είδη... Από φτώχεια, όχι δεν υποφέραμε, αλλά εν πάση περιπτώσει όταν έχεις δέκα παιδιά; Εγώ είχα μανία με τον Καραγκιόζη. Εκεί ήταν η μάχη».

Ο Ηλίας Καρελλάς «ο πατέρας μου ήταν δικηγόρος και η μάνα μου καθηγήτρια. Δεν είχαν σχέση με το χώρο. Κοίταξε, τον πατέρα μου τον έχω χάσει από όταν ήμουνα 9 ετών, αλλά η μητέρα μου, δεν ήταν και η καλύτερη της, θα 'θέλε να είμαι δικηγόρος σαν τον πατέρα μου. Μπορεί να ήθελε... Μου έλεγε μπορείς να το έχεις αυτό, αλλά κοίτα να περάσεις, να κάνεις το ένα, να κάνεις το άλλο. Τέλος πάντων! Τώρα η μητέρα μου πλέον είναι παραπάνω υποστηρικτική και αντιλαμβάνεται ότι αυτό που κάνω είναι μια δουλειά. Ήμουνα σε ένα περιβάλλον που νομίζω ότι βοήθησε. Και βοήθησε στο να ανοιχτούν κάποιοι ορίζοντες άλλοι, οι οποίοι και αυτοί είχαν ως εφελτήριο τη δική μου ανάγκη να εκφραστώ διαφορετικά».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «ήμουνα ένα παιδάκι που όλη μέρα έπαιζε Καραγκιόζη ή θα ζωγράφιζε τις φιγούρες που θα 'παιζε στις παραστάσεις του. Δεν έκανα κάτι άλλο. Δε χρειαζότανε να πω ότι θα γίνω καραγκιοζοπαίχτης, αφού φαινότανε. Ζωγράφιζα μόνο Καραγκιόζη. Δεν μου απαγόρεψαν ποτέ. Μετά που μπήκα στο Λύκειο και έπρεπε κάτι να αποφασίσω ότι θα γίνει, μου είπανε κοίταξε μια σχολή. Και πάλι δε μου 'πανε πήγαινε σε αυτό ή κάνε κάτι άλλο. Μου είπανε κοίταξε να περάσεις σε μια σχολή, να σπουδάσεις κάτι και παίζεις και Καραγκιόζη».

Ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, «γενικά η μητέρα μου και ο πατέρας μου με έχουν βοηθήσει αρκετά. Είναι αρκετά ανεκτικοί μαζί μου, γιατί μετά από ένα σημείο η αγάπη γίνεται πάθος και κάπου πρέπει να βάζεις ένα μέτρο. Αν και μερικές φορές η μητέρα μου είναι ο πιο αυστηρός κριτής μου και σε τσακωμούς ή διαπληκτισμούς, για να μου δώσουν να καταλάβω κάποια πράγματα ή να με τσιγκλήσουν, να με πειράξουν, μου σχολιάζουν κομμάτια της παράστασης που έχουν δει. Για παράδειγμα η μητέρα μου λέει για κάτι που δεν έκανα «ήσουν αργός όπως την τάδε μέρα, που έπαιζες το τάδε έργο».

Σε αυτές τις μαρτυρίες, οι οικογένειες εντάσσονται στα μικροαστικά στρώματα της περιόδου της Μεταπολίτευσης και είναι σαφής η μεταστροφή στις κοινωνικές αντιλήψεις, που

επιτρέπουν την προσωπική επιλογή των παιδιών της οικογένειας, διατηρώντας όπως τον παράγοντα των σπουδών ως διασφάλιση επαγγελματικής αποκατάστασης. Το Θέατρο Σκιών εκλαμβάνεται ως «χόμπι».

Θα ήταν χρήσιμο να αναφερθούμε και στις μαρτυρίες του Δημήτρη Μπερέκου και του Ιάσωνα Καραϊδρου, που δεν ασχολούνται επαγγελματικά με το θέαμα, αλλά είναι ερευνητές και διαθέτουν πολύ σημαντικές συλλογές. Πώς η οικογένεια αντιμετώπισε την αγάπη και την αφοσίωσή τους στο Καραγκιόζη;

Ο Δημήτρης Μπερέκος αναφέρει, «νομίζω, επειδή κι εγώ ήθελα να σπουδάσω, και τα δυο μου αδέρφια το είχαν κάνει και ήθελα κι εγώ να συνεχίσω, θα μου λέγανε σπούδασε και εξάσκησέ το. Θα ήθελαν να έχω παράλληλα σπουδές. Εντάξει, είχα τα κλασσικά «πάλι με τα καραγκιοζιλίκια ασχολείσαι», «αφιερώνεις πολύ χρόνο», αλλά είχα βρει τη φόρμουλα. Το μεσημέρι που άνοιγε το παντζούρι ο Σπύρος (Καράμπαλης), η μάνα μου ρώταγε «έχεις κάνει τα μαθήματά σου;», «ναι», «πήγαινε». Και μπορεί να καθόμουνά ώρες, μέχρι το βράδυ. Στη γειτονιά είχαν τεράστιο κύρος, αγάπη, ήταν αξιολάτρευτοι σε όλους (ο Σπύρος και ο Θέμης Καράμπαλης)». Σε αυτή τη μαρτυρία είναι φανερό ότι η προσωπικότητα και το κύρος του καραγκιοζοπαίχτη τον καθιστά σημαντικό μέλος της κοινότητας της περιοχής, δεν υπάρχει αντίδραση στην ενασχόληση με τον Καραγκιόζη, πάντα όμως εκτός του πλαισίου της επαγγελματικής δραστηριότητας.

Ο Ιάσωνας Καραϊνδρος αναφέρει, «οικογενειακά, δεν είχα καμία σχέση, ούτε υπήρχε κάποιος καραγκιοζοπαίχτης στο οικογενειακό μου περιβάλλον, το οποίο ήταν ένα αστικό, μεσοαστικό περιβάλλον, οι οποίοι ήσαν πολύ ανοιχτοί στην τέχνη, ήταν *cultivé* οι γονείς μου, κυρίως η μάνα, αγαπούσαν και τη λαϊκή και τη σύγχρονη και την κλασσική τέχνη και πηγαίναμε σε μουσεία. Μπορούμε να πούμε με κάποιο τρόπο ότι γεννήθηκα σε ένα περιβάλλον φιλοκαλλιτεχνικό. Εγώ γενικώς είχα το μικρόβιο της κολεξιονίτιδας. Αυτό το χρωστάω στον πατέρα μου, που και σε αυτόν άρεσε και πηγαίναμε στο Μοναστηράκι. Δηλαδή να φανταστείς στο σπίτι μου μάζευα καρτ ποστάλ, πέτρες με τρύπες, μπουκαλάκια, παλιά νομίσματα, κοχύλια μεγάλη συλλογή, είχα την τρέλα της συλλογής. Κι ακόμα πιο μικρός βόλους. Κλειδιά, κάποια στιγμή. Από πολύ μικρός άρχισα και έπαιρνα από το τέλος των παραστάσεων του Χαρίδημου, όποτε μπορούσα και το χαρτζιλίκι μου το επέτρεπε, φηγούρες από αυτές τις σκαλιστές, που ήταν όχι σε μέγεθος επαγγελματικό, αλλά ούτε και παιδικό. Μ' άρεσαν οι φηγούρες και έτσι όπως είδαν οι γονείς μου κι οι φίλοι των γονιών μου ότι αποκτούσα αυτή την τρέλα, τα δώρα που μου κάνανε ήτανε φηγούρες». Στην περίπτωση αυτή παρατηρούμε τη θέση μιας αστικής οικογένειας της δεκαετίας του 1960, που προσεγγίζει τις δημιουργίες του Καραγκιόζη ως εικαστικά έργα με καλλιτεχνική αξία, γεγονός που δεν συνεπάγεται μια ανάλογη θέση για το

θέατρο σκιών ως ολοκληρωμένη παραστατική τέχνη. Εκτός της πολιτικής τοποθέτησης αποτελεί υιοθέτηση από το σύνολο των διανοούμενων, ανεξάρτητα από το σημείο εκπόρευσης, μιας εκπολιτιστικής, διαφωτιστικής στάσης.

3.3.1.1.3 Η περίοδος της μαθητείας

Η μαθητεία μυεί το νέο караγκιοζοπαίχτη στο θέαμα και τον οδηγεί στη μίμηση των χαρακτηριστικών του δασκάλου/ μάστορα, ενώ απαιτεί πειθαρχία και ο εκπαιδευόμενος ελέγχεται αυστηρά. Η παρουσία του θεάματος του μπερντέ στην τηλεόραση, η διάλυση των μόνιμων σκηνών του Караγκιόζη, αλλά και η ανάπτυξη του διαδικτύου, επέφεραν σημαντικές αλλαγές στον τομέα της μαθητείας. Ανεξάρτητα από τη μέθοδο μαθητείας του ο караγκιοζοπαίχτης είναι ένας καλλιτέχνης με ποικίλες καλλιτεχνικές επιδόσεις (μίμος, με αίσθηση χιούμορ, ετοιμόλογος με δυνατότητα αυτοσχεδιασμού, με σκηνοθετική ικανότητα, ζωγράφος, τεχνίτης, καλλιφωνος), αλλά κυρίως έξυπνος, με αντίληψη και κοινωνικά ευαίσθητος. Συνήθως, ο επίδοξος караγκιοζοπαίχτης παρακολουθεί έναν καλλιτέχνη και μπαίνει πίσω από τη σκηνή για να γίνει βοηθός είτε γιατί υπάρχει φιλία ή γνωριμία, είτε γιατί ο ενεργός караγκιοζοπαίχτης χρειάζεται χέρια να τον βοηθήσουν. Η περίοδος της μαθητείας δεν έχει συγκεκριμένη χρονική διάρκεια. Ο μαθητής ακολουθεί την ιεραρχία των βοηθών και περνούν πολλά χρόνια μέχρι να του επιτραπεί, συνήθως από τυχαίο γεγονός, να αναλάβει μόνος του μια παράσταση. Η παράσταση ακολουθεί μια συγκεκριμένη ιεροτελεστία που ξεκινά από την προετοιμασία, τη στήριξη του караγκιοζοπαίχτη κατά την παράσταση και το μάζεμα μετά την παράσταση και ο μαθητής μυείται συμμετέχοντας σε όλα τα στάδια. Οι μάστοροι είναι αυστηροί, συχνά με σκληρή συμπεριφορά προς τους μαθητευόμενους, που πηγάζει από την ανάγκη προστασίας της δουλειάς τους, ως καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, αλλά και ως μέθοδο περιορισμού της αύξησης του αριθμού των επαγγελματιών, που αποτελεί για το βιοπορισμό τους. Οι μαστόροι (καраγκιοζοπαίχτες) δίνουν κάποιο μαθητευόμενό τους σε κάποιο άλλο μάστορα για να καλύψει τις ανάγκες τους. Η αμοιβή ενός μαθητευόμενου ποικίλει ανάλογα με τις ικανότητές του και την οικονομική δυνατότητα του μάστορά του, αποτελεί δε κίνητρο εμπλοκής με τον Караγκιόζη, ιδιαίτερα σε περιόδους οικονομικής κρίσης ή σε ηλικία που υπάρχει ανάγκη χρηματικής ανεξαρτητοποίησης από την οικογένεια. Στο στάδιο της μαθητείας πολλοί εγκαταλείπουν την ιδέα να ακολουθήσουν τον Караγκιόζη ως επάγγελμα. Αυτό συμβαίνει είτε γιατί οι ικανότητές τους δεν επαρκούν, είτε γιατί οι δυσκολίες του επαγγέλματος τους αποθαρρύνουν, είτε γιατί η δυνατότητα εξέλιξης και αποκλειστικού βιοπορισμού από το θέαμα είναι περιορισμένη.

Στην ομάδα των караγκιοζοπαιχτών που γεννήθηκε την περίοδο 1922-1960 αναφέρονται:

Ο Ηλίας Κατσάνος, «παρακολουθούσα το Βάγγο, είμασταν κουμπάροι και έγινα βοηθός του για 4 χρόνια στα 17. Για να γίνω τέλειος πρέπει να μείνω 10 χρόνια σαν βοηθός. Αν δεν έχω τόση πείρα πριν βγω πρέπει να ρωτήσω, να συμβουλευτώ κάποιον».

Ο Νικόλαος Λέκκας, «ο Φρίζος ήθελε ένα παιδάκι να ξέρει μουσική, στο έργο Γκόλφω και με πήρε. 3 χρόνια με χρησιμοποιούσε, ευγενέστατος, μου έδινε ό,τι του ζητούσα. Με πήρε βοηθό 12 χρονών και έμεινα 7 χρόνια μαζί του».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «στον Κώστα Μάνο πήγα πρώτα σαν βοηθός. Έπαιρνα κάποια χρήματα, μου έδινε 10 δραχμές. Έμεινα με τον Κώστα Μάνο πάρα πολύ καιρό. Τα 3-4 χρόνια δεν ήμουν α' βοηθός, είχα μπει να μάθω. Όταν έφυγα από το Μάνο ήξερα μόνο να βαστάω φιγούρες και από ζωγραφική είχα αρπάξει κάτι. Όταν ήρθα στον Πειραιά το 1936-1937 με προσέλαβε ο Θεόδωρος Θεοδωρόπουλος, σαν ζωγράφος, για να του κάνω τις ρεκλάμες. Έφτιαχνα κάτι ψευτοπράγματα και μου έδινε 15 δραχμές. Τότε με βρήκε ο Δημήτρης Μώρος, μου έδωσε 30 δραχμές και με πήρε μαζί του στο θέατρο στο Χατζηκυριάκειο το χειμώνα και στην Καλλιθέα το καλοκαίρι, ζωγράφος. Μετά πήγα με τον Κανακάρη, μου έδωσε 40 δραχμές. Μέχρι τότε δεν είχα παίξει. Είχα τη ζωγραφική και είχα ιδέα σαν βοηθός. Εγώ άρχισα να παίζω Καραγκιόζη το 1940, όταν έπιασα δουλειά στο Μανωλόπουλο. Κάθισα 3 χρόνια. Όταν κανείς έχει αντίληψη μπορεί να μάθει τα πάντα. Χρειάζεται να μπορείς να συγκρατήσεις μέσα στο μυαλό ορισμένα πράγματα. Τα θυμάσαι απέξω, όπως ένα τραγούδι».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «μπήκα στο Μανωλόπουλο το 1925, τότε θα ήταν 40 χρονών. Έμεινα περί τα 4 χρόνια. Μετά πήγα στον Ιωάννη Μπομποτίνο. Με το Μπομποτίνο έκανα 15 χρόνια. Στην αρχή, 2 χρόνια, ως βοηθός, μετά επειδή εκείνος δεν έπαιζε Καραγκιόζη κι έπαιζα εγώ, ερχότανε σε μένα και παρακολουθούσε και μου έλεγε, με διόρθωνε, πώς να γίνει το καθετί. Αυτό συνεχίστηκε για 15 ολόκληρα χρόνια. Τη ζωγραφική την έμαθα από τους άλλους κοιτώντας. Με το Μάνο έχω κάνει πολύ και τον Σπύρο τον Κούζη. Η ζωγραφική του μου αρέσει καλύτερα είναι πιο λαϊκή, πιο εκφραστική. Πρέπει να έχει ο Καραγκιοζοπαίχτης βοηθό κανονικό. Να έρχεται να βοηθάει από μικρό, να έχει κέφι».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «ο Μώρος έβλεπε την αγάπη που είχα για τον Καραγκιόζη και με κάλεσε κάποτε που είχε έλλειψη από βοηθούς, μέσα στη σκηνή. Όταν μπήκα είχα τη σχετική πείρα από τις παραστάσεις που είχα παρακολουθήσει και τον βοήθησα. Είδε τη θέληση που είχα και το ζήλο και μου είπε να πηγαίνω κάθε βράδυ να τον βοηθάω και ύστερα από ένα διάστημα, όταν ειδικευτώ, θα μου έδινε και χρήματα να πληρώνω το εισιτήριο μου και ως χαρτζιλίκι. Όταν έγινα ειδικευμένος στο Μώρο άρχισε να μου δίνει 10 δραχμές τη βραδιά, ίσα ίσα για τα εισιτήρια. Εγώ είχα τέτοιο ζήλο και αγάπη για τον Καραγκιόζη ώστε πήγαίνα πολύ

νωρίτερα από το μάστορά μου και τους άλλους βοηθούς, τους μεγάλους και περίμενα να ανοίξει η πόρτα του θεάτρου, να μπω να σκουπίσω, να βιδώσω και να ξεβιδώσω την παράσταση, τα εργαλεία. Ευθύς μόλις εγώ είχα μάθει τις παραστάσεις, 14 χρονών, ο Μώρος πέθανε. Πήγα στον Δημήτρη Ταμπουράκη, έπαιζε στην Αμφιάλη, ήταν Μανιάτης, από τους καλούς μαστόρους. Πέθανε μετά από τρία χρόνια. Πολλές φορές δίδαμε παραστάσεις σε κατασκηνώσεις. Είχα αποκτήσει τη σχετική πείρα που χρειαζότανε και θα μπορούσα να βγάλω μια παράσταση σε μεγάλο κόσμο, σε πολύ κοινό. Από τους μαστόρους μου δεν έμαθα τίποτα από ζωγραφική και σκαλίσματα».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «το 1933 στην Παλαιά Κοκκινιά έχει έρθει ο Γιάννης Ιατρίδης, βοηθός του Σπαθάρη. Μπήκα στη σκηνή του, μετά μου έδωσε ατέλεια. Ο πρώτος μου δάσκαλος. Μετά με προώθησε στο γέρο Χαρίδημο. Μετά κατεβαίνει στην Κοκκινιά ο Μόλλας και μπαίνω και στη δική του σκηνή. Υπήρχαν πολλοί βοηθοί στο Μόλλα. Ο πρώτος βοηθός ήξερε πιο πολλά από τον παίχτη. Όπως ο Σπύρος ο Κούζαρος που ζωγράφιζε κιόλας τις ρεκλάμες και τις φιγούρες. Το 1937 έγινα α' βοηθός στον Ιατρίδη, έπαιρνα 60 δραχμές τη μέρα. Τότε ο βοηθός τα έκανε όλα. Το 1939 ξεκινώ μόνος μου. Με χαρά δέχτηκε ο μάστοράς μου, αλλά ζήτησε να με ακούσει πρώτα. Τότε είχε χειμερινό θέατρο και έπαιζε τον «Καπετάν Νικηταρά και την ορφανή της Χίου». Με έβαλε να παίζω και βγήκε και είπε στο κοινό ότι θα παίζω εγώ και να με στηρίζουν. Όταν ξεκίνησα άρχισε το γιούχα, γιατί ήμουν άγουρος. Ακολούθησα όμως τα χνάρια στα λόγια για αυτό με εμπιστεύτηκε ο δάσκαλος. Οι κινήσεις βοηθούν στην αποστήθιση του έργου, γιατί κουνάς τις φιγούρες και σιγά σιγά μαθαίνεις».

Ο Κωνσταντίνος Νταμαδάκης (Καρεκλάς), «9 χρονών έγινα βοηθός στα αδέρφια μου, έμεινα μέχρι τα 15. Όταν έκαναν οικογένεια τα αδέρφια μου χώρισαν, το 1912, 1913, και έκαναν δικά τους θέατρα. Εγώ πήγα σαν τραγουδιστής στον Γιώργαρο. Έμαθα ακούγοντας άλλους τραγουδιστές. Τραγουδούσα αμανέ, ματζόρε, μινόρε και ουτζάμ, που είναι πολύ δύσκολο. Και ωραίο Διονύσιο και κλέφτικα. Μετά πήγα στον Ποριώτη. Μετά έφυγα με το συνάδελφό μου Νικόλαο Κουλουφάκο και πήγα στη Σύρο. 6 μήνες μαζί, γιατί δε μου άρεσε. Τραγουδιστής και φωνές σε κάποιες σάτιρες. Ό,τι τραγουδούσα το έπαιζαν οι ρομβίες στη Σύρο. Πώς μαθαίνει ένας βοηθός; Ο καλλιτέχνης γεννιέται. Καλό είναι όμως να παρακολουθεί έναν καλό καλλιτέχνη. Εγώ αν δεν είχα ένα καλό λαιμό και μίμηση... ! Τι πρωτομαθαίνει ο καραγκιοζοπαίχτης; Να υποστεί διάφορα για να μάθει».

Ο Σάββας Γκίτσαρης, «το 1932-1933 έκανα βοηθός του Μανωλόπουλου, δεν πληρώνόμουν, σαν παιδί. Το 1933 πήγα με το Στραβοθόδωρο στο Κιάτο, γιατί ο Μανωλόπουλος πήγε Αθήνα με μόνιμους βοηθούς. Σε έξι μήνες έμαθα 80 παραστάσεις γιατί είχα την επιμονή.

Σε 10 μέρες έπαιξα μόνος μου. έβγαλα τα καλαμπούρια από διάφορες παραστάσεις. Η κάθε φιγούρα έχει το βάστημά της, αυτό μαθαίνουν οι βοηθοί».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώναρως), «μπήκα βοηθός στο Θεοδωρόπουλο και έμεινα μαζί του 18 χρόνια, μέχρι το 1951. Ήμουν δεξί του χέρι. Το ξύλο που έχω φάει από τον Ντίνο Θεοδωρόπουλο είναι το κάτι άλλο. Έτσι και του έκανα τζόρες με έδερνε. Ο Θεοδωρόπουλος σαν караγκιοζοπαίχτης ήταν άριστος. Σαν βοηθός στο Θεοδωρόπουλο είχαμε μουσική από γραμμόφωνο, με κατασκευή. Δύο μήνες προ του Πάσχα φρεσκάραμε όλες τις φιγούρες. Το 1942 σύχναζα στον Άγιο Γεράσιμο σε ένα μαγαζί που όλοι εμάθαιναν όργανα. Είχα αυτή και σιγά σιγά έμαθα μπουζουκάκι».

Ο Σωτήρης Ασπιώτης, «ήμουν 10 χρονών και βοήθαγα τον Βουτσινά. Είχε αντίπραξη με το Θεοδωρόπουλο. Έμεινα 10 χρόνια μαζί του. Το κουκλοθέατρο το έμαθα από τον Ιωάννη Λεβέτη, μεγάλος ανδρεικελοπαίκτης. Με πήρε γιατί ήμουν καλός ζωγράφος. Έπαιζα και μπουζούκι επαγγελματικά. Το παιδί μαθαίνει και αποστηθίζει την παράσταση».

Ο Δημήτρης Ματσούκας (Μητσάκης), «Εγώ έμαθα στο Θεοδωρόπουλο. Πήγα βοηθός του γιατί μ' άρεσε. 1929-1934 έμεινα με το Θεοδωρόπουλο».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «το 1950 το καλοκαίρι Ιούνιο μήνα, εδούλευε στο Ρεκόρ ο Ανέστης (Ορέστης Βακάλογλου) κι ήταν ο πατέρας μου εκεί πέρα και πέρασα, εγώ ούτε κατά διάνοια τον Καραγκιόζη. Ετότε εδούλευα μηχανικός και είχα τσακωθεί με το μάστορα τότε και μ' έδιωξε και πήγα στο ταμείο ανεργίας και τότε εγώ πληρωνόμουν από το ταμείο ανεργίας. Και μου λέει ο Ανέστης «Έλα να μου δώσεις ένα χεράκι», «δεν έχω ιδέα ρε», του λέω, «εγώ δεν έχω μπει ποτέ μες στην σκηνή». «Έλα μωρέ, γιατί μου λείπει ο Σπύρος», ο βοηθός του κι επήγα που λες λοιπόν. Κι εκió που λες ήτο το ξεκίνημα. Από κει πέρα, λοιπόν εφύγαμε από την Πάτρα, πήγαμε στην Αιτωλοακαρνανία, εγυρίσαμε, επήρα μετά εγώ κάτι φιγούρες, από τον Αλεξόπουλο, απ' τον Ορέστη, 5 φιγούρες από τον έναν, 2 φιγούρες από τον άλλον, άρχισα να παίζω σε κάτι χωριά, να κάνω το γύρω. Α! Σα παιδί που ήμουν τότε, 19 χρονών. Αλλά πάει ένα πρωί ο Βασίλαρος στην Πάτρα, του 'χε φύγει ο Κώστας και πάει στον πατέρα μου και του λέει «έχω μάθει ότι ο Γιάννης είναι καλός βοηθός, θα τον πάρω μαζί μου θα του δίνω ένα τάλαρο την ημέρα, τον ύπνο και το φαΐ». Μου το είπε εμένα ο γέρος, «θες να πας με το Βασίλαρο» και πράγματι που λες λοιπόν, πήγα με τον Βασίλαρο στην Καλαμάτα. Το ωραίο πιο είναι όμως ότι αν έμενα με τον Ορέστη, δε θα γινόμουν караγκιοζοπαίχτης, караγκιοζοπαίχτης έγινα απ' αλήθεια. Είμαι υποχρεωμένος αυτό που θα πω, να πω 'κειο που είναι. Γιατί ο Ανέστης δεν ήταν ο караγκιοζοπαίκτης που είχε το ρεπερτόριο που έμαθα εγώ στο Βασίλαρο. Ο Ορέστης δεν ανέβασε ποτέ την «Ωραϊάν του Πέραν», ένα παράδειγμα απλό. Είπε

ο Βασίλαρος την μεγάλη κουβέντα «ο βοηθός φτιάχνει τον караγκιοζοπαίκτη. Ο караγκιοζοπαίκτης είναι ένα στρογγυλό μηδενικό». Για αυτούς που δεν είναι караγκιοζοπαίκτες επαγγελματίες, το να είναι βοηθός δε σημαίνει ότι έχει πάρει τη βαλίτσα κι έχει βγει, απλά έχει κάτσει 5 φορές πίσω από το μπερντέ κι έχει κρατήσει μια φιγούρα. Αυτό ξέρεις τι λέγεται; Έχω παρακολουθήσει πίσω από το πανί τον τάδε караγκιοζοπαίκτη, το τάδε...άλλο το ένα, άλλο το άλλο. Άλλο το αν έχει παρακολουθήσει, γιατί εδώ πέρα δε γράφει έτσι. Εφτού είναι το λάθος. Δεν υπάρχει παιδί, τουλάχιστον μέχρι το 80, δεν υπήρχε παιδί στην Ελλάδα, που ήταν η μόνη ψυχαγωγία που μπορούσε να ασχοληθεί, ήταν να ασχοληθεί με τον Караγκιόζη. Στο σπίτι του, στην αυλή του, στους φίλους του, αυτό είναι η πραγματικότητα. Όχι όμως επαγγελματικά».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος) είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση. Δεν αναφέρει στη συνέντευξή του περίοδο τυπικής μαθητείας σε ένα караγκιοζοπαίκτη. Παρακολουθούσε παραστάσεις καταξιωμένων караγκιοζοπαιχτών την εποχή που ήταν νέος και αντέγραφε μετά τα εργαλεία και τις παραστάσεις τους. Επίσης τονίζει ότι κάποιους τους χρησιμοποιούσε ως βοηθούς στις δικές του παραστάσεις και τον συμβούλευαν τι έπρεπε να αλλάξει για να βελτιωθεί. Συγκεκριμένα, «ο Νικητόπουλος, σπουδαίος караγκιοζοπαίκτης, και σ' αυτόν χρωστάω πολλά. Και στον Τάκη το Μελίδη. Στο Μάνο όχι τόσο. Ο Μάνος ναι μεν μ' αγαπούσε, αλλά δε μου έδωσε τίποτα. Ο Μάνος σαν δάσκαλος, γιατί ήταν μεγάλος ζωγράφος, τη ζωγραφική δε μου την έδειξε, τον παρακολουθούσα που ζωγράφιζε κι ακολουθούσα τις γραμμές του. Εγώ δεν άκουσα ποτέ να λέω πως «εγώ βγήκα караγκιοζοπαίκτης μόνος μου», αλλά με βοήθησαν και οι μεγάλοι, ο Νικητόπουλος κι ο Τάκης ο Μελίδης. Δεν μπορώ να μην το πω, γιατί τους είχα βοηθούς κι αφού τους είχα βοηθούς, δεν τα 'λεγα καλά και μου λέγανε, «Αυτό έκανες λάθος». Εγώ το σημείωνα και το 'λεγα την άλλη φορά πιο καλά. Γιατί όταν αυτοί ήτανε 20 χρόνια στον Караγκιόζη κι εγώ 2-3, μπορεί να ήμουνα εγώ... να ήξερα αυτά που ξέρουν αυτοί; Γιατί έπαιζε, φέρει ειπείν, ο Κώστα ο Μάνος τον «Κίτσο τον λεβέντη». Εγώ την άλλη μέρα το πρωί ήμουνα στρωμένος με το κοπίδι, τάκα-τάκα, να κάνω τον Κίτσο, να κάνω τη Μάνα, ποια φιγούρα έλειπε, γιατί κάθε μέρα δημιουργούσα φιγούρες κι είχα πολλές φιγούρες και έπαιζα το έργο το ίδιο. Γι' αυτό έμαθα καλά τον Караγκιόζη. Δηλαδή έπαιρνα μάθημα απ' το δάσκαλο και το παρέδιδα στον κόσμο. Κάθε παράσταση που παίζαν αυτοί την άλλη μέρα το 'παιζα εγώ, όποιος караγκιοζοπαίκτης και να 'χε περάσει».

Η γενιά των караγκιοζοπαιχτών της χρονολογικής περιόδου (1960-) περιγράφει την περίοδο της μαθητείας διαφορετικά. Μειώνεται αισθητά χρονικά η περίοδος της μαθητείας, μπαίνουν πίσω από το μπερντέ ως βοηθοί, και όχι ως μαθητές, αναλαμβάνοντας ενεργό ρόλο στην παράσταση σε περισσότερους από έναν παλιούς караγκιοζοπαίχτες που θεωρούν σημα-

ντικούς. Είναι συνειδητοποιημένοι για τον επαγγελματικό τους προσανατολισμό, αντιλαμβάνονται την περίοδο της μαθητείας ως πρακτική εξάσκηση του επαγγέλματος και επιζητούν να εργαστούν δίπλα σε όσους περισσότερους βετεράνους του επαγγέλματος μπορούν, ώστε να δημιουργήσουν την προσωπική καλλιτεχνική τους ταυτότητα. Σημαντικό είναι ότι, ανεξάρτητα από το αν είναι βοηθοί κάποιου, βλέπουν τις παραστάσεις όλων των караγκιοζοπαίχτων, παίζουν στις μόνιμες σκηνές ή στα μέρη που παίζουν. Ζητούν να βοηθήσουν και δεν αποθαρρύνονται αν κάποιος αρνηθεί.

Ο Πάνος Καπετανίδης, «εγώ που λες από την αρχή είχα μια μανία, να θέλω να ζήσω παραπάνω. Είχα θέμα δηλαδή! Κατάλαβα το τι σημαίνει ζωή, το τι σημαίνει θάνατος και από τη στιγμή που το κατάλαβα αυτό ήθελα να ζήσω παραπάνω! Και πώς θα ζήσει κανείς παραπάνω; Όταν αφήσει πίσω του ένα έργο και όχι μόνο τις ακαθαρσίες του και τα σκουπίδια του! Αρχικά λοιπόν ήθελα να γίνω ηθοποιός, ώσπου γνώρισα τον Βάγγο, είδα ότι ο Καραγκιόζης είναι μια παραστατική τέχνη, με σαγήνευσε, τον πλεύρισα, μου έκανε εντύπωση όταν έφτιαχνα τις φιγούρες τότε, τις παιδικές τις δικές μου τότε, όχι τις αγοραστές, δεν μπορούσα να τις στηρίξω πάνω στο πανί. Κάποια στιγμή με είδε ο Βάγγος και μου λέει «τι κάνεις εκεί;» λέω «κοιτάζω, μάστορα να μάθω». «Α, θες να μάθεις; Έλα μέσα». Μετά που είχα τη θεατρική σύμπραξη στο Βάγγο πήγαινα όποτε δεν είχα παράσταση ή περιοδεία ή αυτά, ο οποίος έπαιζε στο δήμο Πειραιά, αρχικά στη Πηγάδα που δεν πρόλαβα να πάω, ήταν η περίοδος Σκυλίτση. Με το που τον σταμάτησε η χούντα, του γκρέμισε το θέατρο στο Μοσχάτο και ο Σκυλίτσης τον πήγε κι έπαιζε τακτικές παραστάσεις, στη Πηγάδα και μετά του έφτιαξε και μια αυτοκίνητη σκηνή και γύρναγε όλο τον Πειραιά. Όταν πήγε στον Ιππόκαμπο, εκεί έπαιξα κι εγώ δυο χρόνια. Ως μαθητής του! Ήταν σαν πατέρας μου! Ο Βάγγος μ' έσπρωξε να παίζω. Οι περισσότεροι δε το κάνανε γιατί φοβόντουσαν μην τους πάρει ο βοηθός τη δουλειά. Πολύ ρηχά πράγματα. Με βοήθησε όμως η ηθοποιία στον Καραγκιόζη. Στη φωνή. Βέβαια! Στις αναπνοές μου σε όλα. Δηλαδή αυτό που μάθαιναν οι караγκιοζοπαίχτες εμπειρικά, τη διαφραγματική αναπνοή, την έμαθα τεχνικά, στη σχολή. Τις παύσεις, όλα αυτά τα πέρασα στον Καραγκιόζη».

Ο Κώστας Μακρής, «στα πέντε μου με μέσον έμπαινα μες τον μπερντέ, στα 7 βοήθαγα και τον Ασπιώτη στο κουκλοθέατρο, γιατί ήμουν και συμμαθητής με το γιο του το Μάκη, στο ίδιο θρανίο και έμπαινα και στο κουκλοθέατρο και στο Γιάνναρο εννοείται στις παραστάσεις. Στα 11 μου πήρα το πρώτο χαρτζιλίκι από το Γιάνναρο γιατί του έφτιαξα την πρώτη ρεκλάμα για το θέατρο. Δεν ήξερα φαντάσου πώς φτιάχνανε το κρεατί τότε, είχε κατέβει ο Ταρζάν, ο Μίμης ο Ασπιώτης και φτιάξαμε μαζί το κρεατί και ουσιαστικά ήταν η πρώτη μου ρεκλάμα. Απ' όταν κατάλαβα τον εαυτό μου, ζωγράφιζα Καραγκιόζη, ναι εννοείτε. Ήμουν σίγουρος ότι αυτό θα

ακολουθήσω, δεν ήθελα κάτι άλλο. Μου άρεσε βέβαια και το τραγούδι, άρχισα να παίζω μπουζούκι και μπαγλαμά, τραγουδάγα σε ένα κέντρο, αλλά εντάξει, αυτό σαν δεύτερη. Μέχρι που μ' έστελνε ο Ορέστης στο νεκροταφείο να φτιάξω τη φωνή, λαρυγγοφωνές και τέτοια και για να μη μ' ακούει κανένας και εκεί χάλασε για τραγούδι. Εντάξει, τώρα να πληρώνεσαι με το Γιάνναρο ήτανε σχετικό. Απλά κάπου κάπου σου 'δινε ένα χαρτζιλίκι όταν πήγαινε καλά το θέατρο. Μια ζωή με το Γιάνναρο βοήθαγα και τον Αντώνναρο έχω βοηθήσει και τον Αλεξόπουλο και τον Ορέστη, όλους. Μέχρι το 80 που σταματήσαμε από το Ρεκόρ με το Γιάνναρο, ερχόσαντε για μια περίοδο άλλοι καραγκιοζοπαίχτες, ο Κώσταρος, ο Μητσάκης πάρα πολλά χρόνια, και σε κάποιες εκδηλώσεις μ' έπαιρνε και ο Αντώνναρος, ο Ασπιώτης... θυμάμαι και κάποιες του Σωματείου παραστάσεις που είχε βγάλει στο Πτωχοκομείο και είχα πάει και τους είχα βοηθήσει και τους δύο. Κοίταξε τώρα, η ιστορία των δασκάλων... το ίδιο πέρασε κι ο Γιάνναρος απ' τον Βασίλαρο. Δηλαδή μόλις τον ρωτάγανε το Βασίλαρο «θα γίνει καραγκιοζοπαίχτης το παιδάκι;» έλεγε ο Βασίλαρος για το Γιάνναρο «σε 300 χρόνια» και το 'χε μαράζι ο Γιάνναρος, το 'λεγε δηλαδή. Πιστεύω ότι ήτανε κι αυτό. Κι όλοι μωρέ οι παλιοί μαστόροι σε οποιαδήποτε τέχνη ήτανε, δε θέλανε να βγει ο βοηθός στη δουλειά. Όλα μαζί ήτανε, τέλος πάντων».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «τώρα, όπως εγώ, ενώ έχω δει πάρα πολύ και το Βάγγο (Κορφιάτη), έχω μάθει πάρα πολλά πράγματα από το Βάγγο, αλλά πάρα πολύ κοντά ήμουνα με το Σπαθάρη και το Μάνθο. Τώρα εντάξει όταν θες να έχεις δύο και τρεις δασκάλους, είναι σαν να έχεις δύο και τρεις γυναίκες ταυτόχρονα... θα μαλώνεις και θα κρύβεσαι! (γελάει) Κατάλαβες; Δε θέλουνε οι καραγκιοζοπαίχτες και ειδικά όταν είναι πολύ δυναμικοί. Ας πούμε ο Μάνθος με το Σπαθάρη ήταν πολύ διαφορετικοί και σε πολύ ανταγωνισμό, περισσότερο ο Μάνθος προς το Σπαθάρη (το επαναλαμβάνει με νόημα). Εγώ τους γνώρισα και τους δύο μικρός και τους αγαπούσα πολύ. Αλλά είχα με το Σπαθάρη μια πολύ μεγάλη αγάπη. Μ' άρεσε ο Σπαθάρης πιο πολύ από όλους τους καραγκιοζοπαίχτες, αλλά δεν παύει να έβλεπα και την αξία των άλλων. Μετά το Σπαθάρη ήμουνα με το Μάνθο πάρα πολύ. Όταν πήγα 14-15 χρονών ξαναήρθε ο Μάνθος να παίζει στο Χαλάνδρι, εκεί που τον πρωτοείδα. Και όπως ήμουνα πλέον έφηβος, ένα παιδάκι, του λέω «να μπω πίσω από το πανί;», «μπες» μου λέει, και έτσι άρχισα να γίνομαι βοηθός του. Το καλοκαίρι του 1982 θυμάμαι πήγα σε όλα τα θέατρα των καραγκιοζοπαικτών. Πήγα είδα τον Παύλο τον Επτανήσιο στη πλατεία Καλογήρων, απέναντι από τη Γυμναστική Ακαδημία είχε το θέατρο του. Είδα το Μάνθο που έγινα και βοηθός του, ο Επτανήσιος δε με άφησε, και πήγα και στην Πλάκα στο Χαρίδημο, ούτε ο Χαρίδημος μ' άφησε. Σε όλους ήθελα να μπαίνω μέσα. Δεν αφήνανε, μόνο ο Μάνθος με άφηνε. Ε, μετά και από άλλα θέατρα. Άνοιξε στο Γαλάτσι ο Σπυρόπουλος, πήγαινα στο Σπυρόπουλο, ακόμα το έχει το θέατρο αυτό. Δύο θέατρα έχει, χειμωνιάτικα. Το πρώτο ήτανε στο Γαλάτσι, μετά το έκανε στην Ανάκασσα, ήτανε το σπίτι του εκεί. Μετά,

μέχρι να πάω 20 χρονών πήγαινα σε όλους τους караγκιοζοπαίκτες συνέχεια. Ο Σπαθάρης δεν είχε μόνιμο θέατρο. Όπου μπορούσα να βλέπω το Σπαθάρη... Θα πήγαινα στο Χαρίδημο στην Πλάκα, στο Μάνθο, στο Βάγγο στον Πειραιά, στα Βοτσαλάκια που έπαιζε στη Σπηλιά του Παρασκευά. Αυτά ήταν τα μόνιμα. Ο Επτανήσιος το 'κλεισε».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «γνώρισα το Θανάση τον Σπυρόπουλο, στον οποίο ήμουν βοηθός γύρω στα 4-5 χρόνια και παράλληλα, λίγο πιο μετά το Μάνθο Αθηναίο. Δηλαδή δάσκαλο μου θεωρώ το Σπυρόπουλο, αλλά παράλληλα και το Μάνθο Αθηναίο που μαζί με τον Άθω το Δανέλλη, με τον οποίο σίγουρα μια πενταετία, μπορεί και παραπάνω, ήμασταν μαζί του στο καλοκαιρινό που είχε το θέατρο στη Νέα Σμύρνη. Επίσης είχα αρκετά καλές σχέσεις και είχα παρακολουθήσει στενά το Γιάνναρο από την Πάτρα. Είχα παίξει κάποιες φορές τον είχα βοηθήσει όταν είχε έρθει σε Φεστιβάλ του Μάνθου στη Νέα Σμύρνη, στην Πάτρα σε κάποια πράγματα και μετά αφού πέθανε ο Ορέστης και μετά πήγαινα κάποιες φορές, αυτός με είχε πολύ αδυναμία. Τον οποίο Γιάνναρο είχαμε ως θεό, όπως και τους άλλους, και το Μάνθο και το Σπαθάρη και τον δεν ξέρω 'γώ τι. Λοιπόν, αυτό ήταν το θετικό με μένα ότι τους πρόλαβα, και ότι υπήρξε και με όποιον τρόπο με τον καθένα, η ανταπόκριση και η παραδοχή σε μένα, όταν άρχισα να παίζω».

Ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, «κάθε λάτρης του Καραγκιόζη πηγαίνει σε ένα караγκιοζοπαίκτη, γίνεται βοηθός, που σημαίνει βοηθάω στα πάντα. Από το κουβάλημα της βαλίτσας, τον τρόπο που θα φτιάξω φωτισμό, από τα τραγούδια, το βίδωμα της σούστας. Συζητάω με τον καλλιτέχνη που είναι μάστορας, όπως τα παραδοσιακά επαγγέλματα και σιγά σιγά αρχίζεις και παίρνεις το ρυθμό του, την αναπνοή του. Ανάλογα με το πόσο καλός είσαι προσαρμόζεσαι και μετά έχεις τη διορατικότητα να μελετήσεις, να βάλεις δικά σου στοιχεία και να το κάνεις δικό σου. Αρχικά, μπήκα πίσω στη σκηνή του δασκάλου μου του Κώστα Αθανασίου, πρώτα από θαυμασμό προς το ίδιο το θέαμα και μετέπειτα προς τον δάσκαλό μου για τον τρόπο και την ηρεμία με την οποία παρουσίαζε την κάθε παράστασή του. Ο θαυμασμός μου ύστερα μετατράπηκε σε περιέργεια. Έτσι, άρχισα να τον βοηθάω κατά την διάρκεια της παράστασης, κρατώντας τις φιγούρες, κάνοντας τα διάφορα ηχητικά εφέ, όπως τη “σφαλιάρα”, τον ήχο του φιδιού, του λιονταριού, του караβιού κλπ. Επίσης, τόσο πριν, όσο και μετά την κάθε παράσταση, συζητούσα με τον μάστορά μου για τη φιλοσοφία και το ρόλο του κάθε ήρωα στο συγκεκριμένο έργο και στο θέαμα αυτό γενικότερα. Επίσης, τον παρακολουθούσα ή τον ρωτούσα για τα είδη ζωγραφικής των φιγούρων και των σκηνικών. Τον παρατηρούσα να ζωγραφίζει τις φιγούρες του και να σκαλίζει τα σκηνικά του. Ήμουν δηλαδή βοηθός του και “έκλεβα” τα μυστικά του, όπως γίνεται σε όλες τις παραδοσιακές τέχνες. Παράλληλα, βέβαια τα καλοκαίρια παρακολουθούσα και βοηθούσα τον Μάνθο Αθηναίο, τον μεγάλο αυτό καλλιτέχνη, στο θεατράκι του στην Άνω Νέα

Σμύρνη. Οφείλω δε να ομολογήσω πως την πληθώρα έργων που γνωρίζω την οφείλω στον Μάνθο, καθ' ότι ο ίδιος λαϊκός και γνήσιος παραδοσιακός καλλιτέχνης ήθελε να παίζει όλα τα έργα – δημοφιλή και μη – στο θεατράκι του, όχι μόνο για να τα δει το κοινό του, αλλά κυρίως για να τα απολαύσουν ο ίδιος και οι βοηθοί του, τα παιδιά του όπως μας έλεγε».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «κοίταξε τώρα, εγώ ανήκω σε μία γενιά, ανήκω σε μένα και στα όνειρά μου, όπως έλεγε ο φίλος μας ο Μαζωνάκης, εγώ δεν πρόλαβα τα μόνιμα θέατρα, να πεις ότι πάω να κάτσω μαθητής στον τάδε για δύο χρόνια. Μια γενιά πριν από μένα πρόλαβε και το Μάνθο ή και το Βάγγο. Όταν εγώ άρχισα να βοηθάω δεν υπήρχαν αυτά. Και στην ουσία, όταν εγώ πρωτοβοήθησα κάποιον σε παράσταση που ήτανε το 2006, βοήθησα το Χάρη το Μπιλίνη πρώτη φορά και μετά τον Τάσο το Γεωργίου. Στην ουσία δε μου έδειξαν πώς να κινώ τη φιγούρα, κάπως είχα την αντίληψη να καταλάβω πώς γίνεται αυτό το πράγμα. Κι όταν έπαιζα μόνος μου σαν παιδάκι παραστάσεις, καταλάβαινα περίπου τι γινότανε. Όταν πήγα να τους βοηθήσω δε μου 'δειξαν ότι η φιγούρα πρέπει να κινείται έτσι, το σπάσιμο, όταν τραγουδάει κάνει αυτό και λοιπά. Όλο αυτό το κατείχα. Απλώς, μπαίνοντας πίσω από τον μπερντέ, έβλεπα πώς ο караγκιοζοπαίχτης επικοινωνεί με το βοηθό του, χωρίς να μιλάνε και μόνο με τη ματιά, ή τα διάφορα άλλα κόλπα. Πώς γίνεται η σφαλιάρα, πώς καρφитσώνεται το σκηνικό, κάποια πιο πρακτικά ζητήματα. Οπότε σε θέμα μαθητείας εγώ είμαι ένα λίγο απ' όλα. Ζούσα τη διαδικασία απ' την αρχή. Θα μπορούσα να είχα αγοράσει από αλλού τις φιγούρες, αλλά και μόνο που έπαιζα σπíti μόνος και που είχα την αντίληψη να καταλάβω πώς γινόταν αυτό που έβλεπα σαν θεατής. Έκανα την πρόβα σπíti μου και καταλάβαινα κάποια πράγματα. Ή έβλεπα ότι όταν τραγουδάει ο Μπάρμπα Γιώργος κάπως του γονατίζουν τα πόδια. Έβλεπα κάποια σταθερά μοτίβα σε όλους τους караγκιοζοπαίχτες, παρακολουθούσα ότι στα τραγούδια κουνιέται έτσι η φιγούρα, άρα αυτό θα είναι. Ή όταν ο Караγκιόζης κλαίει που σκύβει, άρα αυτό είναι, όταν κλαίει η φιγούρα σκύβει, όταν χορεύει κάνει αυτό. Οπότε όταν πρώτο μπήκα ως βοηθός μπορούσα να ανταποκριθώ. Εντάξει, δεν το 'χουνε όλοι. Γι' αυτό κι εμένα όταν με βοηθάει κάποιος πρέπει να του το πεις. Η μαθητεία, εντάξει θα υπάρχει. Θα κάτσεις σίγουρα σε ένα караγκιοζοπαίχτη για να μάθεις κάποια πράγματα. Κάποιοι μπορεί να κάθονται χρόνια και να μην ξέρουν να παίζουν και κάποιοι μπορεί να κάθονται πολύ λίγο και να παίζουν μια χαρά. Πρέπει να έχεις και το ταλέντο για να παίζεις μετά».

Η μαθητεία δίπλα στον πατέρα караγκιοζοπαίχτη είναι περίπλοκη. Υπάρχει η εξοικείωση με το θέαμα, με τα πρόσωπα του χώρου, η αφθονία των πληροφοριών και των εμπειριών, αλλά παράλληλα η δυσκολία που προκύπτει από τη σύγκρουση των ρόλων μάστορας-πατέρας και γιος-μαθητής. Η ταύτιση απόψεων δεν είναι δεδομένη. Ο μάστορας-πατέρας έχει μια δε-

δομένη καλλιτεχνική και επαγγελματική αντίληψη για το θέαμα και η συνεργασία με το μαθητή-γιο είναι συγκρουσιακή, όπως συμβαίνει σε κάθε μετάβαση από το παλαιό στο νέο. Παράλληλα η πίεση να ανταποκριθεί ο μαθητής στις απαιτήσεις της οικογενειακής κληρονομιάς στο χώρο του θεάματος αποτελεί συχνά τροχοπέδη στην καλλιτεχνική και επαγγελματική του εξέλιξη. Θα πρέπει επίσης να τονιστεί ένα ακόμη στοιχείο. Εκτός της περίπτωσης της Σοφίας Θεοδωροπούλου, κανένα κορίτσι δεν ακολούθησε το επάγγελμα του πατέρα караγκιοζοπαίχτη. Η Μένια Σπαθάρη και η Σοφία Μιχοπούλου διαχειρίζονται με επιτυχία την κληρονομιά των караγκιοζοπαίχτων γονέων τους, αξιοποιώντας το αρχαικό υλικό που κληρονόμησαν, αλλά δεν έπαιξαν επαγγελματικά Καραγκιόζη.

Ο Μίμης Μάνος (Αθανασίου) αναφέρει, «βοηθούσα τον πατέρα μου από 10 χρονών κάθε βράδυ. 15 χρόνια με είχε μαζί του. Ο πατέρας μου επάνω στη σκηνή ήταν πολύ νευρασθενικός. Έτσι και δεν του κόλλαγες τη φιγούρα στο μπερντέ ή δεν πάταγε, έπρεπε να σου δώσει τέτοιο μπάτσο, που θα 'χες πονοκέφαλο 40 μέρες ή καμιά κλωτσιά. Εμένα μου δίνει μια κλωτσιά στην Καλαμάτα και με πετάει πάνω σε 500 καθίσματα κι όλες οι καρέκλες ήρθαν πάνω μου, γιατί δεν κούνησα καλά μια φιγούρα».

Ο Μπάμπης Μακρής, «εγώ μπήκα στη δουλειά, όχι επαγγελματικά, τα πρώτα μου βήματα τώρα, ήταν στο Βυρσοδεψείο, σε παιδικά πάρτι στην περίοδο πριν αρρωστήσει. Οπότε ήταν διαχειρίσιμο. Υπήρχε δρόμος σιγά σιγά να διανύσω, δεν μπήκα κατευθείαν στα βαθιά. Μετά το πήρα και λίγο εγωιστικά, δηλαδή να συνεισφέρω κι εγώ και οικονομικά, αλλά και στο brand που χτίζαμε, που υπήρχε. Ήταν αυστηρός ο πατέρας μου πολύ. Είναι από τους ανθρώπους που αν δεν έκανα, θα μου 'λεγε ότι δεν κάνεις. Παρ' όλο που ήθελε συνέχεια στο επάγγελμα. Παρ' όλα αυτά είμαι και εγώ λίγο εγωιστής και υπήρχε κόντρα γενικότερα μεταξύ μας, όχι όμως ότι δεν μπορώ να το κάνω, κι εγώ με τον καιρό συνέχιζα, έβλεπε ότι ανταπεξέρχομαι σε αυτό. Δεχότανε ιδέες που του έλεγες. Διαλλακτικός πάρα πολύ. Όχι σαν τους μαστόρους που είχαν αυτή τη νόρμα και πήγαιναν, είχα τη χαρά να έχω τον πατέρα μου που θα μ' ακούσει, θα δεχτεί».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «μεγάλωσα σε αυτό και όταν ενηλικιώθηκα και συνειδητοποίησα και κατάλαβα την τέχνη αυτή και γνώρισα πίσω από τον μπερντέ το Γιάνναρο, γιατί εγώ έχω βοηθήσει το Γιάνναρο, τον Ασπιώτη, τους έχω προλάβει αυτούς τους караγκιοζοπαίχτες, να τους βοηθήσω. Γιατί το να έχεις μία εικόνα από ένα караγκιοζοπαίχτη, είναι καλό, αλλά όταν μπαίνεις στη σκηνή αλλωνών και βλέπεις όλο αυτό το πράγμα... εμένα αυτό με μάγεψε, γιατί είδα ότι ο καθένας έχει διαφορετικά πράγματα. Είναι άλλη σχολή. Είναι πάρα πολύ ωραίο το να μπορείς να συνδυάσεις όλα αυτά. Δηλαδή εγώ ξεκίνησα να είμαι σαν βοηθός στο μπαμπά, μετά άρχισα να κάνω παραστάσεις δίπλα στον μπαμπά, μετά βοήθαγα τον μπαμπά

στον Καραγκιόζη, αλλά σαν έφηβος που ήμουν, νέο παιδί, δούλευα νύχτα, σε νυχτερινά μαγαζιά. Από τα 18 μέχρι τα 23 δούλευα νύχτα και το πρωί, αν υπήρχε παράσταση, πήγαινα μαζί με τον μπαμπά. Αλλά ως εκεί. Από τα 19 μου, από τον καιρό που απολύθηκα από το στρατό και για τρία χρόνια γινότανε αυτό».

Συμπεράσματα

Μέσα από τις μαρτυρίες οι караγκιοζοπαίχτες αποτιμούν την περίοδο της μαθητείας διαφορετικά, με αφόρμηση τις προσωπικές τους ανάγκες την περίοδο της μαθητείας τους, αλλά και τον τρόπο που αντιλαμβάνονται τη δημιουργία της καλλιτεχνικής ταυτότητας ενός караγκιοζοπαίχτη. Συνεπώς δηλώνουν ότι κατά την μαθητεία «το παιδί μαθαίνει και αποστηθίζει την παράσταση», «η κάθε φιγούρα έχει το βάστημά της, αυτό μαθαίνουν οι βοηθοί», «ο καλλιτέχνης γεννιέται. Καλό είναι όμως να παρακολουθεί έναν καλό καλλιτέχνη», «τι πρωτομαθαίνει ο караγκιοζοπαίχτης; Να υποστεί διάφορα για να μάθει.», «οι κινήσεις βοηθούν στην αποστήθιση του έργου, γιατί κουνάς τις φιγούρες και σιγά σιγά μαθαίνεις», «δίδαμε παραστάσεις σε κατασκηνώσεις. Είχα αποκτήσει τη σχετική πείρα που χρειαζότανε και θα μπορούσα να βγάλω μια παράσταση σε μεγάλο κόσμο, σε πολύ κοινό», «όταν κανείς έχει αντίληψη μπορεί να μάθει τα πάντα. Χρειάζεται να μπορείς να συγκρατήσεις μέσα στο μυαλό ορισμένα πράγματα. Τα θυμάσαι απέξω, όπως ένα τραγούδι», «για να γίνω τέλειος πρέπει να μείνω 10 χρόνια σαν βοηθός. Αν δεν έχω τόση πείρα πριν βγω πρέπει να ρωτήσω, να συμβουλευτώ κάποιον», «το να είναι βοηθός δε σημαίνει ότι έχει πάρει τη βαλίτσα κι έχει βγει, απλά έχει κάτσει 5 φορές πίσω από το μπερντέ κι έχει κρατήσει μια φιγούρα. Αυτό ξέρεις τι λέγεται; Έχω παρακολουθήσει πίσω από το πανί τον τάδε караγκιοζοπαίκτη, το τάδε...άλλο το ένα, άλλο το άλλο», «το ρεπερτόριο του μάστορα κάνει καλό караγκιοζοπαίκτη το μαθητή».

Ενώ από την πλευρά των μαστόρων, ο Γιάννης Μουρελάτος υποστηρίζει τη θέση του Βασίλη Ανδρικόπουλου (Βασίλαρου) «ο βοηθός φτιάχνει τον караγκιοζοπαίκτη. Ο караγκιοζοπαίκτης είναι ένα στρογγυλό μηδενικό». Και ο Πάνος Καπετανίδης είναι ο μόνος που αναφέρει για τους δικούς του μαθητές, «μαθητές; Τέσσερις. Κάπως έτσι μπαίνουν όλοι. Μια περιέργεια, η οποία άμα τη δεις και συνεχίζεται, λες αυτός ενδιαφέρεται. Ο Χάρης ο Μπιλίνης, ο Πάνος ο Χατζηαναγνώστου, ο Μιχάλης ο Ταβλάτος, που έχει μάθει και με το Βάγγο, αλλά μ' εμένα στην ουσία, και ο Νίκος ο Μπαρμπούτης. Αυτός ο τελευταίος παίζει αλλά δεν ξέρω αν θα ζήσει από αυτό το πράγμα. Οι υπόλοιποι ζούνε από αυτό».

3.3.1.1.4 Ο ορισμός της καλλιτεχνικής ταυτότητας

Η προφορική παράδοση αρνείται κάθε μηχανικό χαρακτήρα στη δημιουργία και χαρακτηρίζεται από συνεχή ανάπλαση των προτύπων και πολυμορφία. Καλλιεργεί, με αυτόν τον τρόπο, την ατομική δημιουργικότητα και στηρίζει την καινοτομία στην αφομοιωμένη πείρα του παρελθόντος. Συνεπώς, συντήρηση και ανανέωση λειτουργούν συμπληρωματικά. Ο караγκιοζοπαίχτης είναι ένας «άνθρωπος θέατρο», που δημιουργεί το έργο, τις φιγούρες, ερμηνεύει, μεταφέρει και στήνει τα εργαλεία του, διαφημίζει την παράστασή του, συνδιαλέγεται τα οικονομικά. Διαθέτει μια πολυμέρεια αξιοζήλευτη.

Ανεξάρτητα από τη μέθοδο μαθητείας του ο караγκιοζοπαίχτης είναι ένας καλλιτέχνης με ποικίλες καλλιτεχνικές επιδόσεις, έξυπνος και κοινωνικά ευαίσθητος. Ο όγκος των προαπαιτούμενων δεξιοτήτων οδήγησε σε καταμερισμό κατά ικανότητες, που επάνδρωσε το θέαμα με ειδικούς σχεδιαστές, μουσικούς και ζωγράφους. Η ζωντανή ερμηνεία, το προσωπικό στίλ, καθορίζεται από την άγραφη παράδοση και το ταλέντο του караγκιοζοπαίχτη. Με τον τρόπο αυτό δίνεται η δυνατότητα ανάληψης πρωτοβουλιών που διαμορφώνουν τα κείμενα, ενώ ο караγκιοζοπαίχτης, ως ερμηνευτής είναι εμπειρικός, υποταγμένος σε μια παράδοση, δεν δεσμεύεται και έχει τη δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού, συγκεντρώνοντας έτσι στο πρόσωπό του τις ιδιότητες του ερμηνευτή και του δημιουργού. Ο караγκιοζοπαίχτης εκφράζεται με μια γλώσσα χρησιμοποιημένη και δουλεμένη, καθαρή από οτιδήποτε περιττό, στοιχείο που προσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινές εκφραστικές ανάγκες. Η τελειότητα αφορά στην ανταπόκριση της καλλιτεχνικής μορφής προς τις ομαδικές εκφραστικές ανάγκες. Ο караγκιοζοπαίχτης δεν απομνημονεύει απλά ένα κληρονομημένο λόγο, αλλά τον διαπλάθει δυναμικά και με μια σειρά στερεότυπων φράσεων (εντυπωμένων από τη συνεχή επανάληψη) που συνδέονται με συγκεκριμένους πυρήνες, οδηγείται στην παραλλαγή. Συνεπώς, έχουμε ένα συνδυασμό μνήμης και αυτοσχεδιασμού. Σημαντική επίδραση σε αυτό, η διάδραση με τους θεατές (κοινό). Κάθε караγκιοζοπαίχτης επιλέγει το γλωσσικό ύφος που χρησιμοποιεί, υιοθετώντας την εκφορά του λόγου ενός άλλου μάλιστα, κατατάσσοντας έτσι τον εαυτό του σε μια συγκεκριμένη «σχολή».

Οι φιγούρες στα χέρια του караγκιοζοπαίχτη οδηγούν σε αυτόματη ανάσυρση των συστατικών του χαρακτήρα που απεικονίζουν (φωνή, ιδίωμα, λόγια, χαρακτήρας). Ο караγκιοζοπαίχτης, διαθέτοντας τη σταθερή βάση της παράδοσης, χρησιμοποιεί τα ευλύγιστα παραπάνω σχήματα, για να αναπτύξει το αφηγηματικό και δραματικό υλικό της παράστασης. Παράλληλα, ακολουθεί κάποιες γενετικές μήτρες στη σύνθεση των έργων, στα καλαμπούρια και τους μύθους των έργων, οι οποίες στηρίζουν τη μέθοδο της τέχνης, μια αδιάκοπη διασύνδεση οπτικών, ακουστικών, εμφανών και αφανών στοιχείων, σε ένα σύνολο που αντλεί από τη

μνήμη, την παραγωγική ικανότητα του καραγκιοζοπαίχτη. Η ευρηματικότητα και η ετοιμολογία είναι απαραίτητα στοιχεία για την ανασύνθεση των δοσμένων έργων και στηρίζουν τον αυτοσχεδιασμό, που εντάσσεται στο έργο, χωρίς να το αλλοιώσει.

Στην ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-1960 καταγράφεται:

Ο Ηλίας Κατσάνος, «24 χρονών ξεκινάω. Ο καραγκιοζοπαίχτης γράφει μιμείται φωνή, σκηνοθετεί, αυτοσχεδιάζει. Αντιμετωπίζω τον Καραγκιόζη ως θεατρικό είδος, ευκαιρία για μένα να εξελιχθώ θεατρικά. Ο καραγκιοζοπαίχτης για να φέρει αυτό τον τίτλο πρέπει να έχει τις βασικές φιγούρες και να ξέρει να τις κατασκευάζει».

Ο Νικόλαος Λέκκας, «1959 ξεκίνησα μόνος μου. Μου άρεσε ο Καραγκιόζης και ήθελα να τον κάνω τέχνη μου. είδα του Φρίξου το θέατρο και είπα θα κάνω κι εγώ. Δεν ήξερα να ζωγραφίζω. Αγόρασα σχέδια από τα μαγαζιά και τα μεγέθυνα, έφτιαξα ένα περιορισμένο θίασο. Δεν ήταν να τον δείξω σε κόσμο που ήξερε από Καραγκιόζη. Το πνεύμα για να γίνει κάποιος καραγκιοζοπαίχτης είναι πολύ μεγάλο. Για να πει κάποιος ότι είναι φτασμένος πρέπει να παίξει 50 χρόνια. Στον Καραγκιόζη πρέπει να είσαι δραματικός, κωμικός. Εγώ κάνω διαφορετικές από άλλους γυναικείες φωνές. Δεν κάνω λαρρυγγοφωνή. Από το Φρίξο έχω πάρει τη φαντασία του, από τον Αλεξόπουλο το κωμικό στοιχείο, ο Μάνθος είναι διοργανωτής στις παραστάσεις για εμπορικούς λόγους, αλλά δεν πήρα τίποτα από τον Καραγκιόζη του, δε μ' άρεσε».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «το 1939 δεν είχα τόλμη. Τότε, αν έπαιζες Καραγκιόζη και δεν έπαιζες καλά γινόσουν αρεζίλι. 23 χρονών ένιωσα ότι μπορώ να αρχίσω και ξεκίνησα. Δεν αυτοσχεδιάζεις. Ορισμένα πράγματα, λόγω της πείρας, μπορεί να φτιάξεις κάτι, αλλά ορισμένα πράγματα, τα οποία έχουν γράψει άλλοι, είσαι υποχρεωμένος να το αποδώσεις πιστά. Όπως είναι γραμμένο. Στον πόλεμο είχα δικό μου μπερντέ στον Πειραιά. Όπως και τώρα χιλιάδες Έλληνες λείπουνε, έτσι και μετά τον πόλεμο ο κόσμος είχε διασκορπιστεί λόγω της κατοχής, της πείνας. Με καλέσανε στην Ιταλία και στη Γερμανία. Υπήρχαν ελληνικά σωματεία, αυτοί με κάλεσαν. Μέσα στον πόλεμο πήγα στην Γερμανία, εκεί έπαιζα ηρωικά. Όταν τέλειωσε ο πόλεμος κατέβηκα στην Ιταλία, έπαιζα στους Έλληνες που ήτανε πολλοί, 5-6 μήνες και γύρισα στην Ελλάδα, στον Πειραιά και συνέχισα να κάνω τη δουλειά αυτή. Έπαιζα στη Σάμο, στην Καλαμάτα, στην Τρίπολη, στην Πάτρα, στην Κόρινθο, σχεδόν σε όλα τα νησιά Σύρο, Μύκονο, Τήνο, Πάρο, Νάξο, Σαντορίνη. Τη βάση στο παίξιμο την πήρα από το Μανωλόπουλο. Μετά πήρα κι από άλλους, από τον Ταμπουράκη, το Μώρο, τον Θεοδωρόπουλο, τον Βασίλαρο από την Πάτρα. Θεωρώ ότι είμαι Αθηναίος καραγκιοζοπαίχτης».

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «εγώ επίσημα το 1942, 2-3 μήνες μετά το θάνατο του πατέρα μου, ξεκίνησα να τραγουδάω. Μετά το θάνατο του πατέρα μου είχα νοικιάσει μια μάντρα, ενός

Αρμένη, στο Δουργούτη στην Άνω Δάφνη, στου Κατσιπόδη στου Φιξ, στην οδό Αλωπεκής. Ήμουν θεατρώνης και παίκτης και τραγουδιστής σε συνεργασία με το μικρό μου αδελφό».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «όταν πρωτάρχισα το 1930 έπαιζα στου Κατσιπόδη, τώρα Άνω Δάφνη, σε μια μικρή μάντρα. ο Καραγκιόζης μου ήταν παιδικός. Εγώ επισήμως караγκιозοπαίχτης ξεκίνησα το 1931, 16 χρονών. μέχρι να πάω στρατιώτης κληρωτός έπαιζα στα χωριά των Μεσογείων. Έκατσα 4 χρόνια. Έπαιζα δύο καλοκαίρια, έκατσα και χειμώνα. Είχα και βοηθό. Τα λεπτά ήταν καλά. Μετά την Κερατέα πήγα στρατιώτης ως κληρωτός. Έπαιζα στο Σύνταγμα μου (Α Σύνταγμα Αθηνών) στην καντίνα, στα νησιά, στα σύνορα (Ελληνοβουλγαρικά). Το 1941 γύρισα στην Αθήνα και άρχισα τις παραστάσεις, όλο το καλοκαίρι. Από τότε όλα τα καλοκαίρια, με λίγες εξαιρέσεις έπαιζα στην Αθήνα. Εγώ κάνω τις δουλειές όλες μόνος μου, αλλά θέλω βοηθό στην σκηνή. Στην τηλεόραση έχω βοηθό την κόρη μου, επειδή έχει γεννηθεί στον Καραγκιόζη με βοηθάει καλύτερα από τους βοηθούς. Έχουν γραφτεί πολλά για μένα. Κι ένα έργο μου ολόκληρο ανάτυπο σε περιοδικό. Έχουν γραφτεί στον περιοδικό τύπο και στις εφημερίδες. Ο πολύς κόσμος και οι άνθρωποι των γραμμάτων ελέγανε να μείνει ο Καραγκιόζης εκεί που είναι να μην εξελίσσεται. Καλά! Να μην εξελίσσεται, αλλά οι караγκιозοπαίχτες όμως πρέπει να ζήσουνε, πώς θα γίνει; Θέλω να προσθέσω ότι είμαι πολύ ευχαριστημένος από τη δουλειά που κάνω, τα 40 χρόνια που παίζω Καραγκιόζη επίσημα, μόλις πατήσει το 1970. Έχω βρει πολλές δυσκολίες, αλλά ποτέ δεν εδείλιασα και ν' αφήσω τον Καραγκιόζη. Επέρασα και ευχάριστες στιγμές».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «μετά από το Μώρο και τον Ταμπουράκη είχα αποκτήσει αρκετή πείρα και πίστευα ότι μπορώ να δημιουργήσω μια δική μου δουλειά. Μέχρι τότε είχα δώσει πολλές παραστάσεις όταν καμιά φορά αρρώσταινε ο μάστοράς μου ή έλειπε, εν απουσία του. Κάποιες φορές έδινα παραστάσεις σε σπίτια που θα γιόρταζε τα γενέθλιά του ένα παιδάκι και με προσκαλούσαν οι γονείς του να κάνουμε μια εκδήλωση χαράς. Ξεκίνησα με λίγες χάρτινες φιγούρες και μια βαλίτσα το 1956-1957. Δεν είχα πάει ακόμα στρατιώτης. Τις πρώτες μου παραστάσεις τις έδωσα στη Θήβα στα χωριά. Τελειώνοντας τις παραστάσεις μου σχολίαζαν κι έλεγαν ότι αυτός ο μικρός παίζει πολύ καλύτερα από τους μεγάλους καλλιτέχνες που έρχονται εδώ και μας παριστάνουν τους πεπειραμένους και μεγάλους τεχνίτες. Εγώ ποτέ δε δίστασα. Αφού αυτό που θα πω είναι στη θέση του, έξυπνο καλαμπούρι και είναι σωστό και αφού οι μιμήσεις μου πιστεύω ότι σωστές και καλές, δε δίστασα να πάω οπουδήποτε. Έχω ειδικευτεί τόσο στη σκηνή που είμαι εις θέση να εργαστώ 4 και 5 φιγούρες μόνος μου, με την κοιλιά, με τους αγκώνες. Πράγμα το οποίο δεν μπορούν όλοι οι συνάδελφοί μου να το κάνουν απόλυτα. Μας έκανε η ανάγκη να εξασκηθούμε και να μπορούμε να εργαστούμε. Να παρουσιάσω 5 και 6 πρόσωπα στη σκηνή χωρίς βοηθό. Εγώ όμως φρόντιζα να πάρω δυο παιδάκια

στη σκηνή, παρμένα από το χωριό και να τα διδάξω πριν αρχίσω την παράσταση. Τι θα κρατήσουν, τι θα κάνουν, τους έκανα μια δυο πρόβες κι έτσι στην παράσταση ήμουν σωστός. Εγώ είχα τον έρωτα όχι μόνο στον Καραγκιόζη, αλλά ήθελα να κάνω όλες τις δουλειές μόνος μου. Τη σκηνή μου, τις μπαλαντέζες, τη ζωγραφική. Ήθελα να περνάνε όλα από το χέρι το δικό μου, για να μην ταλαιπωρούμαι να γυρεύω τους συναδέλφους μου και για να κάνω τη δουλειά μου όπως νομίζω όταν βρίσκομαι κάπου. Σήμερα είμαι εις θέση να ζωγραφίσω οτιδήποτε πάνω στη δουλειά μου και τα εργαλεία που έχω σήμερα είναι όλα δικά μου, από το χέρι το δικό μου. 1956, 1957, 1958 σε χωριά σε όλη την Ελλάδα, ασχολούμουν χειμώνα καλοκαίρι μόνο με τον Καραγκιόζη. Δεν είχα επιδιώξει, ούτε ετολμούσα να παίξω σε πολιτεία. Σιγά σιγά άρχισα να κάνω ένα τουρνέ σε πόλεις, ξέφυγα από τα χωριά και τις κωμοπόλεις. Στην στρατιωτική μου θητεία έπαιζα Καραγκιόζη (1959;), γυρίζαμε με ένα $\frac{3}{4}$ αυτοκίνητο, είμασταν ένα καλλιτεχνικό συγκρότημα. Υπήρχαν μουσικοί, ακροβάτες, ταχυδακτυλουργοί και γυρίζαμε σε όλα τα στρατόπεδα της Βορείου Ελλάδος και δίναμε παραστάσεις. Στο στρατό άρχισα να αποκτώ γνωριμίες με πολύ κόσμο. Απέκτησα πολλούς φίλους. Με βοήθησε στην καριέρα γιατί παρουσίασα ωραία πράγματα, δεδομένου ότι είχα όλες τις ανέσεις και όλες τις ευκολίες. Είχα ορχήστρες, μαραγκό, ηλεκτρολόγο, ολόκληρο συνεργείο και μπορούσαμε και παρουσιάζαμε άρτια παράσταση. Ό,τι απαιτούσα για μια παράσταση από έμψυχο και άψυχο υλικό. Ήταν εύκολο να βρεις βοηθούς γιατί όλα τα παιδιά ήταν πρόθυμα προκειμένου να απαλλαγούν από τις αγγαρείες. Ήταν και άλλοι που είχαν δουλέψει ως βοηθοί κι έτσι έκανα τη δουλειά μου άνετα. Στο στρατό δημιούργησα πολλές φιλίες που και σήμερα με ωφελούν. Φεύγοντας από το στρατό έπαιζα ένα χειμώνα σε ένα κινηματογράφο στο Βόλο, ονομάζεται «Κύματα». Εκεί ξεκίνησα και έκανα μια καλή δουλειά, με βοήθησαν ο θεατρώνης και οι επιχειρηματίες, διέθεσαν χρήματα. Ύστερα έπαιζα στη Χαλκίδα, μετά έπαιζα και στην Πελοπόννησο που είχαν παίξει πολλοί συνάδελφοί μου με μεγάλη πείρα. Μετά το καλοκαίρι του 1965-1966 έκανα τουρνέ όλους τους κινηματογράφους Αθηνών, Πειραιώς, Προαστίων. Είμαστε 10 άνθρωποι. Είχαμε μαζί λογοτέχνες, θεατρικό συγγραφέα, μεταφορικά μέσα, διαφημιστικά. Κάναμε πάταγο μεγάλο. Οι παραστάσεις μου άρεσαν και ο κόσμος έφευγε ευχαριστημένος».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «ξεκίνησα στο μαντράκι στα Άσπρα Χώματα το 1939. Ήταν ερημιά, με τάβλες καθίσματα, αυλή σπιτιού. Ήταν ευνοϊκό γιατί είχα φτιάξει όλα μου τα εργαλεία όταν άρχισα να παίζω. Ο γεννήτωρ ο δικός μου είναι ο Ιατρίδης. Στα μικρά χρόνια επηρεάστηκα από το μοτίβο του γέρο Χαρίδημου, γιατί μου φαινόταν, και ήταν, πιο εύκολο και απλό στους διαλόγους. Εγκατέλειπα τον Ιατρίδη. Όσο μεγάλωνα, καταλάβαινα ότι η τέχνη μας είναι περισσότερο λόγος και η μαεστρία βρίσκεται στη γλώσσα. Άρχισα να εγκαταλείπω το στερεότυπο μοτίβο του Χαρίδημου και να δημιουργώ το δικό μου, στα χνάρια του

Ιατρίδη. Περισσότερο λόγιος να γίνομαι και να γαρνίρω το σενάριο λεπτά, χωρίς να αφήνω πτυχές ακάλυπτες. Φωνές δε μιμούμαι κανενός. Εγώ έκανα με το λάρυγγα. Όσο μεγάλωνα το εγκατέλειπα γιατί περιορίζει τις δυνατότητες των μιμήσεων, γιατί παθαίνεις φαρυγγίτιδα. Στον πόλεμο από το 1941 είχα θέατρο. Εγώ έπαιζα μεταπολεμικά στον Πειραιά κατεξοχήν και στην Αθήνα το 1962. Στη Σάμο, στην Κεφαλλονιά, στη Λέσβο και από τη Βόρεια Ελλάδα στη Θεσσαλονίκη μόνο. Πήγα και στην Αυστραλία 3 Ιανουαρίου 1967».

Ο Μίμης Μόλλας, «εγώ είμαι 28 χρόνια στη δουλειά αυτή και τα υπόλοιπα χρόνια τα έχω περάσει μες στο πάλκο. Κάθε μέρα υποχρεώνομαι να είμαι 4 ώρες μες στο πάλκο. Εγώ έπαιζα μόνος μου το 1938 στο στρατό για να κονομάω καμιά άδεια. Μετά το στρατό, στην Κατοχή, θέλησα να παίζω, αλλά ο βαθμός μου στις αντάρτικες ομάδες δεν μου επέτρεπε να είμαι ψυχαγωγός. Μετά το Κίνημα είχα ανάγκη να κάνω κάποια δουλειά και στο υπόγειο του σπιτιού μου, στον Περισσό, έβαλα μια σκηνή και άρχισα να παίζω για να ζω. Ο ιδιοκτήτης, που ανακατευόταν με συλλόγους του ΙΚΑ, μου έκλεισε μια παράσταση στη Νέα Ιωνία, το 1945. Μετά ο Φαούλος ο θεατρώνης από το Περιστερί μου είπε να πάω να παίζω, για να εκμεταλλευτεί τη φίρμα. Στο εναρκτήριο ήρθε ο Μανωλόπουλος και τον ρώτησα πιο είναι το σφάλμα μου. μου είπε να μη βιάζομαι, να έχω αργό ρυθμό. Την επόμενη χρονιά ένας Μπίνης, που είχε ένα θέατρο στο λόφο Σκουζέ, ζήτησε από τον πατέρα μου ένα караγκιοζοπαίχτη κι ο πατέρας μου πρότεινε εμένα. Το 1955 δεν είχα δουλειά, γνωρίστηκα με τον κύκλο του κινηματογράφου, ανίδεοι όλοι. Το 1957 πήγα στο Centro για σπουδές σκηνοθεσίας. Μέχρι το 1964 ήμουν στο σινεμά. Ο Φριτς, ο επιχειρηματίας που είχε το Πίκολο, μου ζήτησε βοήθεια. Συμφωνήσαμε και είπαμε να δουλέψω ένα σαββατοκύριακο. Πήγα στο Μάνθο τον Αθηναίο πήρα σαράι, παράγκα και φιγούρες και άρχισα να δουλεύω Παρασκευή/Σάββατο/Κυριακή. Μου έδινε όσα ποσοστά γύρευα. Πήρα χαρτόνι κι έφτιαξα τις φιγούρες μου. Δούλεψα 4 χρόνια στο Πίκολο. Δεν θέλησα να κυκλοφορήσουν τα γραπτά μου για να μην υποστούν λογοκρισία. Ούτε μαγνητοταινίες γιατί θα παίζουν με τη φωνή μου άλλοι παραστάσεις. Μια ομάδα διανοούμενων έφτιαξε ένα Καραγκιόζη, αλλά τους είπα ότι δε θα πετύχουν, γιατί δεν είχαν οικονομικό όφελος-επιβίωση από αυτό. Οι εστέτ δεν μπορούν να παίξουν Καραγκιόζη. Ο караγκιοζολόγος είναι ο άνθρωπος που κατά δήλωση μπορεί να ακούσει τα πάντα εκτός από αυτόν που θα του κάνει ερωτήσεις».

Ο Σάββας Γκितσάρης, «1934-1940 και μετά 1944-1950 έκανα συνεργασία με Θόδωρο (Στραβοθόδωρο), 55% ο Θόδωρος, 45% εγώ. Ο Θόδωρος έκανε τον Καραγκιόζη, είχε χοντρή φωνή δεν τον έπιανε κανείς στον Καραγκιόζη, όλα τα άλλα εγώ. Παίζαμε με τις φιγούρες του. Δεν είχαμε αντιζηλία. Το καλλιτεχνικό μου είναι Καλαματιανός, γιατί εγώ τελειοποίησα τον Καραγκιόζη στην Καλαμάτα. Κατ' αρχάς οι φωνές μου ήταν του Μανωλόπουλου, μετά πήρα

τη ριζική μάθηση του Θόδωρου. Δεν έχω αλλάξει και τα τρικ του Θόδωρου. Το 1952 έμεινα μόνος. Μέχρι το '59 δυο μέρες έμεινα κάπου κι έφευγα. Έπαιρνα βαλίτσα με φιγούρες, σούστες, πανιά και οι καφετζήδες τα είχανε φυλαγμένα. Είχα ρεπερτόριο 300 παραστάσεις».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώνναρος), «εγώ πρωτόπαιζα στον Άγιο Γεράσιμο, σε θειαβάρικο (αποθήκη με θειάφι). Κατοχή ήταν. Μετά πήγα σε καφεενείο στον Άγιο Γεράσιμο. Έχω το γιο μου σαν βοηθό, είναι 14 χρονών. Πριν είχα άλλο βοηθό και αναγκαζόμουν να αφήνω το μπουζούκι. Εγώ τραγουδάω μόνος μου με το μπουζούκι και ο γιος μου κινεί τις φιγούρες. Συγχρονίζω (εκσυγχρονίζω) την εργασία μου. Οικογενειακώς πάμε με τη βαλίτσα στα βουνά. Παντού πιάνεις άμα σε ξέρουνε».

Ο Δημήτρης Ματσούκας (Μητσάκης), «το 1940, 1942 ξεκίνησα το επάγγελμα. Στον πόλεμο δεν έπαιζα, στην Κατοχή έπαιζα. Εγώ παίζω, δεν είμαι ζωγράφος. Στο τραγούδι έχω μηχανήματα».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «το 1953 πήγα στρατό, μαυροσκούφης. Είχα διοικητή τον Πατακό, είναι επιστήθιος φίλος του Καραγκιόζη. Τότε έβγαλε διαταγή και έγινα ψυχαγωγός του 3ου σώματος στρατού στη Μακεδονία και από εκεί πήρα απολυτήριο. Εγώ ξεχωρίζω 10 απ' όλους τους караγκιοζοπαίχτες και παίζω. Σωτηρόπουλος, Μανωλλόπουλος, Μόλλας, Χαρίδημος, Ορέστης, Βασίλαρος, Αβραάμ, Θεοδωρόπουλος. Ότι έργο, θα ακούσεις τη φωνή και θα παρελάσει το ένα καλαμπούρι με το άλλο. Κάθε βράδυ κάνω αλλαγή προγράμματος από караγκιοζοπαίκτη. Δεν είμαι στερεότυπος. Όχι στο ρυθμό, στο στίλ του Καραγκιόζη έχω του Ορέστη. Σας λέω για το πώς αρχινάω τη σκηνή την αρχική. Έχω κι ένα άλλο χάρισμα. Ασχολούμαι με το θεατή. Εγώ διαβάζω πολύ, έτσι έμαθα από τους μαστόρους. Βιβλίο, περιοδικό, εφημερίδα. Έτσι βλέπεις τα παράξενα της πολιτείας, του κόσμου, μαθαίνεις να σατιρίζεις. Εκείνη την εποχή δεν υπήρχε караγκιοζολόγος. Γινόταν η συναλλαγή ανάμεσα στους караγκιοζοπαίχτες αλλά δεν υπήρχαν άνθρωποι να πηγαίνουν να ρωτάνε και να κάνουνε. Αυτό το πράγμα εδημιουργήθηκε μετά από το 74-75, με τη μεταπολίτευση, εβγήκαν αυτοί τα φυντάνια. Εβγήκε ο Φωτιάδης κι άλλοι άνθρωποι, αλλά πριν με τον Καραγκιόζη δεν είχε ασχοληθεί κανένας. Εγώ δεν θυμήθηκα κανέναν, εμένα δε μ' ενόχλησε κανένας, όχι εμένα μονάχα το Βασίλαρο και τον Ορέστη, δεν μας είχε ενοχλήσει ποτέ κανένας που να μας ρωτήσει για το επάγγελμά μας. Σήμερα υπάρχει αυτό το πράγμα. Σήμερα είσαι εσύ εδώ πέρα και κάθεσαι με το Γιάνναρο και κουβεντιάζεις. Εγινότανε αυτό το πράγμα λοιπόν μέχρι το 60, το 70; Ο Βασίλαρος ήταν πάρα πολύ αυστηρός δεν άφησε καν να τον φωτογραφήσει ο Τσίππρας πίσω από τον μπερντέ και καλά έκανε. Προσβολή το θεωρούσανε και το άλλο που γινότανε ήτανε ότι δεν ήξερε κανείς τα μυστικά τι γινότανε πίσω από το πανί, πώς κινούνται οι φιγούρες. Ε, σήμερα τα ξέρουν όλα. Οι караγκιοζολόγοι, αυτοί οι άνθρωποι που έχουν μπει στο κύκλωμα μας και

βγάζουνε βιβλία και γράφουνε και κάνουνε, και καλά κάνουνε, δεν είναι αυτό το πράγμα....αν δε ζήσεις έναν караγκιοζοπαίκτη από κοντά, το βίο και την πολιτεία του, δεν μπορείς να τονε καταλάβεις. Τώρα βέβαια είναι πολύ λίγοι που ζούνε, αν ζούνε καμιά τρακοσαριά, άνθρωποι οι οποίοι παρακολουθούσαν τους караγκιοζοπαίχτες της εποχής εκείνης. Δεν είχαν ασχοληθεί ποτέ αυτοί οι άνθρωποι με τους караγκιοζοπαίχτες, με μας ασχολιόντουσαν μόνο για να πιούμε κάνα ποτήρι κρασί, να πούμε καμιά ιστορία, να μάθουμε καμιά ιστορία. Δεν είναι όπως σήμερα «ο Караγκιόζης είναι Τούρκος, ο Караγκιόζης είναι στην Προύσα, ο Караγκιόζης είναι θαμμένος στα Βαλμίτικα, ο Караγκιόζης είναι...». Εγώ δεν είχα ακούσει ποτέ κάνα караγκιοζοπαίκτη, από τα μικρά μου χρόνια που ερχόντουσαν στον πατέρα μου, δεν συζητάγαν τέτοια πράγματα. Συζητάγανε που θα πάνε για δουλειά. Θα πάω για δουλειά στη Λευκάδα, θα κονομήσω, κονόμησα. Αυτή τη κουβέντα κάνανε οι караγκιοζοπαίχτες, δεν κάνανε καμιά κουβέντα αν ο Караγκιόζης ήτανε Τούρκος ή από τα Γιάννενα ή αυτά που λένε σήμερα. Σήμερα εβρεθήκανε, το θέμα είναι ότι οι ίδιοι οι караγκιοζοπαίχτες σήμερα ασχολούνται μ' αυτό το πράγμα. Η αστυνομία σε ρώταγε τι επάγγελμα κάνεις για να σου δώσει ταυτότητα. Κι επειδή ήτανε τόσο ντροπαλό το επάγγελμα τότε που έβγαλα εγώ την ταυτότητά μου τη νέα, ήτανε η πρώτη ταυτότητα που κυκλοφόρησε τότε στην Πάτρα[η οποία βγήκε το 1961, 29/9/61. καλλιτέχνης σκιών] το βάλανε κι εμένα μου κακοφάνηκε τότε και λέω γιατί δε γράφει караγκιοζοπαίκτης κι ο αρχιφύλακας έγραψε καλλιτέχνης θεάτρου σκιών. Εκείνη την εποχή ντρεπόσαντε να πούνε караγκιοζοπαίχτες. Κι όταν μιλάμε γι' αυτό το επάγγελμα, εμείς τουλάχιστον ντρεπόμαστε. Πρόσεξε να δεις τι γίνεται εγώ νομίζω όλοι μας οι караγκιοζοπαίχτες ήτανε τόσο αθώοι άνθρωποι, ενώ κάνανε επάγγελμα αλανιάρικο, ένα επάγγελμα που η κοινωνία δεν το ήθελε, τους άρεσε φέρ' ειπείν να βλέπουνε τον Караγκιόζη αλλά σαν ανθρώπους τους караγκιοζοπαίχτες δεν τους παγαίνανε. Οι караγκιοζοπαίχτες ήσαντε άνθρωποι που τους άρεσε να κάνουνε παρέα, να λένε καμιά ιστορία, να μαθαίνουνε καμιά ιστορία για να την μεταφέρουνε κάπου αλλού, ή απάνω απ' τον μπερντέ, τέτοιοι άνθρωποι ήτανε. Οι σημερινοί караγκιοζοπαίχτες είναι πολύ διαφορετικοί, δεν έχουνε ζήσει ταλαιπωρία, δεν έχουνε πάει από χωριό σε χωριό να βγάλουνε μεροκάματο, δεν έχουνε καθίσει στην πόρτα να φυσά τ' αγκιάζι και να κοιτάς έρχεται κανένας, να κόψεις κάνα εισιτήριο».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «πριν την Κατοχή, όμως, άρχισα να παίζω κι εγώ. Κείνο τον καιρό έπαιζε ο Φρίζος με τον Μεϊμάρογλου, που λεγόταν Μίμαρος. Παίρνω ένα ποδήλατο και πάω στην Ελβετία. Ήτανε 12 Αυγούστου (τόσο πρέπει να 'τανε) 1940, πριν κηρυχτεί ο πόλεμος. Πάω εκεί πέρα, τον βρήκα. Ήταν δίπλα στο Σκοπευτήριο. Σχεδόν είχε σκοτεινιάσει. τους λέω. Ήταν μέσα ο υπαστυνόμος με τον... Μανώλη, έτσι λέγαν αυτόν που είχε τη μάντρα. Μου λέει, λοιπόν: «Δεν παίζει ρε, έκλεισε». «Να παίζω εγώ». Λέει ο αστυνόμος:

«Ξέρεις να παίζεις ρε;» «Καλύτερα απ' αυτούς». Πάω, ετοιμάζω φιγούρες μεγαλύτερες απ' αυτές που 'χα 'γώ, κάνω ωραίες φιγούρες. Το πανί δεν το 'χανε πάρει. Πάω εγώ εκεί πέρα, είχα βρει κι ένα παιδάκι και με βοήθαγε. Πράγματι παίζω· μέχρι την παραμονή που κηρύχτηκε ο ελληνο-ιταλικός πόλεμος έπαιζα εκεί. Τέλος πάντων, πέρασαν τα χρόνια. Στην Κατοχή, αρχίζανε να ψιλοπαίζουν Καραγκιόζη τότε δω, τότε κει, τότε κει, έρχομαι στον Άη-Γιάννη και παίζω στη Γούβα. Το '44. Πέρασε ο καιρός, άρχισε πάλι να λειτουργεί ο κόσμος, δεν έχει σημασία. Άρχισα ν' ανακατεύομαι με τον Καραγκιόζη πάλι. Δεν έπαιζα μόνο Καραγκιόζη, έκανα και το σιδερά, γιατί δεν ήμουν α φίρμα και οι καραγκιοζοπαίχτες όλοι με λέγανε μικρό. Δε με λέγανε μικρό στην ηλικία, ότι είμαι μικρός καραγκιοζοπαίχτης εννοούσανε. Τέλος πάντων, μου λέει ο Θόδωρος: «Ρε Μάνθο, να σε βάλω; Έχει παίζει ο Κούζαρος, έχει παίζει ο Κώστας ο Ρήγας, έχει παίζει ο τάδε κι ο τάδε». Του λέω: «Ξέρεις κάτι; Αυτούς όλους εγώ, με βλέπεις μικρό, σου λέω ένα πράγμα: εκεί που θα παίζω εγώ δεν ξαναπαίζουνε».

Ο Μίμης Μάνος (Αθανασίου), «ξεκίνησα τον Καραγκιόζη όταν απολύθηκα. Το 1964 που πρωτοξεκίνησα είχα τυπωμένες 10 παραστάσεις. Τις επεξεργαζόμουν για να γελάει ο κόσμος. Είχα τη φίρμα του πατέρα μου, αλλά αν δεν είναι καλός ο καραγκιοζοπαίχτης δεν μπορεί να στηριχτεί σε μια πόλη. Εμένα ο πατέρας μου ποτέ δε με βοήθησε. Στην αρχή δεν είχα επιτυχία. Το '65 και το '66 η δουλειά πήγε καλύτερα. Τώρα κατέχω 154 παραστάσεις, γιατί είναι γραμμένες. Σε ένα τετράδιο έχω χωρίσει τα δράματα, τις κωμωδίες, τα κλέφτικα σε τίτλους. Αυτά τα έργα τα τυπώθηκα. Για παράδειγμα έλεγα σήμερα τι έχουμε; «Ο Νίκος Τσάρας». Ωραία! Ποιος πασάς έπαιζε; Ρώταγα τον πατέρα μου και μου έλεγε «Παιδί μου θα το θυμηθείς όταν πεις 2 κουβέντες στην αρχή». Και πράγματι ερχόταν το έργο! Από τις πολλές φορές που το είχα ακούσει. Τα λόγια που λέω στην καθαρεύουσα τα θυμάμαι από τον πατέρα μου με τ' αυτό».

Στην ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο (1960-) καταγράφεται:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «ξεκίνησα πολύ νωρίς. Ως θεατρικός επιχειρηματίας, πήγα μια πρόταση στο φεστιβάλ Αθηνών, για τους Βατράχους του Αριστοφάνη. Λέω, δεν κάνω και μια πρόταση με καραγκιόζη, ζωντανή ορχήστρα και συμμετοχή ηθοποιών στην αποθέωση; Συντάσσω μια πρόταση ωραία και μαζί με το θεατρικό καταθέτω και αυτό. Και ως θαύματος έγινε δεκτός ο Καραγκιόζης και όχι το θέατρο. Κάναμε το γάμο του Καραγκιόζη στο Λυκαβηττό, το 1985, όπου ανάμεσα στους θεατές ήταν κι ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο οποίος τρελάθηκε και του άρεσε πάρα πολύ, μου ζήτησε να πάμε την παράσταση και στην Κρήτη, που είχε την εβδομάδα Μαρκόπουλου, όπου έπαιξε η ορχήστρα του πλέον τα μουσικά μέρη της παράστασης. Κι από το Λυκαβηττό έχω μόνο δύο φωτογραφίες. Η παράσταση στο Λυκαβηττό και στο άλλο

ήτανε με γιγαντοφιγούρες. Δεν ήτανε κανονικές, ήτανε σε μέγεθος ανθρώπου. Και βοηθοί ήτανε όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες. Ο Βάγγος όταν είδε την πρόταση που έκανα μου είπε «θα πας φυλακή». Μου το 'πε αυτό γιατί το θεώρησε μεγάλο εγχείρημα. Αλλά μαζί φτιάξαμε τις γιγαντοφιγούρες. Μάλιστα εκείνη την εποχή είχα πάθει κι ένα στραπάτσο ως επιχειρηματίας, συμπίπτει να πάρω το Λυκαβηττό και ξεχρέωσα. Έτσι παράτησα το θέατρο τελείως. Μου λέει κι ο Βάγγος «πρέπει να πατάς σε μία βάρκα». Και άρχισα και πήγαινα προς το Θέατρο Σκιών και πήγαινα πάρα πολύ καλά. Έτσι μέχρι το 2009 που άρχισε η κρίση ακολούθησα ανοδική πορεία και οικονομική και καλλιτεχνική. Τώρα είμαστε στα όρια της πτώχευσης. Αλλά σε καθημερινή βάση δεν είχα θέατρο. Μόνο 2 μέρες τη βδομάδα. Τα λεφτά είναι στην περιοδεία. Το μόνο βέβαιο που δεν μπορούσα να κάνω δύο τελάρα, πέρα από τη σκηνή μου. Κατ' αρχήν πρέπει να ξεχωρίσουμε τα πράγματα. Άλλο καραγκιοζοπαίχτης, άλλο ζωγράφος του καραγκιόζη, άλλο ταμίας του καραγκιόζη. Είναι διαφορετικά πράγματα. Ως καραγκιοζοπαίχτης χρειάζεται πρώτα-πρώτα αγάπη για να το κάνεις. Αγάπη. Θα έλεγα ταλέντο, αλλά ξέρεις το ταλέντο είναι κάτι πολύ παραψυχολογικό. Εγώ είμαι γήινος. Δηλαδή ότι αγαπήσεις και κουραστείς για να το κάνεις, να το καταφέρεις, το κατέχεις τέλεια. Έχω και μια τριλογία για το θέμα. Πρώτον ο Καραγκιόζης είναι το τι λες. Το έργο. Να έχει αρχή μέση τέλος. Να έχει μια τελειότητα (εννοεί ποιότητα, ποικιλία;) λέξεων, να μη στηρίζεται το λεξιλόγιο σου σε χίλιες λέξεις, να έχεις διαβάσει δηλαδή, να τις κατέχεις τις λέξεις. Δεύτερον είναι πώς το λες αυτό που λες. Δηλαδή η μίμηση, η ειλικρίνεια, η αλήθεια, να προκαλέσεις στον άλλον συγκίνηση. Να κάνεις μέσα του ένα σεισμό. Και μετά έρχονται όλα τα άλλα. Φιγούρες, σκηνικά, σκηνή ηχητικά. Τρίτον και τελευταίο όλα αυτά μαζί. Τώρα εάν φτιάχνεις τις φιγούρες σου είναι ευεργέτημα. Δεν έχεις ανάγκη κανένα. Κοίταξε, εμένα η σχέσεις μου με αυτό το κύκλωμα των ακαδημαϊκών δεν ήταν ποτέ καλές. Δεν με ενδιέφεραν και δεν τους ενδιέφερα. Για τον Πούχγερ έχω σεβασμό και αγάπη, και εκτίμηση και έχει προσφέρει πάρα πολλά στον Καραγκιόζη. Για κανέναν άλλο δεν μπορώ να πω γιατί δεν τους γνωρίζω. Δεν είχα σχέση ποτέ με αυτό το κύκλωμα. Αν θέλανε θα μπορούσαν να έχουν βοηθήσει. Μα δε θέλανε!».

Ο Τάσος Κούζης, «εγώ στον Καραγκιόζη σαν μόνιμη δουλειά δεν ήθελα. Αλλάζανε οι εποχές. Άλλαξε ο κόσμος, άλλαξαν οι άνθρωποι, άλλαξαν οι θεατές, εμείς αλλάξαμε. Γιατί αυτό συμβαίνει πάντοτε, όταν ένας πολιτιστικός κατώτερος προσεγγίσει ένα πολιτιστικώς ανώτερο τι γίνεται συνήθως; Οι άποικοι γίνανε ινδιάνοι ή οι ινδιάνοι μοιάσανε στους αποίκους; Κι εμείς το ίδιο. Ποιος θέλει να μοιάζει του Καραγκιόζη; Το δυστύχημα είναι ότι δυστυχώς μετατράπηκε ο Καραγκιόζης, με τις ευλογίες και τις συμπράξεις πολλών και διαφόρων παραγόντων, οι οποίοι στόχευαν στο κέρδος, μετατράπηκε ο Καραγκιόζης σε καταναλωτικό είδος.

Σε είδος της μαζικής κουλτούρας, μαζικής ψυχαγωγίας. Επειδή δεν μπορούσαν να ανταποκριθούν στο να παίζουνε ένα λήσταρχο ή το Μητρομάρα ή τον Φωτήλα ή τον Καταραχιά ή τον Γιαγκούλα. Ειδικά, υπήρχανε εποχές που αν έπαιζες το Γιαγκούλα σε πήγαιναν μέσα. Το να παίζεις το κάτι άλλο, εδώ είναι η ιστορία όλη. Ο Καραγκιόζης αποκόπηκε από τον κόσμο. Ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '60 και μετά χάθηκε αυτός ο δεσμός. Κάτι που μπορούμε να το συνδυάσουμε και με τις Απόκριες. Σήμερα ποιος θέλει να μασκαρευτεί και να βγει έξω; Παλιά του έδινε το περιθώριο και η Εκκλησία και η Πολιτεία. Σήμερα με το θέαμα ποιος θα ταυτιστεί; Το θέμα δεν είναι να πάρω 5 δραχμές και να πω έπαιξα. Το θέμα είναι μετά, όταν θα φύγει ο κόσμος να αρχίσει να ζωγραφίζει Γενοβέφες, να απαγγέλει στίχους απέξω. Εκεί είναι ο Καραγκιόζης. αυτό είναι το θέαμα. Ο κόσμος τον βλέπει σαν ξένος τον Καραγκιόζη. Δεν τον θέλει, απ' όλες τις απόψεις. Πάω στο Μοναστηράκι πριν γίνουν στην είσοδο της Ανδριανού τα καινούργια καταστήματα, ήταν μια γριά, είχε διάφορες παλιατζούρες, και βλέπω μια σειρά από φωτοτυπίες Σπύρος Κουζουλός και είχε την αφίσα με 2 φιγούρες από τον Σοκαρά. Εγέλασα. Κουζουλός, τρελός. Ξεκινήσαμε με τα παιδιά να στήνουμε αυτό το εργαστήριο και δόξα τω θεώ, αυτό που έχουμε αναγνωρίζεται. Δεν υπάρχει μέρα που να μη δεχόμαστε είτε τηλέφωνο, είτε στο Facebook, κύριε Κούζη είμαι ο τάδε, μπορείτε να δείτε το σχέδιο και να μου το διορθώσετε; Ή να στείλει άλλος «το σχέδιο του Τουρκαλβανού, τι χρώματα να βάλω, γκρι και μπλε;». αυτό είναι που σου λέω, δεν πεθαίνει κάτι όταν θέλουμε να το κρατήσουμε ζωντανό! Και πώς το κρατάμε ζωντανό; Με το να του δείξουμε το ενδιαφέρον μας».

Ο Κώστας Μακρής, «μόνος μου είχα βγει πριν το στρατό, αλλά παραστάσεις τώρα... μία στη χάση και στη φέξη. Η δυσκολία για μένα ήταν ότι ο Γιάνναρος, όσο και να το έλεγε, δεν ήθελε να βγω караγκιοζοπαίχτης. Γιατί; Δεν ξέρω. Προσπαθούσε να με βάλει σε άλλες δουλειές, εκείνο το άλλο, γιατί ο караγκιόζης δεν είχε ψωμί, «μην πεινάσεις». Στα 28 μου πήρα το Βραβείο (ΥΠ.ΕΞ.) για την αδελφοποίηση της Τουρκίας και της Ελλάδος, ήταν ένα βραβείο πολύ γνωστό, το έχει πάρει κι ο Θεοδωράκης. Εγώ είχα φτιάξει τους δύο Καραγκιόζηδες και μετά προχώρησε, παραστάσεις και έκανα πράγματα που ήθελα. Θεωρώ το Γιάνναρο από τους κορυφαίους караγκιοζοπαίχτες που έχει βγάλει η Ελλάδα. Εννοείται έχω πάρει στοιχειά από το Γιάνναρο ένα 70%. Έχω πάρει από τον Ασπιώτη, τον Ορέστη, κάποιες ηρωικές από τον Αλεξόπουλο κι από τον Μητσάκη. Κι ο Μητσάκης ήτανε δάσκαλος μου για αρκετά χρόνια. Ένα κράμα. Γενικά ήτανε λίγο διαφορετικές οι παραστάσεις μου από το συνηθισμένο».

Ο Άθως Δανέλλης, «υπάρχει και μια... δυστυχώς μέσα στους λογής-λογής ταδεολόγους, με το -λόγους, εννοούμε караγκιοζολόγους, θεατρολόγους, εθνολόγους και τα λοιπά, υπάρχει μία έπαρση και μία... Να μην πούμε ονόματα τώρα! Αλλά δεν είχε άδικο ο Χαρίδημος που τους πέταγε έξω με τις κλωτσιές. Με εξαίρεση ελάχιστους. Ξέρεις το Μιχάλη (Ιερωνυμίδης), όχι

επειδή ήταν αδελφός μου ο Μιχάλης, αλλά γιατί ήξερα τον τρόπο που αντιμετώπιζε το υλικό και το σεβόταν, τον Βαγγέλη τον Βαβανάτσο, ο οποίος είναι αρχείο του Χαρίδημου. Εκείνος ξέρει το Χαρίδημο πολύ καλά, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο. Διάφοροι άνθρωποι, όπως ο συγχωρεμένος ο Παμπούκης. Τώρα κάποιοι νεόκοποι που μπήκανε μέσα γιατί... Ξέρεις γιατί ο καθένας όταν βλέπει σε αυτό που είναι απέναντι του ένα βάθρο».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «στα 14 ήξερα ότι θέλω να γίνω καραγκιοζοπαίκτης! Κι αρχίζω και φτιάχνω και φιγούρες και γινόντουσαν όλο και καλύτερες. Έπαιξα στη Δευτέρα Γυμνασίου την πρώτη μου παράσταση σε όλο το σχολείο. Έπαιξα το «Τι εστί πατρίς;» του Βασίλη Ρώτα. Με φιγούρες μεγάλες. Είχα αγοράσει σουστες επαγγελματικές, από το Μοναστηράκι, από ένα γέρο το Σοκαρά. Έτσι σιγά σιγά ασχολήθηκα με τον Καραγκιόζη και στην εφηβεία μέσα έγινα καραγκιοζοπαίκτης. Έπαιξα και σε παιδικά πάρτι. Είχα τις δικές μου παραστάσεις. Αλλά τότε ήταν πολύ σπάνιο να έχεις νεαρό καραγκιοζοπαίκτη. Με κοιτάγανε όλοι σαν εξωγήινο. Αλλά επειδή ήμουν νεαρός, είχα πολλές παραστάσεις, με πέρνανε, άρχισα να παίζω σε όλη την Αττική. Τώρα... όπως λοιπόν εγώ είμαι... μπορεί να μου πει κανένας γιατί λες ότι είσαι από το Μάνθο αφού Σπαθάρη φαίνεται ότι παίζεις εκατό τα εκατό, ναι αλλά έμαθα κι από το Μάνθο πολλά πράγματα. Έχω δει έργα που δεν τα έχω δει από το Σπαθάρη. Και λέω πολλά αστεία του Μάνθου τα οποία όμως τα Σπαθαροποιώ. Δε μ' αρέσει να δημιουργώ ένα κιτς αποτέλεσμα και να μπερδεύω τα στιλ. Έχω ένα δικό μου στιλ το οποίο θυμίζει τον Ευγένιο Σπαθάρη, αλλά είμαι Νταγιάκος, δεν μιμούμαι ξερά! Όπως όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες. Ο Δοξιάδης εκτίμησε πολύ τη δουλειά μου όταν με είδε και κάναμε και πολλά πράγματα μαζί. Κάναμε τη ζωή του Πόλοκ, σε θέατρο σκιών, βγάλαμε το cd rom, θα πηγαίναμε και τον Πόλοκ στο εξωτερικό, αλλά τότε ο Δοξιάδης κάπως, κάτι πήγε στραβά, όχι στη συνεργασία του με εμένα, αλλά με τη συνεργασία που είχε με το φεστιβάλ που θα πηγαίναμε και το σταμάτησε. Αλλιώς τότε ήτανε να κάνει θέατρο και να παίζουμε, τέλος πάντων δεν έγινε αυτό. Έχω παίξει πάρα πολύ σε αστικά σπίτια. Τι υπουργοί, τι βουλευτές, πολλά-πολλά... (δε θέλει να πει ονόματα), αλλά ποτέ δεν έδωσα ιδιαίτερη σημασία, δηλαδή ενώ έπαιζα ποτέ δε ζήτησα από κανέναν κάτι, μια χάρη. Ξέρεις καμιά φορά μου λένε, οι άνθρωποι που με ξέρουνε και καμιά φορά λέω ρε γαμώτο είμαι γνωστός, αυτό ειλικρινά, και δεν το ξέρω! Μου μιλάνε άνθρωποι στο δρόμο, (γελάει με συστολή), και εγώ δεν το έχω καταλάβει (ντρέπεται). Δεν ξέρω. Δε μου αρέσουν οι φαντασμένοι άνθρωποι, ποτέ δεν έκανα φιγούρα, εγώ ζω πολύ απλά, όχι ψευτοαπλά. Δεν έχω ψευτομετριοφροσύνη, δεν είμαι και μετριόφρων, δεν είμαι άνθρωπος χαμηλών τόνων. Εγώ πιστεύω κάνω μια δουλειά, μια πολύ δύσκολη τέχνη κι όσο μεγαλώνω καταλαβαίνω και την αξία της περισσότερο, απλώς όμως ακόμη και σήμερα έχει την αποδοχή από κάποιους και από κάποιους άλλους δεν την έχει».

Ο Μπάμπης Μακρής, «καθένας έχει το δρόμο του τώρα. Είμαστε υπό μία κοινή σκεπή, υπό ένα κοινό όνομα, αλλά εγώ κάνω τις δικές μου παραστάσεις, ο πατέρας μου κάνει τις δικές του, κάνουμε και μαζί. Ο Γιάννης(Γιάνναρος) μου άρεσε πάρα πολύ, τον έχω ζήσει, τον έχω βοηθήσει κιόλας. Γενικά μου άρεσε ο γρήγορος διάλογος και ο έξυπνος Καραγκιόζης. Άκουσα πρόσφατα το Βασίλαρο στις ηχογραφήσεις του Χάρβαρντ και μου άρεσε πάρα πολύ. Πολύ εγκεφαλικός Καραγκιόζης, πολύ ιδιαίτερος. Κι από τον Άθω έχω κλέψει κάποια στοιχεία. Έχει φτιάξει τη δική του γραμμή ο Άθως, κάτι μοναδικό».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «στα 24 μου και μαζί με τη Μαργαρίτα (σύζυγος) φύγαμε περιοδεία. Από εκείνη την ημέρα μέχρι και σήμερα, χωρίς να ανακοινώσω κάτι, δε σταμάτησα να κάνω κάτι άλλο πέρα από αυτό. Τότε έπαιζα μόνο εγώ. Ο πατέρας μου έπαιζε εδώ στην Αθήνα και ότι ήταν επαρχία, «θα έρθει ο γιος μου». Εγώ έπαιρνα κάθε καλοκαίρι την Πελοπόννησο και κάθε χειμώνα πάνω στη Λάρισα, Βόλο προς τα εκεί παραστάσεις. Πάω πρώτη φορά στη Λάρισα, στο κηποθέατρο στο Αλκαζάρ, χωρίς καμία αφισκοκόλληση κι απλά λένε στο κανάλι της Θεσσαλίας, ότι έρχεται ο Σπυρόπουλος στο Αλκαζάρ της Λάρισας. Πάω εκεί και κάνουμε 1257 εισιτήρια. Δεν το έχω ξαναζήσει ποτέ στη ζωή μου αυτό, ούτε θα το ξαναζήσω πιστεύω. Γέμισε ένα κηποθέατρο και δεν το πίστευα. Και λέω τώρα Κώστα τι κάνεις; Να τρέμουν τα πόδια μου, να τρέμουν τα χέρια μου. Ο πατέρας μου έστελνε εμένα σε πράγματα τα οποία εγώ δεν ήμουν ακόμα έτοιμος να ανταπεξέλθω, για τόσα άτομα. Μου έλεγε, «ό,τι και να παίζεις, είσαι ο Σπυρόπουλος, θα παίζεις! Προχώρα, μη το φοβάσαι. Όσο το φοβάσαι, εσύ θα χάσεις». Λέω εντάξει παιδιά δεν γίνεται άλλο, θα πρέπει να σταματήσουμε όλο αυτό το πράγμα, γιατί εγώ είχα κουραστεί. Λέω από 'δώ και πέρα θα παίζω με τα cd του μπαμπά. Δεν μπορώ να παίζω άλλο κουράστηκα. Είμαστε σε μία, δύο, τρεις παραστάσεις πριν πάμε στου Κατσαρού και έχει συνεννοηθεί ο πατέρας μου με την Μαργαρίτα στο τηλέφωνο να μη μου δώσει εμένα τα cd η Μαργαρίτα. Τα έχουμε χάσει. Ρε πού είναι τα cd; Τώρα; Πατάει το play η Μαργαρίτα, φτάνει η ώρα, μπαμ τα κολλητήρια. Μουγκά! Παναγιά μου λέω! Δε μίλαγα! Μία, δύο, τρεις «Ε! Οπ!» και ξεκίνησε. Από εκείνη την ημέρα μέχρι και τώρα δε σταμάτησα να παίζω ζωντανά, γιατί μόλις γύρισα μου λέει ο πατέρας μου «Τα cd στα έγραψα για να μαθαίνεις, όχι για να διευκολύνεσαι να παίζεις. Κι εγώ παίζω με cd, αλλά όχι παντού. Η τέχνη του Καραγκιόζη Κώστα μου αυτή είναι! Σ' αρέσει; Είναι κουραστική. Έχει καλές αποδοχές όμως». Και είχε δίκιο. Δηλαδή όλα αυτά που έκανα εγώ σε ηλικία 23 χρονών, που ήμουν παιδί με το μυαλό αλλού, δεν τα υπολόγιζα. Όλα αυτά μου κάνανε καλό γιατί συνειδητοποίησα την τέχνη».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «αφού διδάχτηκα το παραδοσιακό θέατρο σκιών, κάνω κάποια καινούργια και διαφορετικά πράγματα. Δηλαδή να είσαι ένας καλλιτέχνης που ασχολείται με ένα λαϊκό είδος θεάτρου, αλλά χωρίς να χρειάζεται να είσαι και ο ίδιος ένας λαϊκός τύπος ή να

πρέπει να είσαι αμόρφωτος για να το υποστηρίξεις. Δηλαδή, όλα αυτά τα οποία έζησες, είτε μέσα στην οικογένειά σου, είτε τα προσωπικά σου τα ψαξίματα, σε βοήθησαν να φτάσεις σε μια διαφορετική ίσως κατάσταση, ίσως λίγο πιο «σύγχρονη», λίγο πιο μεταλλαγμένη. Αυτό δε θεωρώ ότι αφαιρεί καθόλου από τη λαϊκότητα του είδους. Κοίταξε να δεις ο χώρος είναι μικρός και μεγάλος. Υπάρχουν άνθρωποι που παίζουν Καραγκιόζη, άλλοι είναι επαγγελματίες κι άλλοι είναι ερασιτέχνες. Στην Ελλάδα βέβαια ότι δηλώσεις είσαι. Δεν έχω εμπάθεια και κακία, αλλά όταν ξεκίνησα να κάνω αυτή τη δουλειά, βρέθηκαν κάποιοι που είπαν «ωραία τώρα και τι κάνει τώρα αυτός; Τι είναι αυτό το πράγμα;». Εγώ σε οτιδήποτε έκανα, ο κεντρικός άξονας και το εφελτήριο ήταν το παραδοσιακό θέατρο σκιών. Οι παραστάσεις που κάνω σχεδόν δέκα χρόνια στο Μέγαρο είναι κατ' ουσίαν ένα Θέατρο Σκιών σε μια μεγάλη διάσταση με συνοδεία ζωντανής μουσικής. Σκηνογραφικά, σκηνοθετικά, μουσικά, έκανα ένα πράγμα που έχει θεωρηθεί από κάποιους καινοτόμο. Από κει και πέρα δε θεωρώ ότι του στερεί κάτι και η αλήθεια είναι ότι άνθρωποι που θεωρώ συναδέλφους αυτό όλο το κομμάτι το αναγνωρίζουν, το παραδέχονται και το τιμούν. Σίγουρα ο τρόπος που αντιμετωπίζω και τις παραστάσεις στο θέατρο για παράδειγμα είναι σε άμεση συνάρτηση με το θέατρο σκιών. Πέρα από το γεγονός ότι μέσα στις παραστάσεις υπάρχει το στοιχείο της σκιάς, είτε είναι ανθρώπινη σκιά, είτε από αντικείμενο και ο τρόπος που αντιμετωπίζω σκηνοθετικά τους ηθοποιούς επί σκηνής είναι σαν να τους κινώ σαν φιγούρες. Ένας δυσδιάστατος τρόπος σκέψης. Από κει και πέρα έχω κάνει διάφορα πράγματα και για παιδιά και για μεγάλους και με θεωρούν, πιο ανατρεπτικό, πιο διαφορετικό, πιο αυτό. Η αλήθεια είναι ότι αστεία-αστεία έχω φτιάξει μια ταυτότητα συγκεκριμένη σε αυτό και αυτό το θεωρώ καλό για ένα καλλιτέχνη. Τώρα από κει και πέρα, ο Καραγκιόζης παραμένει για μένα, η μεγάλη μου αγάπη. Κοίταξε, ότι έχω κάνει ως τώρα και δεν το λέω για να περιαιτολογήσω, ήταν όλα συγκυρίες. Και η αλήθεια είναι ότι εγώ μπορεί να είχα κάποια όνειρα μέσα στα χρόνια κάνοντας αυτή τη δουλειά, να κάνω αυτό να κάνω αυτό, αλλά ήρθε το ένα πράγμα μετά το άλλο, πίσω από τ' άλλο, που με πήγαινε κάπως η δουλειά από μόνη της. Δεν έβαλα κάποιο στόχο ότι πρέπει να παίζω εκεί ή και αν έβαζα ένα στόχο, η πραγματικότητα μου ανέτρεπε το στόχο και μου έβαζε έναν άλλο καινούργιο. Με τους ακαδημαϊκούς θεωρώ ότι δεν έχω ούτε θετικό, ούτε αρνητικό νταραβέρι. Δεν με έχουν πλησιάσει και πάρα πολύ. Πώς να σου πω, κι αυτή η έννοια του καραγκιοζολόγου που υπήρχε... παλιότερα υπήρχαν καραγκιοζοπαίχτες που συνδέονταν με κάποιους ακαδημαϊκούς ή με κάποιους φίλους του Καραγκιόζη ή με συγγραφείς με απώτερο σκοπό στο να κάνουν κάτι, να επωφεληθούν απ' αυτό. Και οι μισοί έβριζαν τους άλλους μισούς. Εμένα λίγοι άνθρωποι με έχουν πλησιάσει και νομίζω ότι είναι καλοί παρ' όλα αυτά. Και νομίζω ότι στο χώρο αυτό, ακόμα κι αν δεν έχω συναντηθεί με κάποιους ανθρώπους, μαθαίνουν τη δουλειά μου κι έχουν μια άποψη καλή για μένα».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «ζωγράφος του Καραγκιόζη και καραγκιοζοπαίχτης. Και τα δύο. Αυτά πήγανε μαζί. Γιατί μικρός έφτιαχνα τις φιγούρες και έπαιζα παράσταση. Πήγαινα στο Μουσείο του Χαρίδημου και πιο μικρός, είχα γνωρίσει το 2001 το Σωτήρη το Χαρίδημο σε κάτι μαθήματα λαϊκής επιμόρφωσης, έμαθα κι εκεί κάτι παραπάνω για την κατασκευή της φιγούρας. Μετά έγινε το Μουσείο, και μέσω του Μουσείου γνώρισα τον Άθω, το Γεωργίου και τον Μπιλίνη που συνεργάζονταν τότε και είχαν πάρει κάτι παραστάσεις στο Δήμο της Αθήνας κι επειδή δε μπορούσαν να πάνε σε όλες τις παραστάσεις, είχα πάρει κι εγώ καμιά 10αρια, γιατί είχαμε πάρει πάρα πολλές τότε, δίνανε παραστάσεις με τη σέσουλα. Τότε πρωτόπαιζα και πήρα τον ίδιο μισθό που θα 'παιρναν και εκείνοι. Δηλαδή τα πρώτα μου λεφτά μέσα στον Καραγκιόζη τα πήρα από παραστάσεις κι όχι απ' τη ζωγραφική. Κι από τότε ξεκίνησα να παίζω. Γιατί τότε και στη ζωγραφική δεν ήμουν... , έκανα πιο παιδικές φιγούρες. Δεν είχα φτιάξει ακόμα σε κάποιων φιγούρες, κατάλαβες; Μετά άρχισα να πουλάω το 10, το 11. Τότε άρχισα να κάνω φιγούρες που να γίνονται κοινώς αποδεκτές. Κι έτσι άρχισε η πορεία μου προς την «κατρακύλα του περιθωρίου». (γελάει). Είναι ένας χώρος καταφύγιο σε ανθρώπους που δεν μπορούν να ενταχθούν κοινωνικά. Και τους βοηθάει να ενταχθούν και να κοινωνικοποιηθούν πολλούς. Κατ' αρχάς εγώ, ήμουν και είμαι πολύ κλειστός άνθρωπος και ντροπαλός. Αυτά που κάνω πίσω από το πανί, δε θα μπορούσα να τα κάνω μπροστά. Εννοώ σε θέατρο. Άλλο η παρέα. Εγώ, και μετά από τα διάφορα τελευταία, έχω καταλάβει ότι όλοι αυτοί που μιλάνε και λίγο ασχολούνται δεν έχουν παρακολουθήσει παραστάσεις. Ας πούμε, εσύ έχεις παρακολουθήσει παραστάσεις. Στην Ημερίδα (Τα ηρωικά έργα στο θέατρο σκιών) κάποιοι που μίλησαν για τα ηρωικά, κάποιοι, δεν έχουν δει ποτέ Καραγκιόζη ζωντανά. Κι είναι δυνατόν να ασχολείσαι με τον Καραγκιόζη και να μην έχεις δει ζωντανή παράσταση; Και αυτοί που μίλησαν στο *Πού πας βρε Καραγκιόζη* (φεστιβάλ) εγώ δεν τους έχω δει ποτέ να έρθουν σε κάποια παράσταση, όχι δικιά μου, να έρθουν να δουν κάποια παράσταση. (ντρέπεται, διστάζει να μιλήσει) Τι να πω. Να τους πάρω από το χέρι να έρθουν να δουν κάποια παράσταση της προκοπής;».

Ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, «ένας καραγκιοζοπαίχτης οφείλει να είναι φιγουροποιός, να κατασκευάζει τις φιγούρες του. Οφείλει να είναι σκηνοθέτης και να σκηνοθετεί την παράσταση του. Οφείλει να είναι σκηνογράφος. Ωστόσο την ώρα της παράστασης δεν παύει να είναι ηθοποιός. Άρα επειδή παίζουμε θέατρο, ό,τι και να δείξεις, όσες ωραίες φιγούρες, όσα εφέ, δεν παύει να είναι ένα στατικό θέαμα, άρα ουσιαστικά έχουμε διάλογο φιγούρων, που τις κάνει ο ίδιος ο καραγκιοζοπαίχτης. Άρα την ώρα της παράστασης, ο λόγος είναι αυτός που θα κεντρίσει και μετά θα έρθουν όλα τα επόμενα. Ο λόγος καθηλώνει το θεατή να δει την παράσταση και μετά βλέποντας τα εφέ, τις ωραίες φιγούρες, την σκηνοθεσία, την απολαμβάνει.

Ουσιαστικά πρέπει να είσαι ακριβής σε όλα, αλλά την ώρα της παράστασης είναι ο λόγος και η κίνηση. Πρέπει να δείξεις σωστή κίνηση της φιγούρας. Ουσιαστικά το πιο δύσκολο την ώρα της παράστασης για τον караγκιοζοπαίχτη είναι η εναλλαγή των ρόλων.. Να πας από κάποιον που χαίρεται, σε κάποιον που κλαίει. Η εναλλαγή της γκάμας των συναισθημάτων είναι το πιο δύσκολο την ώρα της παράστασης. Μ' αρέσει η μυσταγωγία στη δημιουργία της φιγούρας. Πρώτα να δημιουργήσεις το σχέδιο, πρώτα σε ριζόχαρτο, να φανταστείς όλα εκείνα τα σημεία, σχεδιάζοντας, απ' όπου πρέπει να αφαιρέσεις το χαρτόνι, για παράδειγμα στη σκαλιστή και θα βάλεις χρωματιστές κόλλες, να τη δεις σαν θεατής, να δεις πώς θα φαίνεται. Γιατί πολλές φορές κάνεις πολλά στολίδια σε μια φιγούρα και το αποτέλεσμα δεν είναι αυτό που θέλεις, γιατί θα βλέπεις στο πανί μια μουντζούρα ή μπορεί να κάνεις και λίγα στολίδια και το αποτέλεσμα να είναι εντελώς «φλατ». Άρα όλη η μυσταγωγία να φανταστώ τη φιγούρα, να κάνω με ειδικό τέχνασμα το πώς θα κουνιέται για να μη μου κολλάει στο πανί, μέχρι να τη σκαλίσω και να της δώσω πνοή, το θεωρώ μοναδικό».

Συμπεράσματα

Κοινός τόπος στις μαρτυρίες των караγκιοζοπαιχτών για τον ορισμό της καλλιτεχνικής τους ταυτότητας είναι τα στοιχεία που ενσωματώνουν στην τεχνική τους από παλαιότερους караγκιοζοπαίχτες. Το στοιχείο αυτό τους εντάσσει στην κοινωνική ομάδα και εξασφαλίζει τη συνέχεια της διαδοχής. Για όσους έχουν γεννηθεί πριν το 1960 η καλλιτεχνική ποιότητα αντανακλάται στον αριθμό των εισιτηρίων που κάνουν στις παραστάσεις και στο γεωγραφικό εύρος των περιοχών που επισκέπτονται. Η δυνατότητα παραστάσεων κατά την στρατιωτική θητεία στα σώματα που υπηρετούν βοηθά στην ευελιξία, τον αυτοσχεδιασμό και τονώνει την παιχτική αυτοπεποίθηση. Οι περιοχές που το θέαμα έχει μακριά παρουσία και το κοινό διαθέτει εμπειρία δεν εντάσσονται εύκολα στους τόπους πρώτης επιλογής, με το φόβο της αποτυχίας και του αποκλεισμού από τους επιχειρηματίες που διαθέτουν χώρους παραστάσεων. Η πρόσκλησή τους από συλλόγους της ομογένειας αποτελεί επιβεβαίωση της αξίας τους. Συχνά δημιουργούν συνεργασίες για να καλύψουν τις ελλείψεις τους σε σκηνικά εργαλεία και εμπειρία.

Για όσους έχουν γεννηθεί μετά το 1960 ο αριθμός των εισιτηρίων στις παραστάσεις δεν αποτελεί κριτήριο για την καλλιτεχνική τους αξία. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου, στην τελειοποίηση των εκφραστικών τους μέσων, τον απόλυτο έλεγχο της παραγωγής των εργαλείων της παράστασης, τη σκηνοθεσία. Αντιμετωπίζουν την τέχνη ως συνολική θεατρική παραγωγή, προσαρμοσμένη στα δεδομένα και τις ανάγκες της εποχής, ώστε να διασφαλιστεί το είδος του θεάματος, αλλά και ο βιοπορισμός τους. Σέβονται τις παραδοσιακές δομές, αλλά επιδιώκουν να εισάγουν το θέαμα σε χώρους κλειστούς για τη

λαϊκή δημιουργία, με καινοτόμες ιδέες και πράξεις. Το τελευταίο αποτελεί για αυτούς την απόδειξη της αποδοχής από το κοινό του θεάματος, άρα και της διάρκειάς του. Στις μαρτυρίες τους διακρίνουμε αυτοπεποίθηση για την καλλιτεχνική τους αξία, που στηρίζεται στη μελέτη των προγενέστερων, στον εμπλουτισμό των γνώσεων για το θέατρο, τη λαϊκή παράδοση, τις τεχνολογικές εξελίξεις, τη ζωγραφική, αλλά και στη βεβαιότητα ότι αποτελούν φορείς μιας παράδοσης που συνεχίζει να συγκινεί το κοινό.

Η κοινωνική και ιδεολογική στροφή προς το λαϊκό πολιτισμό που γίνεται ιδιαίτερα έντονη στην Μεταπολίτευση, φέρνει τον Καραγκιόζη στο επίκεντρο των αναλύσεων και συζητήσεων των ειδικών της Λαογραφίας και των Κοινωνικών επιστημών. Οι ίδιοι οι καραγκιοζοπαίχτες αντιμετωπίζουν τους επιστήμονες με καχυποψία. Θεωρούν ότι δεν ενδιαφέρονται ουσιαστικά για την στήριξη και διατήρηση του Καραγκιόζη και προσεγγίζουν τους καλλιτέχνες όχι για να γνωρίσουν τη ζωή και το έργο τους, αλλά για να συλλέξουν στοιχεία αποσπασματικά που θα στηρίξουν τις ήδη παγιωμένες επιστημονικές τους ιδέες. Οι επιστημονικές αναλύσεις και τοποθετήσεις, σύμφωνα με τις μαρτυρίες δεν αποτέλεσαν πεδίο προβληματισμού των ίδιων των ανθρώπων του Καραγκιόζη, που ενδιαφέρονται κυρίως για το βιοπορισμό τους, αναπτύσσουν κοινωνικές σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της συντεχνίας και αντιμετωπίζουν την τέχνη τους ως ενεργό θέαμα και όχι ως πεπερασμένο και μουσειακό. Οι μαρτυρίες των καραγκιοζοπαιχτών που γεννιούνται μετά το 1960 δεν ενδιαφέρονται, στη πλειοψηφία τους για τους ακαδημαϊκούς κύκλους, κατέχοντας μια ανάλογη μόρφωση, απαιτούν όμως σεβασμό από την επιστημονική κοινότητα στην τέχνη που υπηρετούν.

3.3.1.1.5 Η επαγγελματική ταυτότητα

Η καλά οργανωμένη ομάδα ανθρώπων είναι αυστηρή προς τους αποσυναγωγούς, τους παραβάτες της νόρμας, της κοινώς επιθυμητής στάσης που τη ρυθμίζουν, την εκφράζουν και αμείλικτη στις παρεκκλίνουσες συμπεριφορές. Η συντεχνία διαμορφώνει μια ομαδική δημιουργία, όπου οι καραγκιοζοπαίχτες παρακολουθούν παραστάσεις συναδέλφων, κοινολογούν τους νεωτερισμούς, καθιερώνουν τους αυτοσχεδιασμούς, οδηγούμενοι σε μια πνευματική κοινοκτημοσύνη, που αποτελεί φυσιολογικό καρπό της προφορικότητας. Είναι γνωστό ότι στα χρόνια του Μεσοπολέμου, τα χρόνια της μεγάλης ακμής του θεάματος, διαμορφώνεται η κοινόχρηστη προφορική ιστορία της συντεχνίας, με στόχο τον αυτοπροσδιορισμό της ομάδας και το σχεδιασμό μιας συλλογικής ταυτότητας. Η δημιουργία είναι ατομική, η πρόσληψη, οι διαδικασίες ελέγχου και η αποδοχή είναι αποτέλεσμα μιας ομάδας, που βρίσκει στον εκτελεστή την έκφραση των προσδοκιών της και το ομαδικό αποτελεί τη διαλεκτική μεταξύ ατομικής βούλησης

και συλλογικής αποδοχής. Η αέναη προσαρμογή αποτελεί συστατικό δεδομένο του παραδοσιακού αυτού εργαλείου, του οποίου η αξία αντλείται από τη μαστοριά του τεχνίτη, τους κοινωνιολογικούς όρους που εξασφαλίζουν την πλατιά του διάδοση, τη δημοκρατική του χρήση και την ενεργή συμμετοχή της ομάδας. Οι ιστορικές συγκυρίες και η τύχη, που έχουν άμεση σχέση με τη ζωή της ομάδας, ορίζουν την ώθηση ή την αναστολή της δημιουργίας. Στις μαρτυρίες αποτυπώνονται οι σχέσεις και οι στάσεις των μελών της συντεχνιακής ομάδας, που καθορίζουν τον βιοπορισμό των καλλιτεχνών, αλλά και την ύπαρξη του θεάματος του Καραγκιόζη.

Στις συνεντεύξεις της ομάδας που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρεται:

Ο Ηλίας Κατσάνος, «οι μεγάλοι караγκιοζοπαίχτες λένε «μετά από μένα ο όλεθρος». Αν τον κρατήσουμε σε υψηλό επίπεδο πρέπει να είναι άνθρωποι που δε βασίζονται μόνο στον προφορικό λόγο, γιατί το διαστρεβλώνουν ή το μπερδεύουν. Πώς θα βγω στη σκηνή αν δε με βοηθήσει κάποιος. Οι μεγάλοι σκέφτονται μόνο την τσέπη τους, να μπάσουν κόσμο, παρά να αφήσουν τον Καραγκιόζη σε καλά χέρια».

Ο Νικόλαος Λέκκας, «δεν υπάρχει φτασμένος στη δουλειά μας κανένας. Κάθε φορά πρέπει να είσαι διαφορετικός, κωμικός, τραγουδιστής, είναι πολλοί οι ρόλοι. Έμαθα πολλά από τους άλλους συναδέλφους. Τώρα που έχω δικό μου θέατρο δεν πάω να γίνω αλλουνού βοηθός. Έχω καλλιτεχνικό εγωισμό. Γιατί να πάω βοηθός αφού μπορεί να τα πω και καλύτερα από αυτόν. Οι караγκιοζοπαίχτες κάνουνε 2 καλλιτέχνες μαζί σύμπραξη».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «όταν ο βοηθός κάνει δικό του μαγαζί, ο μάστορας δεν αισθάνεται κάτι. Υπάρχει αγάπη, ζήλος προς τη δουλειά! Λέει «ένας που παίζει Καραγκιόζη!». Υπάρχουν άνθρωποι που κάνουν κι άλλες δουλειές και τον Καραγκιόζη τον κάνουνε μόνο και μόνο για να φάνε. Δεν το κάνουνε αυτό από αγάπη. Εμείς το κάνουμε βέβαια για να βγάλουμε το ψωμί μας, αλλά δεν έχουμε κάνει ποτέ τίποτα άλλο. Έρχονται πάρα πολλοί και σου λένε βραβευτήκαμε στον Καραγκιόζη και η δουλειά τους είναι άλλη. Κι αφού βλέπουνε ότι στο Καραγκιόζη πιάνει δουλειά σου λένε είμαστε κι εμείς караγκιοζοπαίχτες. Ένας καλός караγκιοζοπαίχτης πεινάει, υποφέρει, παλεύει όμως με χαρτόνια, με φηγούρες γύρω από τη δουλειά του. Καμιά άλλη δουλειά».

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «με τον Κώστα τον Καρεκλά είμαστε από το 1946 συνεργάτες. Του έκανα Μπάρμπα Γιώργο, Γκέκα, Πεπόνια και άλλους καπεταναίους. Δούλευε σαν να είναι μια μηχανή. Εκινούμαστε σαν ένας άνθρωπος και ήταν πολύ ξεκούραστη η εργασία. Η απόδοση ήταν πολύ καλή γι' αυτό όπου κι αν παίζαμε ήταν πλήρης επιτυχία. Το 1952 συνεργάστηκα με τον κύριο Ευγένιο Σπαθάρη και με τον πατέρα του κύριο Σωτήρη Σπαθάρη. Υπήρξε

μια πολύ καλή προβολή. Παίξαμε σε διάφορους κινηματογράφους των Αθηνών. Έμεινα μαζί τους 2 καλοκαίρια ολόκληρα και συνεργαζόμουν και το χειμώνα. Το 1955-1956 συνεργάστηκα μετά του κυρίου Βασίλαρου Ανδρικοπούλου των Πατρών. Από το 1956 μέχρι σήμερα (1969) εργάζομαι εδώ στο Κέντρο Νεότητας του Δήμου Αθηναίων, κυρίως μόνος μου. Θέατρα συνεταιριστικά με άλλους παίκτες. Το 1962 έκανα συνεργασία με το Γιώργο Χαρίδημο, μέχρι σήμερα».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «το 1941 είχα τραγουδιστή τον Κώστα Καραμπάλη, πολύ καλός φίλος μου, ο καλύτερος τραγουδιστής στον Καραγκιόζη. Το 1942 έπαιζα με τον Μπομποτίνο στο Μοσχάτο, έγινε μια μεγάλη έκρηξη στον Πειραιά και οι Πειραιώτες ήρθαν πρόσφυγες. Μεταξύ αυτών και ο Χαρίδημος ο Χρήστος με τα μικρά του. Φύγαμε και του παραχωρήσαμε το θέατρο. Ένα καλοκαίρι που έπαιζα στην Καλαμάτα άφησα το δικό μου θέατρο στον Κώστα Μάνο. Φίλος μου και πολύ καλός καλλιτέχνης και λαϊκός ζωγράφος. Έχει αφήσει εποχή στον Καραγκιόζη. Ο βοηθός πληρώνεται με ημερομίσθιο. Αν είναι καλή η δουλειά μπορώ να του δώσω μέχρι 80 δραχμές. Αλλά δεν έρχονται. Οι κανονικοί βοηθοί έχουν μάθει στα πολλά. Ακούτε τώρα, βοηθός να μου πει να του δίνω 150 δραχμές την ημέρα. 150 δραχμές δεν μπορεί να βγει το θέατρο. Κάνει 100 εισιτήρια, δηλαδή 500 δραχμές, μια δραχμή ο φόρος στο εισιτήριο μένουν 4, 400 μας μένουν. Αν πάρει 150 ο βοηθός; Έχω το ενοίκιο, τα φώτα, το νερό, διαφημιστικά, ρεκλάμες. Οι καραγκιοζοπαίχτες συναντούν μια μεγάλη δυσκολία και για αυτό οι περισσότεροι δεν περιοδεύουν. Πρώτον τον βοηθό. Για να πάνε δύο είναι τόσο πολύ λίγα τα έσοδα που δεν βγαίνουν. Πάνε εκεί βρίσκουν ένα παιδί, που έχει ξαναβοηθήσει λίγο έναν καραγκιοζοπαίχτη, του δείχνουν λίγο, αλλά η δουλειά δε γίνεται σωστά. Το σπουδαιότερο και το χειρότερο είναι οι συνθήκες της επιβίωσης στην περιοδεία, στα χωριά. Δεν βρίσκει να φάει, δεν βρίσκει να κοιμηθεί. Δυστυχώς νομίζουν οι άνθρωποι ότι αν πάω εγώ να δείξω στον Σπαθάρη ή αν ο Σπαθάρης δείξει σε μένα, ότι πάω να του κλέψω το τεχνικό. Αυτό δεν είναι σωστό, γιατί πρέπει να το φτιάξουμε τέλειο, όπως πρέπει».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «στις αρχές του 1950 ο Καραγκιόζης είχε κάμψη. Δεν δούλευε, ήταν δύσκολη εποχή, δύσκολα χρόνια. Πιστεύαμε από τότε ότι ο Καραγκιόζης θα επανέλθει και θα γίνει ένα θέαμα της σύγχρονης εποχής. Στην αρχή εντελώς ξεκάρφωτος, ούτε αστυνομική άδεια, ούτε εγγεγραμμένος στο Σωματείο. Περισσότερο με έκανε ο έρωτας προς τον Καραγκιόζη να δουλέψω και όχι η ανάγκη. Θα μπορούσα να εργαζόμουν οπουδήποτε και να έπαιρνα τα χρήματα για να καλύψω κάθε μου ανάγκη. Και όχι να ταλαιπωρούμαι από χωριό σε χωριό και να εκλιπαρώ τον κάθε καφετζή να με βάλει να κάνω μια παράσταση. Γιατί τότε ο Καραγκιόζης ευρίσκετο σε πτώση, δεν είχε ακόμα την άνοδο που έχει σήμερα. Το 1961 ο Καραγκιόζης δεν είχε την άνοδο που έχει σήμερα (1969). Τους συναδέλφους μου τους έχει

πιάσει μια φοβία τους περισσότερους, να παίζουν σε άλλα μέρη. Έπαιξα σε όλες τις πόλεις τις δυτικής Ελλάδας, Πρέβεζα στα Γιάννενα και στην Άρτα και στο Αργίνιο. Δούλεψα πάρα πολύ καλά ανέβηκα πάνω από 1000 εισιτήρια σε κάθε παράσταση. Αυτές ήταν παραστάσεις, έκτακτες, πειρατικές όπως τις λέμε εμείς. Από τις εμφανίσεις που έκανα εγώ το 1966 στο Φλόριντα, ο Μόλλας στο Πίκολο, ο Χαρίδημος στο θέατρο Βεργή στην Αθήνα και στο θέατρο Παππά, ορισμένες παραστάσεις, αλλά και τους δίσκους που χτύπησε ο Σπαθάρης κι εγώ, ακούστηκε ο Καραγκιόζης σε όλα τα ραδιόφωνα και τα τζουκ μποξ. Ο Καραγκιόζης έγινε πάλι γνωστός στο κοινό και ο τύπος μας βοήθησε σχετικώς. Ύστερα από την περιοδεία του 1966, με τους θεατρικούς επιχειρηματίες, έμεινα μονίμως στο Αιγάλεω σε ένα Θέατρο Σκιών που δημιούργησα εγώ και ο συνάδελφος μου ο Βάγγος και έπαιξα εκεί ένα καλοκαίρι. Μπορώ να πω με περηφάνεια ότι εκεί έκοψα 45000 εισιτήρια σε τρεις μήνες. Εκεί σήμερα παίζει ο Βάγγος. Ύστερα πήγα στο «Σαλαμίνιον», 1968, κατόπιν προσκλήσεως ενός μεγάλου εκτελεστού και τραγουδιστού του Γεωργίου Παपाσιδέρη, εκτελεστής και στιχουργός δημοτικών τραγουδιών. Σήμερα είναι εκεί ο Αβραάμ. Τώρα βρίσκομαι στα Καμίνια».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), « η φήμη κάνει κακό. Ο Μόλλας είχε μεγάλη φήμη και ο κόσμος πήγαινε να τον δει, αλλά δεν ήταν κάτι διαφορετικό από άλλους. Σήμερα οι Πατρινοί λένε τα λόγια όπως έχουν ακούσει από τον έναν ή απ' τον άλλον. Χωρίς να ξέρουν την πραγματική έννοια κάποιων πραγμάτων. Ενώ εμείς οι Πειραιώτες, έχουμε την περιέργεια να μάθουμε την έννοια της κάθε λέξης, αυτό παρουσιάζει ότι είμαστε περισσότερο καταρτισμένοι. Άμα δε ρωτάς, η τέχνη από χέρι σε χέρι παθαίνει τη διαφθορά της. Έτσι έχει γίνει με τους Πατρινούς. Αγωνιστήκαμε να ξεπεράσουμε την κάμψη στον Καραγκιόζη και η άνοδος εξηγείται από τη μεγάλη μας επιμονή. Η πτώση δεν οφείλεται ότι το κοινό δεν αγαπάει τον Καραγκιόζη. Αλλά 1950 προς 1960 ο κόσμος έπεσε στον κινηματογράφο. Προπολεμικά 4 κινηματογράφοι στον Πειραιά και 3 Καραγκιόζηδες. Σήμερα 150 κινηματογράφοι στον Πειραιά. Πριν τον πόλεμο τον κινηματογράφο τον φοβόταν ο κόσμος. Η πτώση μας οφείλεται γιατί είμαστε αδύναμοι ως επαγγελματίες. Ενώ η κοινωνία προάγεται, εμείς μείναμε με τους πάγκους, πίσω. Το 1959 τοποθετήσαμε τον Καραγκιόζη σε ένα αθηναϊκό θέατρο με 15 δραχμές εισιτήριο, που ήταν σοβαρό γεγονός τότε, ο κόσμος έτρεξε. Έπαιζε ο Γιώργος Χαρίδημος. Το 1959 εγώ δημιούργησα μια κινηματογραφική επιχείρηση και βάζω τον Καραγκιόζη μέσα στον κινηματογράφο και παίζω μια μέρα και έκανα 1150 εισιτήρια. Κατάλαβα ότι ο κόσμος ήθελε τον Καραγκιόζη, αλλά σε καλό περιβάλλον. Έτσι αρχίσαμε να φτιάχνουμε τα θεατράκια. Ξεφεύγαμε από τη γραφικότητά του αλλά ήταν επιτακτική ανάγκη πλέον. Διότι αν δεν το κάναμε δεν θα υπήρχε Καραγκιόζης σήμερα. Γραφικός θα έπρεπε να παραμείνει κι έτσι να τον θέλει ο κόσμος. Αλλά, ατυχώς το κοινό έχει άλλη άποψη από τους επιστήμονες. Παράλληλα μας ωφέλησε ένα

Φεστιβάλ που έγινε στη Βιέννη κι εκεί έλαβε μέρος ο Σπαθάρης. Σιγά σιγά τον ξέθαψε ο τύπος και τον βάλαμε τον Καραγκιόζη όλοι σε καλό περιβάλλον. Σήμερα (1969) έχει φτάσει στην προπολεμική του αίγλη. Μπορεί παλιά σε ένα θέατρο κάποιος να έκανε 1000 εισιτήρια τη μέρα, αλλά και σήμερα περίπου το ίδιο είναι, αφού οι πιάτσες εναλλάσσονται, παίζουμε ο ένας μετά τον άλλον. Τώρα πολλοί βοηθοί γίνονται καινούργιοι μαστόροι. Εγώ αγαπώ τα νέα παιδιά. Πολλά παιδιά με την άνοδο ξαναγύρισαν στον Καραγκιόζη, άφησαν δουλειές που είχαν πιάσει αλλού. Ο Καραγκιόζης τους στα κεντρικά σημεία δε διαφέρει. Όταν βγάζεις τους βασικούς κάνεις παράδοση. Στην επαρχία κάνουν αγώνα για να ζήσουν».

Ο Μίμης Μόλλας, «έχω παράπονο μου για την αποδοχή μου από τους άλλους. Τον καλό τεχνίτη δεν τον κάνει η καταγωγή αλλά το ταλέντο. Πολλοί συνάδελφοι έχουν παιδιά και δεν γίνεται τίποτα σπουδαίο. Ο καραγκιοζοπαίχτης είναι αμελής, ακοινώνητος, δεν υποφέρει κοινωνικά. Οι καραγκιοζοπαίχτες είναι σε διωγμό. Οι συνάδελφοι δεν καταλαβαίνουν ότι απομονώνεται ο Καραγκιόζης από τα μεγάλα κέντρα και οδηγείται στην επαρχία, που θα τον οδηγήσει σε μαρασμό».

Ο Κωνσταντίνος Καρεκλάς, «παλιά δεν υπήρχε ζηλοτυπία όπως σήμερα! Γιατί είμαστε λίγοι. Εγώ έπαιρνα έτοιμα πράγματα από το Σπύρο τον Κούζαρο, ωραίος ζωγράφος, και από τον Αβραάμ. Τον Αβραάμ τον είχα μαζί μου στην Κόρινθο πριν 3 χρόνια, παίζαμε μαζί. Είχαμε ωραίο συνδυασμό. Καλός καλλιτέχνης, που αγαπά τον Καραγκιόζη και τον έχει σαν κύριο επάγγελμα. Έπαιζα με το Μελλίδη, καλός είναι, χαμηλόφωνος. Τραγουδιστές καλοί ο Σπύρος Καράμπαλης, ο Τάκης Μελλίδης αλά τούρκα, στην Πάτρα ο Ορέστης, παίζει και μπουζούκι, διδάχτηκε από μένα και τον Ντίνο Θεοδωρόπουλο. Τραγουδάει με λαρυγγοφωνή. Όποιος πάρεει σύνταξη καραγκιοζοπαίχτη δεν μπορεί να εργαστεί. 30000 το χρόνο. Με σύνταξη γήρατος μπορεί να κάνει διακοπή και να δουλέψει».

Ο Σάββας Γκιτσάρης, «σήμερα (1969) ο Καραγκιόζης δεν περνάει από δύσκολη εποχή. Όποιος δε θέλει, δεν δουλεύει. Παίρνει το σκηνικό του και τρέχει εδώ κι εκεί. Έχουν πρόβλημα γιατί θέλουν μόνιμο θέατρο. Ετότενες ήταν 500 καραγκιοζοπαίχτες, τώρα είμαστε 17. Να ζει η οικογένεια από αυτό και αναγνωρισμένοι από το Σωματείο. Και να ενδιαφέρεται. Αλλάζει η εποχή, αλλάζει ο Καραγκιόζης. Γι' αυτό σταματήσαμε και οι σημερινοί καραγκιοζοπαίχτες, λόγω αγραμματοσύνης. Κάνουμε συνεργασία με Σπυρόπουλο Μακεδονία, Θεσσαλία, Κρήτη για να προλαβαίνουμε όλες τις παραστάσεις. Ο Σπυρόπουλος με βρήκε. Παίζουμε γιατί ξέρω τις εποχές των θεατρώνηδων, με ξέρουν. Στη χειμωνιάτικη δουλειά δεν πάνεις τα ίδια λεφτά κάθε μέρα. Στο Βραχάτι, στο Κιάτο δεν έχω έξοδα. Εισιτήριο 6 δραχμές και δεν έχει φόρο».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώναρος), «δεν ξαναπαίζω στην πόλη. Θα πάω εκτός και θα βάλω εισιτήριο 7 δραχμές. Το καλοκαίρι δουλεύουμε στα χωριά. Έχει αναδουλειά η Πάτρα.

Δεν έχει κατάλληλο θέατρο εκεί που πρέπει. Έτσι και μου γεμίσει το θέατρο ξέρω τι να κάνω για να κρατήσω τον κόσμο».

Ο Σωτήρης Ασπιώτης, «τώρα παίζω συνεταιριστικά με συνάδελφο, παίζω κουκλοθέατρο. Όταν είμαι μόνος παίζω και Καραγκιόζη και κουκλοθέατρο και γεμίζω 2 ώρες πρόγραμμα».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «ο Καραγκιόζης δεν έχει πέραση. Δεν τον αγαπούν οι Έλληνες. Όσοι νέοι έχουν βγει είναι όλοι άχρηστοι. Ο καραγκιοζοπαίχτης φαίνεται από την αρχή. Εγώ φεύγω Οκτώβρη και γυρίζω Πάσχα. Το χειμώνα είμαι στην Αμαλιάδα και στα γύρω χωριά. Κάθομαι σε κάθε χωριό ένα μήνα. Στη παράσταση εγώ ιδρώνω γιατί το νιώθω. Οι καραγκιοζοπαίχτες λένε ότι εγώ δεν έπρεπε να κάνω καραγκιοζοπαίκτης. Βλέπω ότι ο Καραγκιόζης έχει χαθεί και κοιτάω με χίλιους τρόπους να κρατήσω τον κόσμο, γιατί δεν έχω άλλο επάγγελμα. Αλλά σήμερα (2001) δε συμφέρει έναν καραγκιοζοπαίχτη να πάει να πληρώνει 25 μεροκάματα στο ΙΚΑ χωρίς να τα κάνει. Αυτοί στα θέατρα υπάγονται στα δημόσια θεάματα, ασφαλίζεις εισιτήρια στην εφορία. Στα σχολεία κόβεις μια κοινή απόδειξη, καλά εγώ δεν παγαίνω αλλά αυτοί που παγαίνουν κόβουν μια απλή απόδειξη για να είναι καλυμμένος ο διευθυντής του σχολείου. Όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες παλιοί και νέοι, όλοι μ' αγαπάνε κι όλοι δε με χωνεύουνε. Το 'χω πάρει χαμπάρι το ξέρω. Όλοι με αγαπάνε κι όλοι δε με χωνεύουνε. Όλοι έχουνε κάτι να πούνε εις βάρος μου. Λέω ότι αυτός που μπαίνει πίσω από το πανί και κάνει τον καραγκιόζη είναι ήρωας, από κει και πέρα το κριτήριο είσαι εσύ ο θεατής που κάθεσαι στην καρέκλα εκεί πέρα. Εσύ θα τότε κρίνεις εκείνον. Δεν τον κρίνω εγώ. Δεν μπορώ. Και σήμερα όλοι δηλώνουνε καραγκιοζοπαίχτες και πάνε και βγάζουνε μεροκάματο. Και ο καραγκιόζης έχει χάσει, έχουνε φύγει οι μαστόροι, οι ευσυνείδητοι καραγκιοζοπαίχτες που υπήρχε το κριτήριο απ' έξω. Ο Καραγκιόζης δεν έχει περάσει. Δεν τον αγαπούν οι Έλληνες. Όσοι νέοι έχουν βγει είναι όλοι άχρηστοι. Ο καραγκιοζοπαίχτης φαίνεται από την αρχή. Εγώ φεύγω Οκτώβρη και γυρίζω Πάσχα. Το χειμώνα είμαι στην Αμαλιάδα και στα γύρω χωριά. Κάθομαι σε κάθε χωριό ένα μήνα. Στη παράσταση εγώ ιδρώνω γιατί το νιώθω. Οι καραγκιοζοπαίχτες λένε ότι εγώ δεν έπρεπε να κάνω καραγκιοζοπαίκτης. Βλέπω ότι ο Καραγκιόζης έχει χαθεί και κοιτάω με χίλιους τρόπους να κρατήσω τον κόσμο, γιατί δεν έχω άλλο επάγγελμα. Τέλος πάντων. Μου έχει κάνει μεγάλη αδικία εμένανε ο Βασίλαρος. Γιατί τα εργαλεία τα οποία σήμερα σας πούλησε ο Σπυρόπουλος εσάς (εννοεί στο ΕΛΙΑ), έπρεπε αυτά τα εργαλεία να τα έχω εγώ. Έπρεπε μόνος του να μου τα δώσει αυτά τα εργαλεία. Όχι τσάμπα, δεν τα ήθελα, όχι. Αλλά εμένα δε με χώνεψε ποτέ. Εμένα δε με πήγαινε, γιατί έγινα ένας καλός καραγκιοζοπαίχτης. Έγινα καραγκιοζοπαίχτης και του το είπα στη Μεθώνη το 1951, ότι εγώ θα γίνω καραγκιοζοπαίχτης Βασίλαρε, θα το φέρει το άχτι, θα το φέρει η περίπτωση να έρθουμε και αντιμέτωποι

και θα σε κάνω, του λέω, να κάνεις αναβολή και το έκανα. Ήρθε λοιπόν το 1963 που ο Βασίλαρος μου ήρθε εμένα στο Μεσολόγγι, εγώ είχα 1000 εισιτήρια κι αυτός είχε 12. Κι αν δε μ'έστελνε εμένα τότε ο Θεοδωρόπουλος που μου είπε να πάω στον Πύργο, στον Ορφέα γιατί είχε φύγει ο Μάνος θα ήμουν ακόμα στο Μεσολόγγι. Δεν ταιριάζουνε μαζί δυο караγκιοζοπαίχτες. Ποτέ! Εξόν και παρουσιάζει ο ένας κάτι διαφορετικό από τον άλλονε. Όταν εγώ είχα εταιρεία με τον Αβραάμ, ο Αβραάμ έκανε τον ταχυδακτυλουργό κι εγώ τον Καραγκιόζη. Το 1968; Στην Ερμιόνη που πήγαμε το 1964, (στις Σπέτσες λέει αργότερα), ο Αβραάμ κι εγώ, ο Αβραάμ έπαιζε Καραγκιόζη κι εγώ έπαιζα κουκλοθέατρο. Αλλά δυο караγκιοζοπαίχτες να πάνε σαν караγκιοζοπαίχτες μαζί και οι δύο, δεν ταιριάζουνε. Εταιρείες υπήρχανε. Ο Ασπιώτης φέρ' ειπείν ο Σωτήρης. Όλοι οι караγκιοζοπαίχτες είχανε το Σωτήρη κοντά τους. Πρώτον γιατί έπαιζε ωραίο κουκλοθέατρο, απίθανο, θα περάσουνε 200 χρόνια να βρεθεί караγκιοζοπαίκτης να κάνει το κουκλοθέατρο του Σωτήρη του Ασπιώτη. Δεύτερον ήτανε μεγάλος ζωγράφος. Τρίτον ήτανε καλός οργανοπαίχτης και τραγούδαγε ωραία στον Καραγκιόζη. Είχε όλα τα προσόντα οπότε ο κάθε караγκιοζοπαίχτης τον Σωτήρη τον είχε ανάγκη για πολλά πράγματα. Ένας που δεν τα κατείχε. Κάνανε συνεργασίες για ένα καλοκαίρι. Εμείς στο μητρώο μας που υπάρχει από αρχαιοτάτων χρόνων δεν έχουν υπερβεί οι 30-40 караγκιοζοπαίχτες, που άρχισαν και λιγοστεύανε από τότε που εμφανίστηκε ο κινηματογράφος ο κινητός κι όταν άρχισε η μεγάλη πείνα των караγκιοζοπαιχτών κι οι караγκιοζοπαίχτες αλλάξανε επαγγέλματα, εμείνανε το πολύ στο Πάνθεον... Δεν ήταν ποτέ 70 караγκιοζοπαίχτες από τους οποίους ζουν σήμερα 10. Από το '81 και μετά άρχισαν να φυτρώνουν οι караγκιοζοπαίχτες διότι υπήρχε το θέμα ότι πληρωνόσουνε από λεφτά χωρίς να ιδρώνεις. Τα πέτρινα χρόνια ποια καλά μεροκάματα; Ένα καλοκαίρι; Τον υπόλοιπο χρόνο; Εγύριζες από χωριό σε χωριό μεροδούλι μεροφαί. Ένα καλοκαίρι αν ήτανε μια πιάτσα καλή, που κυνηγάγανε τότε οι караγκιοζοπαίχτες, πόσοι είμασταν τότε, ο καθένας κοίταγε να βρει μια πιάτσα. Ποιες πιάτσες ήτανε εκείνη την εποχή που ο Καραγκιόζης σήκωνε; Η Τρίπολη, η Καλαμάτα, ο Πύργος, το Αίγιο, η Πάτρα, το Μεσολόγγι και το πιο βάσιμο το Αγρίνιο. Αυτές ήτανε οι πιάτσες που ο Καραγκιόζης έκοβε εισιτήρια το καλοκαίρι, από 500 και πάνω, οι άλλες πολιτείες μεροδούλι μεροφαί. Αυτά κατατεθήκανε το 98 και με βγάλανε άχρηστο, ότι εγώ δεν είχα τα προσόντα να πάρω τιμητική σύνταξη. Και μετά από μεγάλο αγώνα κατόρθωσα κι έφτασα στο σημείο να εγκριθεί. Τότε μου το γύρισαν πίσω γιατί δεν είχα τα απαιτούμενα, τις προϋποθέσεις έτσι μου έγραφε η Γεωργοπούλου, κι έστειλαν το φάκελο πίσω. Ομόφωνα κατά τη συνεδρίαση της 10 Φεβρουαρίου του 1998, η προσφορά σας στην ανάδειξη της τέχνης, δεν στοιχειωθεί την απαιτούμενη υπηρεσία ώστε να τύχετε την ειδική σύνταξη. Μετά εγώ ξανάκανα τον αγώνα, ξανάκανα αίτηση κι εγκρίθηκε. Ο Νικολόπουλος (βουλευτής) το ξεκίνησε. Αυτός έκανε την επερώτηση στη Βουλή και του απάντησε ο

Βενιζέλος και τώρα περιμένω ώρα την ώρα και είναι κάποια καλά λεφτά. Αναδρομικά από το 98 τον Ιούλιο μήνα. Έτσι που λες λοιπόν η ζωή έχει περιπέτεια».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «οι διαφορές στο παίξιμο των караγκιοζοπαιχτών οφείλονται στο αν έχουν αυτοί τον Καραγκιόζη από τον πατέρα τους. Στη Μακεδονία εγώ στέκομαι γιατί διαφέρω από όλους τους άλλους συναδέλφους μου, που νομίζουν πως ο κλασσικός Καραγκιόζης πρέπει να συνεχίζεται. Πρέπει να συνεχίζεται, αλλά και κάτι άλλο πρέπει να παρουσιάσουμε. Μας κυνηγάει το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, ξύπνησε ο κόσμος. Εγώ δεν υπόφερα το 1955 που βγήκε ο κινηματογράφος, γιατί έφτιαξα 7 σκηνές σε 7 χωριά γύρω. Όπου δεν έπαιζε κινηματογράφος, έπαιζα εγώ. Πρέπει να είσαι κοινωνικός για να γίνεις γνωστός, όταν είσαι καλλιτέχνης. Να δίνεις πουρμπουάρ, να γίνεσαι φίλος με τους ντόπιους. Δεν πρέπει να έχεις τρόπο αλήτικο, να είσαι πολιτικοποιημένος. Οι Έλληνες ζητάνε κάτι ευρωπαϊκό και όχι εγχώριο. Ξεχνάνε ότι και η Ελλάδα είναι στην Ευρώπη. Να είσαι επιστήμονας και να πας στην Αγγλία να σπουδάσεις, θα μάθεις κάτι περισσότερο. Θα πας να παίζεις Καραγκιόζη τι περισσότερο θα μάθεις; Τι να κλέψεις σαν καλαμπούρι;».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «εγώ έπαιζα μόνος μου, δεν ήθελα κανέναν, κανέναν, κανέναν. Μόνο εγώ. Ήθελα χέρια να μου κρατήσουν. Στην Πάτρα οι караγκιοζοπαίχτες παίζαν Καραγκιόζη στο καφενείο, όχι στο θέατρο. Πηγαίνουν στο καφενείο και κάνουν τον Καραγκιόζη. Ένας караγκιοζοπαίχτης στο θέατρό του με αξιοπρέπεια... Κάνω λάθος; Ε, δεν υπήρχε αυτό το πράγμα. Παίζανε όλοι εδώ-εκεί σαν τους γύφτους και με δίσκο. Με δίσκο δεν έπαιζα ποτέ εγώ. Εγώ δεν πουλάω Καραγκιόζηδες, γιατί αν πουλάς Καραγκιόζηδες είναι έγκλημα. Θα μου πεις, τι σόι έγκλημα είναι αν πουλάς Καραγκιόζη, καλό είναι. Όχι. Κάποιοι που ο θεός να φυλάει για караγκιοζοπαίχτες, κι αυτοί τώρα κάνουν την ίδια δουλειά, κάνουν φιγούρες και πουλάνε. Δεν είναι σωστό πράγμα αυτό. Εγώ είχα μεροκάματα που δεν τα 'χε κανένας. Γιατί όλο το καλοκαίρι που έπαιζα, έπαιρνα υπηρεσία από το θεατρώνη που έπαιζα, πήγαινα τη σφράγιζα στην αστυνομία, έπαιρνα τα χαρτιά της Εφορίας που πλήρωνα, γιατί μας δίνανε και χαρτί της Εφορίας. Αεριοθούμενο ο Μάνθος ο Αθηναίος. Παίζει στο Βόλο, αύριο το πρωί παίζει στο «Αττικόν» Μπραχαμίου και μεθαύριο παίζει στη Λάρισα. Δηλαδή σε 24 ώρες 3 θέατρα. Είναι δυνατόν να 'χει γίνει αυτό; Πηγαίνουν στα πανηγύρια, εγώ δεν πήγαινα. Εγώ είμαι ο караγκιοζοπαίχτης που είχα πάντα δουλειά κι είχα θέατρο. Αυτοί που πηγαίνουν στα πανηγύρια ήταν πολύ φτωχοί άνθρωποι και πηγαίνουν. Στο πανηγύρι τι να κάνεις; Στο πανηγύρι θα μουν στον Καραγκιόζη; Δεν μπαίνουνε. Έχει εκεί πέρα κλαρίνα, έχει χίλια δυο. Θα μουν στον Καραγκιόζη; Επειδή ήθελα ένα βοηθό, δύο, έπαιρνα κι αυτούς και τους έβαζα και παίζανε στα διάφορα καφενεία και τους λέω: «Δύο μερίδια εγώ, δύο εσείς. Θα παίξω εγώ την Κυριακή κι όσα πάρουμε θα πάνε στα 4». Εγώ μόνος μου να πήγαινα, θα 'βγαζα πιο πολλά, τα έξοδα

του ξενοδοχείου δεν υπήρχαν, ήταν... Τέλος πάντων, μαζευόμασταν, τρώγαμε, το 'να, τ' άλλο. Μετά, όταν εγώ άρχισα να ανεβαίνω πολύ, τον πήρα το Μελίδη κοντά μου. Δεν είχα μόνο το Μελίδη, είχα πολλούς. Είχα τους Σπανακάκηδες, караγκιοζοπαίχτες ήταν αυτοί στην Κρήτη... Τον Καραγκιόζη στον κινηματογράφο εγώ τον έβαλα (είναι στα χαρτιά κάποιου). Αυτό δε χρειάζεται να το πω εγώ. Παρακαλάγαν, οι κινηματογραφιστές βάζαν Καραγκιόζη. Αλλά τι γινότανε; Βάζαν αυτούς τους... όλους, ονόματα δεν κάνει να λέω τα ονόματά τους, θα τους ξεφτιλίσω άμα τα πω. Κανένας δεν έπιασε, κανένας δε δούλευε. Ο μοναδικός που ήμουν εγώ είχα... ».

Στην ομάδα των συνεντευξιαζόμενων караγκιοζοπαιχτών που γεννήθηκαν τη χρονική περίοδο (1960-) καταγράφεται:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «το πέρασμα μου στον Καραγκιόζη ήταν σαν μια διασφάλιση της ατομικότητάς μου. Όσο θέλεις χόρευε κι όσο θέλεις πήδα. Μόνος μου ήμουν, το βοηθό μου είχα, τον πλήρωνα καλά, βγαίναμε περιοδείες, πηγαίναμε όπου πηγαίναμε ξέρω εγώ, καλαμπουρίζαμε τα πρωινά μας, μπάνιο κάναμε το καλοκαίρι, σαν διακοπές δηλαδή. Είχαμε βέβαια μια μετακίνηση, που ήταν καθημερινή μερικές φορές. Την περίοδο που έπαιξα εγώ ήταν το επάγγελμα σε άνοδο. Η περίοδος που λίγο συρρικνώθηκε ήταν του κινηματογράφου και μετά λίγο και με την τηλεόραση. Μετά που ξεπεράστηκε κι η τηλεόραση και βγήκε το βίντεο, άρχισε ο Καραγκιόζης να ανεβαίνει. Μέχρι και την ημέρα της κρίσης του 2009, της οικονομικής κρίσης, που ο κόσμος δεν είχε να βάλει ούτε φωτάκια για τα Χριστούγεννα ανέβαινε, είχε δουλειά για όλο τον κόσμο. Περιμένω κι εγώ να πάρω τιμητική σύνταξη, γιατί άλλο τρόπο δεν έχω. Όταν ήμουν νέος δεν πλήρωνα τα δικά μου, πλήρωνα των αλλωνών. Δε με δεχόντουσαν κιόλας. Έπρεπε να πάω σε άλλο κλάδο, ως θεατρικός επιχειρηματίας. Ως караγκιοζοπαίχτης έβαζα ένα διάστημα, όχι αρκετά μεγάλο και όταν ήρθε η κρίση, αν πλήρωνα τα ένσημα μου δεν θα είχα να φάω. Οπότε από κει περιμένω κι εγώ. Ελπίζω. Ξέρεις και κάτι άλλο; Έχει χάσει και το νόημα της η τιμητική σύνταξη. Βασικά δεν είναι μια σύνταξη που απονέμεται σε ανθρώπους που προσέφεραν στην τέχνη τους, αλλά μια σύνταξη αναξιοπαθούντων. Οπότε πρέπει να την αναλάβει το Υπουργείο Προνοίας. Είναι σύνταξη αναξιοπαθούντων, δεν συμφωνώ καθόλου».

Ο Τάσος Κούζης, «ο γέρο Σπαθάρης έβαζε μέσα τον πατέρα μου να απαγγείλει το ποίημα του Μάρκου Μπότσαρη, που ήταν τότε παιδάκι. «Ποιος το λέει;», ρώταγαν οι δημοσιογράφοι, «Ο Ευγένιος!». Κι ο Ευγένιος ακόμα κατούραγε τα βρακιά του! Γιατί γινόντουσαν και τέτοια και μετά ψυχραίνονταν και χάλαγαν οι σχέσεις. Οι νεότεροι έχουν φτάσει σε σημείο να μιμούνται και τον Καραγκιόζη και το Σπαθάρη που κάνει τον Καραγκιόζη. Μιμούνται τη φωνή του δασκάλου τους. Ενώ ο πατέρας μου είχε τη δικιά του τη φωνή. Και όχι μόνο ο πατέρας

μου και ο Νικητόπουλος και οι άλλοι καλλιτέχνες, και οι Μελίδηδες. Τώρα για να πάρουνε αξία και για να συνδεθούνε και να πούνε «εγώ είμαι η συνέχεια», «εγώ έχω το δαχτυλίδι, είμαι ο διάδοχος του θρόνου». Γιατί εδώ μπλέκονται εκδόσεις, μπλέκονται δίσκοι, cd, dvd. Ενώ ο караγκιοζοπαίχτης δεν είχε τέτοια έννοια. Ο πατέρας μου δεν ήτανε «ελάτε να σας δώσω μια συνέντευξη», «ελάτε να με φωτογραφίσετε». Μου λέει κάποιος με ύφος μπλαζέ και ειρωνικό, δεν γράφουν για τον πατέρα σου οι εφημερίδες. Και απαντώ «τι να τις κάνει ο πατέρας μου τις εφημερίδες; Ο πατέρας μου έφτιαχνε σε 20 λεπτά μια ρεκλάμα, την έβγαζε στην πλατεία του χωριού, της πόλης και γέμιζε εισιτήρια». Όταν είσαι στην Πάτρα σε μια «τσούντα» και είναι 4 караγκιοζοπαίχτες και έχεις τον ανταγωνισμό, βέβαια θα πας στην εφημερίδα. Δεν πηγαίνει ο караγκιοζοπαίχτης, πηγαίνει ο θεατρώνης. Εγώ δε λέω ότι δεν υπάρχει ο Караγκιόζης, οι καλλιτέχνες και όλα αυτά. Το θέμα είναι αν λειτουργούν και υπό ποιες συνθήκες και ποιο αντίκτυπο, τι αποτύπωμα έχουν στο σήμερα; Σήμερα τα παιδιά τα νέα κυνηγάνε το ημερολόγιο. Κυνηγάνε τα γεγονότα της κοινωνίας. Τρέχουν πίσω από τα γεγονότα και την κοινωνία. Έχουμε δημοτικές εκλογές; Όλοι θα παίζουν δημοτικές εκλογές. Έχουμε βουλευτικές εκλογές; Όλοι θα παίζουν βουλευτικές εκλογές. Έρχεται 25 Μαρτίου; Όλοι θα παίζουν '21. Τώρα που έχουμε τα 200 χρόνια από την επανάσταση, παίχτηκε ο Διάκος 800 φορές. Θεωρώ ότι έχει ευτελίσει το χώρο η συρρίκνωση. Πάντα συνέβαινε να μην είναι όλοι ικανοί. Δεν έχει σημασία που η αφετηρία σου θα είναι από το αντίθετο, το ξένο προς την παράδοση. Σημασία έχει εάν διαθέτεις το ταλέντο και τη διάθεση να γνωρίσεις, να μελετήσεις, να μάθεις, να κατανοήσεις και να αρχίσεις να παράγεις. Να κάνεις τα δικά σου τα πράγματα. Το ταλέντο και η φυσική προδιάθεση θα φανεί και θα εξελιχθεί. Είναι στο χέρι των караγκιοζοπαιχτών. Έχουμε άριστα παιδιά. Κουτσουμπλής, άριστο παιδί. Εγώ αναφέρω παιδιά που έχουν όλα τα φόντα και τις προδιαγραφές. Είναι και ο Τάσος ο Γεωργίου και ο Μπιλίνης, να μην αδικήσω κανέναν. Έχουν όλη την ευκαιρία και όλον τον καιρό μπροστά τους κι όλα τα μέσα, πολύ περισσότερα απ' όσα είχε ο πατέρας μου, να εξελιχθούν και να κάνουν τα δικά τους. Να μη μιμηθούν κανέναν. Εάν γίνει αυτό, εάν βρεθεί η ομάδα εκείνη, πώς λέμε Ρούλιας-Θεοδωρέλος-Μέμος και θελήσει να κάνει πράγματα, αλλά να μην τα κάνει κατά παραγγελία. Ακόμα και στο έργο να έχει λόγο. Δυστυχώς ζούμε σε μια εποχή που δε μας θέλει πρωταγωνιστές, μας θέλει μάζα. Εκεί βρίσκεται η ιστορία».

Ο Κώστας Μακρής, «με το Γιάνναρο τσακωνόμαστε. Ζήλευε αρκετά! Είχε φτάσει στο σημείο όταν ήταν κάποια δουλειά και δεν την ήθελε ή δεν μπορούσε, παρ' όλο που τον βοήθαγα, όπου ήτανε του 'παιζα χωρίς να πάρω δραχμή, σε διάφορες εκδηλώσεις, στην πλατεία Ομονοίας και διάφορες, παρ' όλα αυτά όταν ήτανε για μεροκάματο έπαιρνε τον Καρελλά απ' την Αθήνα, οποιονδήποτε, εκτός από μένα. Δεν έχω κάνει τίποτα άλλο, από το 90 και μετά

στηρίζομαι μόνο από τον Καραγκιόζη, δεν έχω κάνει άλλο επάγγελμα από τότε που ξεκίνησα να παίζω. Για παραγωγές στον Καραγκιόζη σε δράσεις η καλύτερη περίοδος; Εξαρτάται για ποιους χώρους μιλάμε. Δηλαδή όταν ξεκίνησα στο Χάραμα με γιγαντοφιγούρες πρώτη φορά, δεν ξέρω μπορεί να μην είχε ξαναγίνει. Και ξεκίναγα παράσταση μία η ώρα τη νύχτα που σταμάταγε η ορχήστρα για διάλειμμα, πιστεύω ότι ήτανε ότι καλύτερο. Το 95, το 93, εκείνη την περίοδο. Το '90-2000 είχε δουλειά. Κοίταξε... να πέφτει... με τους δήμους μέχρι το 2004, μέχρι τους Ολυμπιακούς, υπήρχε ενδιαφέρον. Βέβαια άρχισε να φθίνει. Γι' αυτό το 2004 έφτιαξα το κινητό θέατρο, με το οποίο πήγαινα εγώ σε χώρους. Έκλινα χώρο δικό μου, αφού έπαιρνα άδεια από τον δήμο και έστηνα το θέατρο όπου εγώ ήθελα. Το 2010 είχα το Βυρσοδεψείο φτιάξει το караγκιοζομάγαζο, δική μου επένδυση, που έπαιζε Καραγκιόζη 12, 1 η ώρα τη νύχτα, με ζωντανή ορχήστρα πάντα και πιστεύω ότι ήταν ότι καλύτερο είχε γίνει για χρόνια στην Πάτρα. Γενέθλια με παράσταση Καραγκιόζη, εκεί είχε ξεκινήσει ο Μπάμπης από 11 χρόνων να παίζει μόνος του, πάρα πολλά. Με έβαλε μέσα γιατί αρρώστησα και αναγκαστικά τινάχτηκαν όλα στον αέρα».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «εγώ έχω κι ένα χαρακτηριστικό προσωπικά, το οποίο... ε, κατακρίνω τους άλλους γι' αυτό, όχι με κακία. Εγώ ας πούμε αγαπούσα πολύ τον Ευγένιο Σπαθάρη, κάποιοι караγκιοζοπαίχτες στη θέση θα λέγανε «μόνο ο Σπαθάρης άξιζε», κατάλαβες; Όλοι έχουνε για καλό μόνο το δάσκαλό τους ή άμα είναι παιδιά караγκιοζοπαιχτών τον πατέρα τους. Αλλά εμένα μ' αρέσανε όλοι οι караγκιοζοπαίχτες γιατί ο καθένας είχε κάτι το δικό του. Οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες ήταν όλοι πολύ καλοί δεν μπορώ να αδικήσω κανέναν. Γιατί άμα θέλει κάποιος να σε κατηγορήσει λέει αυτός μιμείται... ! Όλοι οι караγκιοζοπαίχτες μιμούνται το δάσκαλό τους, ούτε ένας δεν είναι που δεν μιμείται. Αυτοί που λένε ότι δεν μιμούνται, που λένε έχω δικό μου στιλ, δεν μπορούνε να μιμηθούνε τόσο καλά. Κατάλαβες; Ε, μιμούμαι σημαίνει... εγώ είμαι Σπαθάρης, ο Καρελλάς είναι Σπυρόπουλος, ο Άθως είναι Μάνθος πιο πολύ. Αυτοί που δεν μπορούνε να μιμηθούνε καλά το δάσκαλό τους λένε έχω δικό μου στιλ, γιατί δεν έχουν όλοι ίδιο ταλέντο. Δεν έκανα ποτέ μου άλλη δουλειά. Γι' αυτό και τώρα που δεν έχουμε... , ήμουν ευχαριστημένος που έκανα αυτή τη δουλειά, για αυτό και πάντα είχα δουλειά και ποτέ δε μ' άφησε... ας πούμε νηστικό ποτέ ο Καραγκιόζης. Η πρώτη φορά που με αφήνει νηστικό είναι τώρα με τον κορονοϊό. Δε το έχω ζήσει αυτό ποτέ στη ζωή μου, να μην έχουμε δουλειές. Πάντα είχα δουλειές και πήγαινα καλά. Δε το έχω ζήσει αυτό ποτέ στη ζωή μου, να μην έχουμε δουλειές. Πάντα είχα δουλειές και πήγαινα καλά. Γιατί έκανα καλά τη δουλειά, από ότι μου λένε οι άλλοι βρε παιδί μου. Εγώ πήγαινα πάντα πολύ καλά και έδινα και παραστάσεις σε συναδέλφους. Πόσοι συνάδελφοι έχουν πάρει παραστάσεις από μένα! Είτε το πούνε, είτε δεν το πούνε πάντως εγώ το ξέρω. Και πήγαινε η δουλειά μου πολύ καλά! Σήμερα

ο Καραγκιόζης για κάποιο λόγο είναι πολύ ανεβασμένος. Δεν ξέρω αν φταίει το ίντερνετ, που παίζουν στο ίντερνετ και βλέπουν τα παιδάκια Καραγκιόζη ότι ώρα θέλουνε, δεν ξέρω αν φταίει ότι έχουν βγει πολλοί καραγκιοζοπαίχτες ξαφνικά και ότι έγινε ξανά της μόδας. Πολλοί νέοι καραγκιοζοπαίχτες. Δηλαδή η Ελλάδα τώρα έχει 150 καραγκιοζοπαίχτες, δεν είναι όλοι στο σωματείο οι επαγγελματίες. Είναι καραγκιοζοπαίχτες νεαροί, όπως βγήκα εγώ 13, 14 χρόνων. Πάντως τώρα παίζουνε. Είτε παίζουνε στο ίντερνετ, είτε παίζουν στο χωριό τους, πάντως υπάρχει καραγκιόζης πολύς. Υπάρχουν και αρκετοί επαγγελματίες, μπορεί και να είναι 50 επαγγελματίες σε όλη την Ελλάδα. Και υπάρχουν και άλλοι τόσοι που το έχουν πάρεργο. Σχολή; Πιστεύω ότι δε θέλουμε εμείς οι καραγκιοζοπαίχτες να γίνει, το βλέπουμε λίγο ανταγωνιστικά. Δε σηκώνει πολλούς η αγορά. Αυτό είναι μια αλήθεια τώρα, κανένας καραγκιοζοπαίκτης δεν κόπτεται να 'χει μαθητές. Έχουμε ανταγωνισμό μεταξύ μας και κοιτάμε να βγάλουμε το ψωμί μας. Άμα δεν περάσεις τα 70 τι σε νοιάζει να 'χεις μαθητές; Σου λέει θα παίζω εγώ. Θα βγάλω άλλονε να με πολεμάει; Αλλά σχολή άμα γίνει, άμα βγουν 200 καραγκιοζοπαίχτες θα πεινάμε όλοι μαζί. Πού θα παίζουμε; Δε θέλει κανένας να έχει μαθητές. Ξέρω πώς είναι η δουλειά! Γιατί να 'χει; Σου λέει εγώ θα παίζω! Παλιά θέλανε για να κάνουν τη δουλειά τους. Βοηθούς θέλανε να έχουνε όχι μαθητές. Να κάνουν τη δουλειά τους και όταν γερνάγανε οι καραγκιοζοπαίχτες μπορεί να θέλανε. Αλλά όσο ήτανε νέοι... Σου λέω άμα περάσει τα 70 ο άλλος ενδιαφέρεται να αφήσει συνέχεια, πριν γιατί να ενδιαφερθεί; Πριν σε πολεμάει! Έτσι είναι!».

Ο Μπάμπης Μακρής, «ο Καραγκιόζης ξαναέρχεται στο προσκήνιο! Αλλά εγώ στο μυαλό μου είμαι πιο ρομαντικός σε αυτό το κομμάτι. Σίγουρα εμείς της τέχνης αυτής έχουμε τη δυνατότητα να πηγαίνουμε με τα νερά του καιρού και να είμαστε οι χαμαιλέοντες κάθε εποχή. Αλλά, όπως οι θερινοί σινεμάδες και γενικά ο κινηματογράφος αντέχει ακόμα και σήμερα σε μαντράκια, σε τέτοια θεατράκια, πιστεύω κι ο Καραγκιόζης θα μπορούσε να ζήσει ακόμα και σήμερα. Δε μιλάω προσωπικά για μένα εγώ. Μιλάω για το γενικό καλό του θεάματος. Το πράγμα πρέπει να έχει μια ροή, μια επαναλαμβανόμενη συνέχεια. Όταν βγαίνουμε σε περιοδεία και πηγαίνουμε φέρ' ειπείν στα Γιαννιτσά ή στα Γιάννενα υπάρχουν παιδιά που το αγαπάνε, που θέλουνε να το ακολουθήσουν, αλλά δεν έχουν τη συχνότητα αυτή. Εγώ θα πάω στα Γιάννενα δυο φορές το χρόνο, τρεις, τέσσερις, δεν μπορεί σε αυτές τις φορές να με βοηθήσει και να μάθει αυτό που κάνω, έτσι ώστε να βγει. Υπάρχει μια φουρνιά στην Πάτρα. Έχω συγκεκριμένα δύο παιδιά που πιστεύω ότι αν συνεχίσουν και το δουν όπως το βλέπουν θα προχωρήσουν. Πάνε σχολείο ακόμα. Ο χρόνος θα το δείξει. Έχουμε κάνει και αντίστοιχες δράσεις. Πιο πολύ για εκπαιδευτικούς βέβαια, έχουμε κάνει το σχολείο των σκιών στην Πάτρα, όπου συμμετείχαν και εκπαιδευτικοί και μέσα από ένα κύκλο 7 μαθημάτων, πάνω στην κατα-

σκευή φιγούρας, στην κινησιολογία, στην αλλαγή της φωνής παίρνανε μια ιδέα από το τι κά-
νουμε και τα μετέφεραν στην τάξη στα παιδιά του δημοτικού και έφτιαχναν ένα πρότζεκτ με
τα παιδιά, μια παράσταση, όπου έφτιαχναν τις φιγούρες τους και στο τέλος του προγράμματος
παρουσίαζαν μια παράσταση Καραγκιόζη στο σχολείο».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «ένα πράγμα που σιχαίνομαι στο χώρο μας είναι αυτό. Ότι
δεν υπάρχει καλλιτεχνική παιδεία. Ενώ οι παλιοί είχανε. Μπορεί να σκοτωνόντουσαν, να ήτανε
από οικογένειες ξυπόλυτοι, ο πατέρας μου χωριάτης, να λένε τα χίλια μύρια για το Γιάνναρο,
να παίζανε μπουινές, να πίνανε, όπως έπινε ο Μάνος, αλλά ήτανε καλλιτέχνες με «Κ» κεφα-
λαίο. Τον Καραγκιόζη εμείς σαν γενιά τον πήραμε στο 90% και θυμήσου πώς θα τον παραδώ-
σουμε στην επόμενη γενιά. Γιατί δεν κοιτάμε να φάμε τον Καραγκιόζη. Κοιτάμε να φάμε τον
Καρελλά, τον Νταγιάκο, το Σπυρόπουλο, το Δανέλλη. Ή να κλέψω τη συλλογή αλλουνού, για
να κάνω εγώ συλλογή. Κι άμα κάνω συλλογή; Τι έγινε; Υπάρχει κρίση. Τώρα κανένας συνά-
δελφος μας δεν δουλεύει (αναφέρεται στην περίοδο του κορωνοϊού). Καλώς ή κακώς, έχω
κάνει εγώ το κανάλι στο ίντερνετ και δουλεύει. Ξέρεις τι τους πρότεινα προχτές και δεχτήκανε
μόνο τρεις από όλους; Ελάτε να κάνουμε ένα φεστιβάλ στο κανάλι το δικό μου. Θα σας πλη-
ρώσω 250 ευρώ την παράσταση, να παίζετε στο κανάλι, να κάνουμε ένα φεστιβάλ ηρωικών
έργων τον Μάρτιο. Από τους 10, δεχτήκανε οι 3. Γιατί να πάω εγώ στο Σπυρόπουλο να παίζω;
Μα ρε βλάκα, δεν το κάνω για μένα, δεν παίρνω εγώ αξία, εγώ παίζω. Τόσο κολλημένοι στο
μυαλό είναι! Και να σου πω και κάτι άλλο; Εγώ αυτή τη στιγμή δεν είμαι στη χειρότερη θέση,
στη χειρότερη φάση караγκιοζοπαιχτών. Ο Τάσος, που δεν έχει μπαμπά το Σπυρόπουλο, ο
Γεωργίου, περνάει πιο δύσκολα. Αυτούς τους ανθρώπους δεν τους νοιάζει; Το έχω απορία. Το
έχω πει και στον Τάσο, δε μου έδωσε απάντηση. Του είπα: «Ρε Τάσο, έλα εδώ, με τον Καρα-
γκιόζη δε ζεις;» «Ναι!» «Ο Καρελλάς με τι ζει;» «Με αυτό». Εγώ, έχω και μια σύνταξη του
μπαμπά, έχω και 200 φιγούρες που μπορεί να πουλήσω. Μία του Βασίλαρου και να ζήσω ένα
μήνα. Εσάς δεν σας ενδιαφέρει να κάνουμε ένα σκαλοπάτι παραπάνω, για τον Καραγκιόζη;
Εγώ τα έχω και έτοιμα. Το λέω και το εννοώ, έξω από τα δόντια. Εμένα με τη δουλειά του
πατέρα μου ζούνε και τα παιδιά μου, χωρίς να κάνω κάτι. Εσείς; Πρέπει να σας λέω εγώ πάμε
να κάνουμε κάτι καλό; Ελάτε να κάνουμε φεστιβάλ, να σας παρακαλάω για να κάνουμε όλοι
μαζί ένα πράγμα; Αν δεν μούνε караγκιοζοπαίχτες-караγκιοζοπαίχτες στο σωματείο, το
πλαίσιο για να διασφαλιστούνε κάποια πράγματα δε θα γίνει ποτέ. Εγώ το πρότεινα. Τους είπα
πάμε τώρα που είναι οι εκλογές να ανεβάσουμε τον Άθω. Δεν κατεβαίνει ο Άθως. Τον Ηλία!
Έναν άνθρωπο ο οποίος... Πάλι δε μαζευόμαστε! Το σύλλογο τον υπολογίζουνε πιο πολύ κι
από σωματείο. Εγώ ξέρεις τι ιδέα έχω δώσει; Να κάνουμε το Πανελλήνιο Σωματείο Νέων

Καραγκιοζοπαιχτών. Κι από 18 μέχρι και 50, όχι παραπάνω, να είμαστε εκεί. Αυτοί που μπορούμε να τρέξουμε. Μπορούμε να κάνουμε δουλειά. Και οι υπόλοιποι, οι μεγαλύτεροι να γίνουμε επίτιμοι πρόεδροι, να τους βγάλουμε και συντάξεις και να γίνει Σωματείο. Εγώ στα χαρτιά μου δεν είμαι καραγκιοζοπαίχτης, είμαι παραγωγός θεατρικών παραστάσεων, αναγκαστικά, για να εξασκώ το επάγγελμα του Καραγκιόζη. Δεν ανήκουμε στους καλλιτέχνες. Αναλογίσου λίγο από τους καραγκιοζοπαίχτες που ξέρεις τώρα ποιοι έχουν οικογένεια με παιδιά. Κι εγώ αντέχω γιατί έχω το Σπυρόπουλο πλάτη. Αν είχα τη δουλειά που έχει ο άλλος, δεν μπορώ να έχω βάσεις για οικογένεια με το επάγγελμα του παραγωγού θεατρικών παραστάσεων. Γι' αυτό πάμε κατά διαόλου. Κατάλαβες ποια είναι η διαφορά; Δεν μπορούμε να μπαίνουμε στο ίδιο καλούπι οι καραγκιοζοπαίχτες που προσπαθούμε να κάνουμε ή έχουμε οικογένεια μ' ένα πιτσιρικά, που είναι καλός πιτσιρικάς 18 χρονών, παίζει καλά, αλλά λέει εγώ τώρα το Σπυρόπουλο το διαλύω. Τι λες; Είσαι 18 χρονών βρε κοτσάνι! Δηλαδή, πού πάτε; Αυτό το έζησα εγώ με τον Καραγκιόζη, όταν δημιουργήθηκε ένας θίασος που ονομάστηκε Σκιές και Γέλια και έπαιζε και μια γυναίκα μέσα και έκανε περισσότερα εισιτήρια απ' ότι έκανα εγώ στο σινεμά. Αυτή ήτανε στον Αθανασίου, μια γυναίκα και ένας άλλος και ξαφνικά φύγανε από τον Αθανασίου, φτιάξανε θίασο και παίζανε αυτοί. Ότι να 'ναι! Πρώτη φορά είδα θέατρο σκιών χωρίς το όνομα του καραγκιοζοπαίχτη μέσα. Λέγαμε θέατρο σκιών Γιάνναρος, θέατρο σκιών Σπυρόπουλος. Εκεί θίασος Σκιές και Γέλια. Κάνανε πιο πολλά εισιτήρια κι έπαθα σοκ! Δηλαδή έπρεπε να βρω τρόπο, εγώ ο γιος του Σπυρόπουλου, που υποτίθεται έχω μια βάση πίσω μου, να φέρω τα εισιτήρια αυτά σε μένα. Δηλαδή ο κόσμος δεν ξέρει. Και ο θεατρώνης, όποιος του φέρνει περισσότερα. Εγώ δε θα το 'κανα ποτέ! Δεν μπορούμε να τα ισοπεδώνουμε όλα. Υπάρχει ιεραρχία στον Καραγκιόζη. Εγώ αυτή την τιμώ. Όπως και το Νίκο (Τζιβελέκη) που είναι πιο μικρός από μένα, θεωρώ ότι υπάρχει ιεραρχία. Ερχόταν ο άλλος και έλεγε του Γιάνναρου, «Γεια σου Γιάννη!». Τι γεια σου Γιάννη ρε, στην ίδια ηλικία είσαστε; Όσο ζούσε ο Γιάνναρος, δεν πάταγα Πάτρα να παίζω, γιατί σεβόμουνα το Γιάνναρο! Όσο ζούσε ο Σπαθάρης, που δεν πήγαινα Μαρούσι, και τώρα είμαι κάθε εβδομάδα στο Μαρούσι, κάνω παραστάσεις, έχω κάνει σχεδόν μόνιμο θέατρο στο Μαρούσι. Δεν το κάνω. Σέβομαι τον άλλονε. Αυτοί δεν σέβονται. Βλέπω τους πιτσιρικάδες ότι δε σέβονται, το βλέπω, το νιώθω, το καταλαβαίνω».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «στο ότι δεν επικοινωνούμε σαν ομάδα, κάπου φταίμε και εμείς. Γιατί δε μπορεί να κατηγορήσεις το (χ) φορέα, τη (χ) πολιτεία μόνο σε αυτό. Όταν η εικόνα ενός κλάδου δεν είναι άρτια ή δεν είναι επαγγελματική, δεν απαρτίζεται από 5 ανθρώπους που θα μπορέσουν να σταθούν παικτικά, αλλά και να μιλήσουν και να πουν δυο λόγια και να συνεργαστούν κατ' ουσία, τότε έχουμε πρόβλημα. Εντάξει, ok. Το ότι υπάρχουν καλοί και κακοί πάντα συμβαίνει, και στους ζωγράφους και στους τραγουδιστές υπάρχει και στους μουσικούς, αλλά επειδή είναι αυτό

που έλεγα και στην αρχή, ότι δηλώσεις είσαι, πρέπει όταν λες ότι κάνω αυτή τη δουλειά, πρέπει με ένα τρόπο να κάνεις αυτή τη δουλειά. Και παλιότερα υπήρχαν κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες που δεν ήταν τόσο γνωστοί, όσο ήταν ο Χαρίδημος, όσο ήταν ο Μόλλας ή ο Μανωλόπουλος, αλλά δεν μπορούμε να παίρνουμε δυο φιγούρες και να λέμε ότι παίζουμε. Το θέμα είναι ότι αυτοί κάνουν τη «ζημιά» στο χώρο. Δηλαδή, πηγαίνω εγώ με το παιδάκι μου ή ο άλλος με όποιον και βλέπω μια κακή παράσταση και λέω «αυτή η μαλακία είναι ο Καραγκιόζης;» «αυτό το πράγμα είναι;». Αυτό θεωρώ ότι ήταν το μεγάλο συν και το μεγάλο όπλο των παραστάσεων στο Μέγαρο, τα Χριστούγεννα, που χωράει 500 άτομα και κάνουμε 15 παραστάσεις και περνάνε 7000-8000 άτομα και λένε «πήγα και είδα έναν Καραγκιόζη και ήτανε ωραίο». Και αυτό που είναι πολλοί άνθρωποι και αλλού που είναι λιγότεροι. Δηλαδή δεν μπορεί να δει κάποιος μια παράσταση του Γιάννη ή του Άθου και να πει «πω, πω, τι ήταν αυτό το πράγμα». Πες ότι σου αρέσει πιο πολύ το στιλ του Νταγιάκου, θα πεις ότι πήγα και είδα κάτι! Είναι ένα πράγμα που έκατσα μία ώρα και το είδα και ήταν ωραίο! Δε θα πεις ότι πήγα και έπαθα σοκ και έφυγα στα πρώτα δέκα λεπτά. Όταν λοιπόν δεν υπάρχει συνεννόηση... Το ότι εγώ είμαι σε ένα μήκος κύματος κοινό, είτε επειδή είμασταν παρέα από μικροί κι έχουμε ζήσει πράγματα με τον Άθω, με τον Νταγιάκο, με τον Τασούλη (Γεωργίου) με το Χάρη (Μπιλίνη), με τον Τζιβελέκη, που είναι πιτσιρικάς πολύ, αλλά είναι πολύ καλός. Αν πας σε μια λογική σωματείου, συνδικαλιστικού, αναγκαστικά θα πρέπει να κάνεις και εκπτώσεις, να μπουν και κάποιοι άνθρωποι που είσαι σε ένα άλλο μήκος κύματος. Όμως, κοίταξε το δυστύχημα είναι αυτό, επειδή είναι μια δουλειά που είναι one man show και είμαστε και όλοι εγωίσταροι του κερατά, αυτό δημιουργεί πρόβλημα, γιατί εδώ γίνεται ένα φεστιβάλ και λένε άμα παίζει αυτός, δεν παίζω εγώ. Είναι ένα ίσως όχι μόνο ελληνικό φαινόμενο, αλλά είναι ένα θέμα αυτό. Δεν μπορεί να υπάρχει εύκολα μια σύμπνοια σε πράγματα. Κοίταξε, ποιο είναι το κρίμα, για μια ή για πέντε παραφωνίες φτάνουμε να μην παίρνουν τη δουλειά μας στα σοβαρά. Μα δεν έχει σημασία αν έρθουν σε μένα να πούνε μπράβο τι ωραία που ήτανε και να είμαι μόνο εγώ. Αν το δεις και παλαιότερα, λένε ότι υπήρχε το ένα θέατρο απέναντι από το άλλο, ένας ανταγωνισμός. Όσο παραπάνω βλέπει ο κόσμος και εξασκείτε σε ένα είδος ωφελεί και άλλους και επόμενους. Δηλαδή μη φτάσουμε να πούμε, όπως λέμε για την κλασική μουσική που θεωρήθηκε κάποια στιγμή ότι αφορά ένα πολύ κλειστό κοινό, μην έχουμε δηλαδή το ίδιο και για τον Καραγκιόζη, να είναι κάποιοι που είναι γραφικοί και πάνε στον Καραγκιόζη, αντίθετα, αυτό πρέπει να ανοίξει. Αλλά για να ανοίξει και να έχουμε μια αντιμετώπιση σοβαρή, από ένα ΥΠΠΟ, από ένα δεν ξέρω κι εγώ τι, πρέπει να υπάρχουν άνθρωποι πίσω από αυτό, που συντονισμένα να πουν «εμείς είμαστε αυτοί κι έχουμε κάνει αυτό κι αυτό κι αυτό κι αυτό». Δεν είμαστε αυτός που παίρνει την βαλίτσα στον ώμο και πάει παίζει σε ένα σχολείο και δεν τον ξέρεις μετά. Ίσως κάποια πράγματα να ήταν διαφορετικά

αν υπήρχε μια σχολή, αλλά επειδή ο κλάδος είναι έτσι και υπάρχει μέσα μας και λίγο αυτή η νοοτροπία των παλιών παικτών, ίσως να υπάρχει κι αυτό. Δηλαδή και οι παλιοί άλλοι δείχνανε, άλλοι δε δείχνανε. Ο Σπυρόπουλος μετά από κάποιο καιρό που είχα αρχίσει να παίζω, μου είπε «μέχρι εδώ, τώρα έμαθες, φύγε». Ή ο Μάνθος έδειχνε περισσότερο. Δεν ξέρω... ίσως να υπάρχει κι ο φόβος σύγκρισης, έλλειψης δουλειάς. Αν θα γινόταν κάτι θα έπρεπε να είναι παραπάνω ιδιωτική πρωτοβουλία ή το να γίνουνε εργαστήρια. Αλλά ένα εργαστήριο είναι κάτι άλλο από μια σχολή. Στη λαϊκή, στην παραδοσιακή μουσική, έχει γίνει. Κι όμως για το θέατρο σκιών δεν έχει γίνει. Εγώ δεν ξέρω τι θα κάνω γι' αυτό. Εγώ προσπαθώ να κάνω καλές παραστάσεις ώστε να περνάω κι εγώ καλά, αλλά να περνάνε καλά και αυτοί που έρχονται, εννοώ και τα παιδιά που έρχονται και μπορεί να εμπνέονται απ' αυτό. Από κει και πέρα, μια σχολή ή θα έπρεπε να έχει μια κρατική σφραγίδα και να διατηρεί μια ουδετερότητα όσον αφορά τους διδάσκοντες ή θα έπρεπε να είναι (ιδιωτική πρωτοβουλία)... να πω εγώ κάποια στιγμή, που θα το αισθανθώ, κάνω μια σχολή που θα έχει τη δική μου σφραγίδα κι ελάτε να δείτε πώς γίνεται αυτό, πώς γίνεται το άλλο και να μάθετε 5 πράγματα. Και για νεότερα παιδιά, αλλά και για εκπαιδευτικούς που μπορεί να τους ενδιαφέρει ή και κάποιους άλλους, που θα μπορούσε να έχει κι ένα πιο σεμιναριακό χαρακτήρα. Το θέμα είναι ότι οι «σχολές» ήταν το πάλκο του κάθε караγκιοζοπαίχτη που έμπαινε ο άλλος μέσα, αυτό ήταν το φυτώριο. Αν δεν υπήρχε το θεατράκι του Μάνθου, που τώρα δεν υπάρχει, αν δεν υπήρχε του Σπυρόπουλου, που υπάρχει, αν δεν υπήρχαν αυτοί, με μόνιμους χώρους, να έχεις την αναφορά να πας κάθε Κυριακή, το καλοκαίρι, αυτό είναι που λείπει. Αν υπήρχε σταθερός χώρος... εγώ τώρα με αυτό το «σταθερό» του Μεγάρου, που ήτανε κάθε Σάββατο και σχολεία κάθε πρωί, ήρθαν πολλά παιδιά και μου είπαν «μ' αρέσει πάρα πολύ και θέλω να κάνω αυτό και μπορώ να κάνω το άλλο», αλλά το να αφήσω εγώ ενός είδους τέτοιας παράστασης, να έρθει πίσω για να δει πώς είναι ή να με βοηθήσει, που μπορεί να είναι δύσκολο για τις συνθήκες αυτές... Θα ήταν πολύ καλύτερο να δημιουργηθεί κάτι, που να είναι εξ ολοκλήρου για αυτό το πράγμα».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «επαγγελματικά, με την έννοια να πάρω μισθό караγκιοζοπαίχτη, όσο έπαιρναν και άλλοι συνάδελφοι της εποχής, ήταν το 2009, όταν ξεκίνησα. Τότε πρωτοπήρα στο Δήμο της Αθήνας έκανα παραστάσεις. Το '19 που έκανε ο Καρελλάς Το σπίτι του Καραγκιόζη, που μου είπε θα 'ρθεις να με βοηθάς. Τον Καρελλά τον είχα δει σε μια παράσταση, τον είχα συναντήσει, είχαμε συστηθεί, με γνώριζε και μέσω του Facebook με είχε δει. Θα 'ρθεις να με βοηθήσεις να φτιάξουμε κάτι φιγούρες; Για το Μέγαρο πρέπει να ήτανε οι πρώτες φιγούρες το '14, που είχαμε φτιάξει. Αυτές που έχουμε μέχρι και σήμερα, τις φτιάξαμε σε δυο βράδια όλες αυτές τις φιγούρες. Τότε δεν είχα πάει ακόμα στο Μέγαρο να βοηθός, στα χριστουγεννιάτικα που έκανε μόνο. Πήγα την επόμενη χρονιά. Από τότε αρχίσαμε να κάνουμε μια πιο σταθερή παρέα και να είμαστε συνεργάτες και στη δουλειά, αλλά να είμαστε και φίλοι.

Έχει βάλει ο καθένας τους δικούς του όρους. Γέμισε από καραγκιοζοπαιχτές Ο επαγγελματίας πρέπει να κυνηγήσει τη δουλειά του. Το χειμώνα θα βγάλει λεφτά από ένα σχολείο, από 100 σχολεία που μπορεί να παίζει όλο το χειμώνα, για να πληρώσει την ασφάλειά του, το ΦΠΑ, τις ανάγκες του, το ενοίκιο στο σπίτι του. Αυτά πρέπει να τα βγάλει από παραστάσεις. Οι καραγκιοζοπαιχτές έχουν μια ασφάλιση, αυτασφάλιση στο ΕΦΚΑ, ως παραγωγός παραστάσεων θεάτρου σκιών. Είμαστε παραγωγοί. Γι' αυτό έχουμε 24% φορολογία και ίσως κάποιοι κάνουν εταιρείες άλλες, όπως ΜΚΟ και άλλοι με μαύρα και δεν έχουν ασφάλιση δικιά τους και τους ασφαλίζουνε στους χώρους που παίζουνε. Στο you tube έχει πολλά μικρά που παίζουν, αλλά δεν παίζουν επαγγελματικά, δε σου παίρνουνε δουλειές. Πες ότι ένα παιδάκι από αυτά έχει επαφή με κάποιο σύλλογο όπου μπορεί να πήγαινε να έπαιζε ένας επαγγελματίας το καλοκαίρι. Και να πουν από το σύλλογο θα πάρουμε το παιδί της περιοχής μας που παίζει Καραγκιόζη, θα έρθει και τζάμπα, σιγά μην πληρώνουμε, σιγά μη φέρνουμε άλλον. Κι αυτό να κάνουμε που λες, να το ελέγχαμε κάπως, σου λέει ο σύλλογος εγώ αυτό το παιδάκι θέλω να πάρω, γιατί να πάρω άλλον. Είναι ήδη επαγγελματίες και παίζουν άτομα που δε θα 'πρεπε να το κάνουνε, αυτούς πώς θα τους εμποδίσεις; Και γιατί να τους εμποδίσεις; Μειώνουν και τη δουλειά μας ίσως. Από κει και πέρα είναι θέμα του πελάτη, του κοινού αν θα τον ξαναπροτιμήσει. Και θητεία να έχουνε, άμα κάποιος δεν έχει το ταλέντο; Μπορεί κάποιος που έχει δουλέψει λιγότερο να είναι καλύτερος στη δουλειά. Ναι αλλά το ίδιο θα λένε και για τον άλλο που δεν έχει δουλέψει τόσο. Ένα κακό που έχουμε, που το έχουν σίγουρα και σε άλλους χώρους, είναι ότι δεν έχουμε ένα κοινό στόχο. Γιατί θεωρείται ότι έχει τελειώσει το είδος; Γιατί κανένας από αυτούς που μιλάνε δεν παρακολουθεί τι γίνεται. Δεν βλέπουν παραστάσεις».

Συμπεράσματα

Τα στοιχεία που προκύπτουν από τις μαρτυρίες είναι πολλά και μπορούν να ομαδοποιηθούν στην επαγγελματική δράση, στις ενέργειες για τον βιοπορισμό των καραγκιοζοπαιχτών, στις σχέσεις που διέπουν τα μέλη της συντεχνίας. Μία παρατήρηση θα πρέπει να επισημανθεί πριν την απαρίθμηση των στοιχείων. Παρά τις διαφορές ανάμεσα στις μαρτυρίες της ομάδας πριν το 1960 και της ομάδας μετά το 1960, όλοι δηλώνουν ότι καθοριστικό γεγονός στην επαγγελματική διαδρομή του καλλιτέχνη θεάτρου σκιών, τη βιωσιμότητα και την διατήρηση συνολικά της τέχνης είναι η επιλογή του επαγγέλματος του καραγκιοζοπαιχτή ως μοναδική πηγή βιοπορισμού. Οι καραγκιοζοπαιχτές που είναι γεννημένοι πριν το 1960 αντιμετωπίζουν πολλές αλλαγές στις συνθήκες της δουλειάς τους, που προέρχονται από τις επιπτώσεις του πολέμου, την οικονομική και κοινωνική κρίση στα Μεταπολεμικά χρόνια, τον ανταγωνισμό από τον κινη-

ματογράφο και την τηλεόραση. Η επαγγελματική δράση καθορίζεται από την ανάγκη βιοπορισμού και τους οδηγεί εκτός αστικών κέντρων, σε περιοχές που δεν αποτελούν μόνιμες πιάτσες του θεάματος. Συχνά έχουμε σύμπραξη καλλιτεχνών για να παρουσιάσουν ένα ολοκληρωμένο θέαμα και να εδραιωθούν. Η περιοδεία έχει πολλές δυσκολίες λόγω των συνθηκών διαβίωσης, και η απουσία βοηθού, σημαντικό κόστος που μειώνει το κέρδος, έχει επιπτώσεις στην ποιότητα του προσφερόμενου θεάματος. Στη δεκαετία του 1960 δημιουργούνται, από τους караγκιοζοπαίχτες, μόνιμοι χώροι παραστάσεων στην Αθήνα και στον Πειραιά, επιτακτική ανάγκη για τη βελτίωση της παρουσίας του θεάματος, στους οποίους εναλλάσσονται οι караγκιοζοπαίχτες, ώστε να δουλεύουν όλοι. Παράλληλα στήνονται εταιρείες που ανεβάζουν παραστάσεις και περιορίζονται οι μετακινήσεις από τόπο σε τόπο. Όμως δεν είναι λίγοι αυτοί που επιλέγουν να δραστηριοποιηθούν εκτός αστικών κέντρων για να αποφύγουν το φόρο και, παρά το χαμηλό κόστος του εισιτηρίου, να έχουν κέρδος. Η περίοδος των παραστάσεων στην περιφέρεια έχει περιορισμένη διάρκεια, λόγω των καιρικών συνθηκών, αλλά και των αγροτικών εργασιών, ενώ η παραμονή στην κάθε πιάτσα ποικίλλει. Υπάρχουν караγκιοζοπαίχτες που παραμένουν στο ίδιο χώρο παράστασης ένα μήνα και άλλοι που εναλλάσσουν τα χωριά μιας περιοχής ανά μέρα. Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και στη δεκαετία του 1970 σταδιακά τα πράγματα αλλάζουν. Η συμμετοχή του Καραγκιόζη σε διεθνή φεστιβάλ φέρνει την υποστήριξη του τύπου και το επάγγελμα αρχίζει να ανεβαίνει και να αποκτά ξανά την παλιά του αίγλη. Η ανάγκη αντιμετώπισης του ανταγωνισμού είναι επιτακτική.

Η ομάδα των караγκιοζοπαιχτών που γεννιέται μετά το 1960, δραστηριοποιείται σε μια περίοδο που το θέαμα στηρίζεται από τους συλλόγους και την τοπική αυτοδιοίκηση, επιτρέπονται οι παραστάσεις στα σχολεία και το σύνολο των χρηματικών απολαβών είναι υψηλό. Αυτό αποτελεί κίνητρο για πολλούς να ασχοληθούν με τον Καραγκιόζη επαγγελματικά. Παράλληλα οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες φεύγουν από τη ζωή ή συνταξιοδοτούνται, με αποτέλεσμα η συντεχνία να μην έχει τη δυνατότητα της επιβολής μιας κοινώς επιθυμητής στάσης και μια συλλογική ταυτότητα. Εμφανίζεται το φαινόμενο που η δημιουργία να είναι περισσότερο ατομική, παρά αποτέλεσμα της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ της ατομικής βούλησης και της συλλογικής αποδοχής. Σε πολλές από τις μαρτυρίες είναι φανερό ότι η αντίληψη «ο καθένας είναι ό,τι δηλώσει» αδυνατίζει την ποιότητα του παραγόμενου προϊόντος και απομακρύνει τον κόσμο από τον Καραγκιόζη. Παράλληλα υπάρχει κενό στην «μαθητεία», αφού οι παλιοί μαστόροι εκλείπουν, δεν υπάρχουν σταθερές σκηνές όπου τα νέα παιδιά θα γνωρίσουν συστηματικά το θέαμα, κυριαρχεί ο ερασιτεχνισμός και η προχειρότητα. Ταυτόχρονα, το θέαμα έχει χάσει την επαφή του με τον κόσμο και την επικύρωση από αυτόν της καλλιτεχνικής επάρκειας του δημιουργού караγκιοζοπαίχτη. Αποτέλεσμα μια μεγάλη μερίδα δημιουργών ακολουθεί

ένα στείρο μιμητισμό των παλαιότερων στο παίξιμο και το ρεπερτόριο ανακυκλώνει σε μεγάλο ποσοστό παλαιότερες επιτυχημένες παραστάσεις, κωμωδίες ή επετειακού χαρακτήρα ηρωικές παραστάσεις. Μετά το 2004 η οικονομική κρίση χτυπά το επάγγελμα και οδηγεί σε κρίση, που οξύνεται ακόμα περισσότερο με το φορολογικό κώδικα, που εντάσσει το επάγγελμα σε υψηλό δείκτη ΦΠΑ, χαρακτηρίζοντας τους καραγκιοζοπαίχτες ως παραγωγούς θεάτρου σκιών και αναγκάζει κάποιους στην αυτασφάλιση, απομακρύνοντάς τους από τη δυνατότητα μιας σύνταξης, πλην της τιμητικής. Παρά τα προβλήματα που αναφέρονται στις μαρτυρίες λεπτομερώς, οι συνεντευξιαζόμενοι αντιλαμβάνονται την ανάγκη συσπείρωσης για τη θωράκιση της ποιότητας των παραστάσεων, τη βιωσιμότητα του επαγγέλματος και τη διάσωση της τέχνης. Επίσης, η ατομική πρωτοβουλία μπορεί να οδηγήσει στην ποιοτική αναβάθμιση του θεάματος και στην αλλαγή της νοοτροπίας των επαγγελματιών του χώρου, επαναφέροντας τη συλλογική προβολή στο επίκεντρο, για το καλό της τέχνης.

Οι σχέσεις μεταξύ των καραγκιοζοπαιχτών κινούνται στα όρια της συνεργασίας και της φιλίας, αλλά δεν ήταν στο σύνολο τους αρμονικές, ούτε στην ομάδα που γεννήθηκαν πριν το 1960, ούτε σε αυτή που γεννήθηκαν μετά το 1960. Ανεξάρτητα από τον ανταγωνισμό που υπήρχε ανάμεσα στους καραγκιοζοπαίχτες, για την επικράτηση στις πιάτσες του θεάματος, άρρηκτα συνδεδεμένου με τον βιοπορισμό, οι μαρτυρίες δείχνουν διάθεση απόκρυψης των μυστικών της τέχνης από τον ένα στον άλλο, αντιγραφή και οικειοποίηση εργαλείων (φιγούρες), καπήλευση επιτυχίας για ίδιον όφελος, δυσφήμιση, διάλυση συμφωνιών με παρέμβαση τρίτου, άρνηση μαθητών με το φόβο κορεσμού του επαγγέλματος. Παρ' όλα αυτά, η εικόνα που αποτυπώνεται στα καταστατικά του σωματείου προασπίζει την ισονομία ανάμεσα στα μέλη της συντεχνίας, καταδικάζει κάθε ενέργεια που κινείται ενάντια στο σεβασμό και την αλληλοβοήθεια μεταξύ των μελών και επιβάλλει κυρώσεις στα μέλη που παραβαίνουν όσα καταστατικά ορίζονται, απειλώντας τη συνοχή του κλάδου. Παράλληλα, στις μαρτυρίες των νεότερων δηλώνεται η έλλειψη σεβασμού στην ιεραρχία, που λειτουργούσε στο παρελθόν, αποτέλεσμα πιθανόν της κατάργησης του θεσμού της «κλασσικής μαθητείας» και της σχέσης που ορίζει το δίπολο μάστορας-μαθητής.

3.3.1.1.6 Το μέλλον του θεάματος του Καραγκιόζη

Το μέλλον του θεάματος σχετίζεται με τη βιωσιμότητα του και το βιοπορισμό των καραγκιοζοπαιχτών. Η υποχώρηση του Καραγκιόζη, αποτέλεσμα οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών τη Μεταπολεμική περίοδο και η στροφή του κοινού σε άλλα ψυχαγωγικά θεάματα πυροδότησε μεγάλη ανησυχία στους καραγκιοζοπαίχτες και τους οδήγησε στην αναζήτηση τρόπων

ώστε να αποκατασταθεί η παλαιά αίγλη του Καραγκιόζη. Η εισαγωγή στο πρόγραμμα της τηλεόρασης, η έκδοση φυλλαδίων και χαρτοκοπτικών, η κυκλοφορία δίσκων με προσαρμοσμένες χρονικά παραστάσεις, η δημιουργία ρεπερτορίου που απευθύνεται κυρίως σε παιδιά, η χρήση κινηματογραφικών αιθουσών για παραστάσεις Καραγκιόζη στα αστικά κέντρα, η οργανωμένη διαφήμιση στον τύπο και η διαμόρφωση των χώρων παραστάσεων σύμφωνα με τις απαιτήσεις του κοινού, είναι μερικές καινοτομίες που οι караγκιοζοπαίχτες ακολουθούν. Ο Καραγκιόζης χάνει ένα από τα κύρια συστατικά της ομαδικής δημιουργίας, την επικοινωνία με το κοινό και σταδιακά μετατρέπεται, σε θέαμα του εμπορευματοποιημένου πολιτισμού, που προσφέρεται ως έτοιμο καταναλωτικό προϊόν στον αποδέκτη. Οι караγκιοζοπαίχτες αναζητούν μόνοι τους τις νέες τάσεις, προσαρμοζόμενοι στα νέα γούστα, εξελισσόμενοι αισθητικά και εκφραστικά. Οι ερευνητές και μελετητές του Καραγκιόζη θεωρούν αυτές τις εξελίξεις νοθεία και αλλοίωση της παράδοσης, γιατί το θέαμα γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης και εμπορευματοποίησης, που απειλεί την ύπαρξή του. Σημαντικό είναι να αναλύσουμε πώς οι караγκιοζοπαίχτες, μέσα από τις μαρτυρίες τους αντιλαμβάνονται και αποτιμούν τις αλλαγές που συντελούνται, με στόχο την καλλιτεχνική και επαγγελματική τους βιωσιμότητα.

Η ομάδα που γεννιέται τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Ηλίας Κατσάνος, «χρειάζεται ο караγκιοζοπαίχτης να επιχορηγηθεί. Επίσης πρέπει τα έργα να κωδικοποιηθούν. Να γίνει επιλογή των καλύτερων έργων, να μαγνητοφωνηθούν και να γραφτούν. Να γράψουν και προλόγους και να χρησιμοποιούν ότι ταιριάζει».

Ο Νικόλαος Λέκκας, «έχω πολλές προοπτικές με τον Καραγκιόζη, αλλά είναι οικονομικά δύσκολα. Θέλω να κάνω ένα Καραγκιόζη πειραματικό. Να διαφέρει κάπως, Καραγκιόζης μεν αλλά και ο φωτισμός να είναι ο παλιός και τα σκηνικά που τα καρφίτσωνουμε τώρα, μπορούσαν να είναι ολόκληρα και να πέφτουν όπως αυτά του θεάτρου. Η δουλειά μπορεί να στρώσει αν έχω λεφτά και ανοίξω το δικό μου θεατράκι».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «από τότε που παρουσιάστηκε ο ελληνικός κινηματογράφος εφύγανε τα παιδιά από τον Καραγκιόζη. Τον αγαπάνε τον Καραγκιόζη, αλλά όχι όπως προ του ελληνικού κινηματογράφου, που εκλαίγανε, ερχόντουσαν από νωρίς να κουβαλήσουν τις καρέκλες, να καταβρέξουμε. Προπολεμικώς τα παιδιά δεν είχανε χρήματα, τώρα έχουν. Οι γονείς έχουνε το τάλιρο και το δίνουν. Πριν για να μπούνε τα παιδιά ερχόντουσαν για να βοηθήσουν. Εκείνο που θέλω να τονίσω και να το καταλάβουν οι άνθρωποι που ενδιαφέρονται για τις λαϊκές τέχνες και κυρίως για τον Καραγκιόζη που είναι ολοκληρωμένο λαϊκό θέατρο, είναι ότι ο Καραγκιόζης χρειάζεται βοήθεια. Πρέπει να γραφτούνε άρθρα και να διαφωτιστεί και ο μεγάλος, να μάθει κι υπουργός, ότι δεν μπορούμε εμείς να παίζουμε σ' αυτό το μαντράκι με τα σπασμένα καθίσματα, όταν δεν έχουμε χρήματα να φτιάξουμε κάτι καλό. Τώρα δεν υπάρχουν

θεατρώνοι όπως προπολεμικά που σε παίρνανε και σου λέγανε ελάτε να παίζετε και σας δίνουμε τα μισά. Οι караγκιοζοπαίχτες δεν πάνε στα χωριά γιατί δε βρίσκουν να κοιμηθούν και να φάνε. Δεν έχουν άδικο που κάνουν κι άλλες δουλειές, αλλά έτσι η τέχνη χάνει, ο Караγκιόζης χάνεται».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «η δουλειά μας πάει πολύ καλά παρότι έχουμε συναγωνισμό και είμαστε ανάμεσα στους κινηματογράφους «Μαρινέλλα», «Μαριάννα», «Γκλόρια», «Φρόνη». Δαιμόνιος συναγωνισμός μεταξύ των κινηματογράφων. Παρουσιάζουν 2 ταινίες ο ένας, θέατρο ο άλλος, 4 δραχμές ο άλλος, λαϊκές παραστάσεις ο άλλος. Παρ' όλα αυτά εμείς δουλεύουμε καλά κι άμα συνεχίσει έτσι θα δουλεύουμε και του χρόνου το καλοκαίρι. Σας ευχαριστώ για το ενδιαφέρον σας κύριε Μάριε και ιδιαίτερα για το ενδιαφέρον σας για το Θέατρο Σκιών, γιατί είναι ένα θέαμα που μορφώνει, διδάσκει και ψυχαγωγεί, όχι μόνο τους μικρούς αλλά και τους μεγάλους».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «στο μέλλον, αν συνεχίσει να παίζεται στην τηλεόραση, θα φέρει επαγγελματικό κορεσμό στα θέατρα. Το προεξοφλώ, γιατί το ίδιο συνέβη με τον κινηματογράφο. Γιατί άμα έχουν κάθε μέρα Караγκιόζη στο σπίτι τους θα εγκαταλείψουν το θέατρο».

Ο Μίμης Μόλλας, «κάνω καταγραφή των παλιών όπως τα έχω ακούσει, όχι τα δικά μου. Στο μέλλον δεν θα υπάρξουν πηγές για να μάθει ο καινούργιος παραδοσιακά τη δουλειά. Σήμερα που θα τον βρω τον βοηθό να με ακολουθήσει μια 5ετία; Πώς θα τον συντηρήσω; Και για λόγους κοινωνικής αξιοπρεπείας. Διέρχεται το επάγγελμά μας μια κοινωνική κατακραυγή. Θεωρούμεθα τα βάρη της γης, οι πεταλωταί που πεταλώνουν τα αυτοκίνητα σήμερα. Ενώ δεν είναι έτσι. Ο κόσμος θεωρείτε μορφωμένος σήμερα όταν τρέχει πίσω από την ευρωπαϊκή κουλούρα και την αφομοιώνει. Παλιά ο Караγκιόζης πέρναγε υποσυνείδητα στο παιδί. Τώρα θέλει και διάβασμα. Το είδος θα ξαναβγεί στην επιφάνεια ως πνευματικό επίτευγμα. Χρειάζεται κωδικοποίηση, ώστε ο μελλοντικός μελετητής να μπορεί να σχηματίσει μια εικόνα. Αλλά και για τους αυριανούς παίχτες. Όνειρό μου είναι να φτιάξω δημιουργούς που θα ενεργούν δημιουργικά».

Ο Σάββας Γκίτσαρης, «ο Караγκιόζης από το '60 και μετά παίρνει φόρα, στην κανονική του θέση, όπως ήταν. Όπου και να πας δουλεύεις. Εξηγείται από την έλλειψη караγκιοζοπαιχτών και από τη διαφήμιση, μεγάλη, με τους δίσκους του Μιχόπουλου και του Σπαθάρη».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώναρος), «ένας όπως εγώ που έχει ξεκινήσει από παιδί κι έχει φάει ξύλο και συνεχίζει να μένει, κάτι λέει. Όχι εγώ, η κοινωνία τελειώνει».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «σήμερα (1969) το έχουν υποτιμητικό να γίνουν караγκιοζοπαίχτες. Του αρέσει να μπαίνει στη σκηνή, αλλά μέχρι εκεί. Το παίρνει παιδιάστικα, όχι με ζήλο. Οι караγκιοζοπαίχτες είναι ένας κλάδος με κακό χαρακτήρα, δε γνωρίζει οικογένεια. Το κράτος δεν δίνει καμία σημασία στους караγκιοζοπαίχτες. Είναι λυπηρό να χαθεί ένα θέαμα τέτοιο. Ενώ μπορούσε το κράτος να μας κάνει μισθωτούς. Πόσοι караγκιοζοπαίχτες είναι στην Ελλάδα; 20. Θα σας πω εγώ караγκιοζοπαίχτες ποιοι είναι. Στην Πάτρα Ορέστης, Αντώναρος, Μητσάκης, Γιάνναρος, Ασπιώτης. Στην Αθήνα, Μάνθος, Χαρίδημος, Αβραάμ, Βάγγος, Μιχόπουλος, Γενεράλης, Φρίξον. Στην Άρτα ή Πρέβεζα παίζει ο Ρήγας. Οπότε μπορούσε το κράτος να μας κάνει μισθωτούς. 6000 δραχμές το μήνα και να πηγαίνουμε στις Νομαρχίες. Όπως έχει τους κινηματογράφους στις Νομαρχίες. Λίγοι είναι που μπορούν το θέαμα να το εξυψώσουν. Εγώ λέω ετούτο. Ο Καραγκιόζης θα χαθεί στην Ελλάδα, σε μια 15ετία στην Ελλάδα, δε θα βρείτε άνθρωπο να κάνει τον Καραγκιόζη. Οι άνθρωποι, τα νέα παιδιά, το θεωρούν υποτιμητικό. Πού πάει λοιπόν το λαϊκό αυτό θέαμα της Ελλάδας;».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «και ξέρεις ότι οι άνθρωποι που έχουν διαβάσει δυο-τρία βιβλία αγαπάν τον Καραγκιόζη. Ο λαός λέει «Καραγκιόζης είναι αυτός και μαλάκας». Η λέξη «Καραγκιόζης» είναι γραμμένη στην εγκυκλοπαίδεια. Αυτοί είναι γραμμένοι στην εγκυκλοπαίδεια που λένε «Καραγκιόζης είναι αυτός»; Σε ρωτώ. Είναι σωστό; Τι άλλο να πω; Τι να θυμηθώ; Πολλά-πολλά... Η ζωή δεν είναι μόνο να τρως, να πίνεις και να διασκεδάζεις. Είναι και πώς τ' αντιμετωπίζεις και πώς τα φτιάχνεις».

Η ομάδα που γεννιέται την περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «εσύ τώρα ως άνθρωπος των γραμμάτων πιστεύω ότι όπου βρεθείς, όπου σταθείς θα μπορέσεις να πεις δυο καλές κουβέντες στους ανθρώπους που είτε δεν αγαπάνε τον Καραγκιόζη, είτε δεν τον σκέφτονται ότι κι αυτό είναι μια τέχνη που χρειάζεται μια βοήθεια από τους ανθρώπους του πνεύματος. Με γνωριμίες, με αυτά μόνο έτσι μπορεί να περπατήσει».

Ο Τάσος Κούζης, «η κοινωνία αλλάζει και δε θέλει πλέον παρά αυτά που είναι εύπεπτα. Δεν θέλει να επωμίζεται ευθύνες. Λες το μέλλον του Καραγκιόζη. Ποιο μέλλον στον Καραγκιόζη; Το ηρωικό δράμα στον Καραγκιόζη δεν έχει μέλλον γιατί η κοινωνία δε θέλει να είναι ηρωική. Λες για τη σκιά. Ξέρεις πόσες σκιές έχουμε σήμερα; Όταν έχεις τα pixels, όταν έχεις τα εφέ που σε καθηλώνουν. Λες πώς μπορεί ο Καραγκιόζης να αντιπαρατεθεί σε αυτό; Γι' αυτό κατά την άποψή μου ένας δρόμος είναι αυτή η συντήρηση, σαν παραδοσιακό φολκλόρ, με ένα επετειακό χαρακτήρα, στιγμιαίο, που μπορεί να συντηρήσει με ένα Μπότσαρη, ένα Διάκο, μια Γενοβέφα, αλλά μετά θα ξεχαστεί. Δεν έχει να αφήσει αποτύπωμα. Τον Καραγκιόζη θα τον

μνημονεύουν, θα τον θυμούνται και ο καθένας θα προσπαθεί με τη δικιά του τη δύναμη, με το δικό του το ταλέντο, γιατί ο καθένας προσέρχεται με αυτά που έχει».

Ο Άθως Δανέλλης, «ο Καραγκιόζης μεσουρανούσε, μετά άρχισε και φθειρότανε, μεταπολεμικά αρχίζει σιγά σιγά και κατρακυλάει άρα αυτό που αυτός γνωρίζει είναι ένας «ασθενέστερος» Καραγκιόζης, οπότε ο κόσμος στρέφεται και αλλού. Δεν είναι αυτό που ήτανε. Αυτό θα το παρατηρήσεις σε όλη τη διάρκεια. Δηλαδή το '10 έχει ακμή, το '20 μιλάνε για παρακμή και αλλοίωση της παράδοσης απ' το Μόλλα. Δηλαδή αυτό πάει σερί ... δεν παρακμάζει! Δεν μπορείς να το δεχτείς ως παρακμή, όπως η εποχή χαρακτηρίζει τον εαυτό της. Στο μεγαλύτερο ποσοστό αλλάζει και τώρα αλλάζει... αλλάζει δραματικά, είναι εποχή ζυμώσεων... αλλά αυτό πρέπει να το ζήσεις. Δηλαδή το 2002 που μίλησα στην Πάτρα κι είχα γράψει ένα κείμενο το οποίο ήτανε φορτισμένο, και μάλιστα απευθύνθηκα στο Γιάνναρο κάποια στιγμή και του λέω ξέρεις δεν είναι έτσι... απ' το 85 που είπες ότι το πράγμα τελειώνει, και θα είναι κάποιοι άνθρωποι που θα λένε τι ήταν ο Καραγκιόζης, κάπως έτσι..., του είπα Γιάνναρε δεν είναι έτσι. Γιατί ήδη το 2002 είχε αρχίσει και... –εννοεί άλλαζε– αλλά ακόμη και σήμερα δεν είμαι σίγουρος για τον τρόπο, αυτό είναι συναισθηματικό».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «τώρα (2020) είναι μια πολύ καλή εποχή για τον Καραγκιόζη. Πολύ καλή εποχή. Γιατί έχει γίνει πολύ της μόδας κι όλα τα παιδάκια, επειδή βγήκαν πολλοί καραγκιοζοπαίκτες, το θέαμα παίζεται. Βλέπουν τα παιδιά Καραγκιόζη ζωντανά και τους αρέσει. είτε είναι καλοί, είτε είναι μέτριοι οι καραγκιοζοπαίχτες. Πάντα τα παιδιά τα γοητεύει ο Καραγκιόζης και έτσι ζούμε μια εποχή, όπως όταν είχε πρωτοέρθει στην Ελλάδα ο Καραγκιόζης που γράφανε καραγκιοζίτης και τέτοια. Παλιά λοιπόν, όταν έπαιζα εγώ, όταν ήμουνα 20 χρονών, 25 χρονών, έπαιζα σε ένα σχολείο, έβγαζα το Μορφονιό, δεν ξέρανε τα παιδιά ποιος είναι ο Μορφονιός, λέγανε ο Πινόκιο. Τώρα όλα τα παιδάκια έχουνε φιγούρες στο σπίτι τους, παίζουνε. Είναι μια καλή εποχή για τον Καραγκιόζη. Λίγο στα κείμενα, δε μπορείς να παίζεις κάποια έργα. Έχει αλλάξει λίγο η εποχή. Ο Καραγκιόζης δεν πρόκειται να χαθεί! Αυτά ήτανε κολοκύθια τούμπανα που λέγανε οι καραγκιοζοπαίκτες, δε χάνεται ένα πράγμα που είναι τόσο πολύ μέσα στο λαό και μέσα στην παράδοση. Πώς θα χαθεί; Είναι σαν να μου λες θα χαθεί το ρεμπέτικο τραγούδι ξαφνικά δε θα ακούει κανένας! Αποκλείεται! Δεν το πιστεύω. Θα μου πεις θα χαθεί το Δημοτικό τραγούδι! Δε χάνεται!».

Ο Μπάμπης Μακρής, «τι ονειρεύομαι; Θέλω να γυρίσει ο Καραγκιόζης στην παλιά του δόξα. Η συχνότητα των παραστάσεων που παίζονται σε μία πόλη, οι μάστορες που βγάζει αυτή η τέχνη, τα θέατρα που γέμιζαν, τουλάχιστον στην Πάτρα που έχω ακούσει και έχω δει και κάποια πράγματα, τα στέκια του Καραγκιόζη δηλαδή. Μόνιμα στέκια, που μπορεί να είναι κι

ένα φυτώριο που θα βγάζει, τους εκάστοτε τοπικούς караγκιοζοπαίχτες και θα ξαναπάρει την προβολή που είχε πριν χρόνια».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «εγώ δε θα καταπιέσω κανένα παιδί μου να παίξει Καραγκιόζη. Θα τα βάλω μες το χώρο για να καταλάβουνε τι είναι αυτό. Αν τους αρέσει και το αγαπάνε, θα το κάνουνε. Όπως κι εγώ το έκανα. Μπορεί να ξεφύγω, αλλά θα ξαναγυρίσω. Η αγάπη είναι αγάπη. Τα βιώματα είναι βιώματα, δεν αλλάζουν εύκολα».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «θεωρώ από πράγματα που έχω κάνει μέχρι τώρα, ότι υπάρχει τα τελευταία χρόνια στο παιδικό κοινό «ένα ενδιαφέρον και μία άνθηση» του είδους. Αυτό μπορεί να έχει να κάνει και με τις παραστάσεις τις δικές μου, αλλά θεωρώ ότι έχει να κάνει πολύ με παραστάσεις που παίζονταν για πολλά χρόνια και συνεχίζονται, σε σινεμά και τέτοια πανελλαδικά. Παρόλο που κάποιες από αυτές δεν ήταν πολύ καλής ποιότητας, θεωρώ ότι αυτό βοήθησε πάρα πολύ και έδωσε στα παιδιά. Και τα παιδιά του σήμερα, όντας απομονωμένα, παρόλο που υπάρχει η τεχνολογία, οι υπολογιστές, τα βίντεο γκέιμς, όλα αυτά, ο Καραγκιόζης εξακολουθεί να είναι μια διέξοδος και μεγαλύτερη διέξοδος αυτή τη στιγμή, γιατί είναι ένα σπορ μοναχικό, θα παίξει το παιδί τελείως μόνο του, θα στήσει όλον αυτό τον κόσμο και βλέπουμε ότι υπάρχει ανταπόκριση στις παραστάσεις. Θεωρώ ότι με ότι έχω κάνει ως τώρα έχω πάει πιο κάτω το είδος. Πραγματικά δεν ξέρω πώς μπορώ να φανταστώ τον Καραγκιόζη σε δύο χρόνια ή σε 5 χρόνια ή σε 10 χρόνια. Δεν το λέω αρνητικά. Το λέω γιατί μπορεί να μου 'ρθει μια ιδέα και να κάνω κάτι ακόμα πιο «τρελό» ή πιο σύγχρονο. Ο Καραγκιόζης είναι ένα θέατρο, αν δούμε θέατρα σκιών στο εξωτερικό, για παράδειγμα στην Αμερική υπάρχουν οι Σάντοου Λάιτς Προντάξιον, κάτι τρομεροί τύποι, ή σε άλλα μέρη άλλες ομάδες που υπάρχουν. Θεωρώ ότι μπορώ να φανταστώ τον Καραγκιόζη εκτός μουσείου. Εγώ είμαι υπέρ της άποψης ότι μπορείς να πας και να επισκεφτείς ένα μουσείο, να διαβάσεις ένα βιβλίο, να δεις μια έκθεση, πράγματα φτιαγμένα στο σήμερα, όχι βιβλιογραφία πριν 20 χρόνια, αλλά, πέραν αυτού, χρειάζεται το ζωντανό θέαμα να έχει αυτήν την ανάσα και τη ροπή προς το καινούργιο. Εγώ είμαι πάντα με το ένα πόδι στην παράδοση και με το άλλο στο σήμερα. Αν πάρεις εμένα και πάρεις και τον Σπυρόπουλο, μεταξύ εμού και του Σπυρόπουλου, που είναι δάσκαλος μου, υπάρχει ένα κενό, όχι παικτικό ή τόσο με το ίδιο το θέαμα, όσο με τον τρόπο αντιμετώπισης. Κάπου χάνεται μέσα στα χρόνια (η σκέψη). Ξέρεις πόσες φορές εμένα όταν ήμουν μικρότερος, είχε τύχει να με δουν χωρίς να με ξέρουν και μου λέγανε ότι εμείς περιμέναμε ότι ο караγκιοζοπαίχτης είναι ένας γεράκος που παίζει και δεν περιμέναμε ότι θα δούμε εσένα».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «εγώ μπορεί να ονειρεύομαι πολλά, το θέμα είναι τι κάνουμε τώρα; Ονειρεύομαι κάπως να κερδίσω λεφτά να ανοίξω κάνα θέατρο, για να το φχαριστηθώ το θέμα όλο. Νομίζω αυτό είναι το όνειρο του κάθε караγκιοζοπαίχτη, να ανοίξει ένα δικό του

χώρο και να κάνει ότι θέλει σε αυτό το χώρο. Όλοι αυτό θέλουνε. οτιδήποτε θέλω, θα μπορώ να το κάνω στο δικό μου χώρο. Και να το φτιάξω όπως θέλω και να το διαφημίσω όπως θέλω. Να φτιάξω ένα Καραγκιόζη 5 μέτρα μπροστά να υπάρχει, να βάλω παντού φώτα, να είναι σύγχρονο. Πώς φαίνεται τώρα ένα μεγαλοπρεπές κτίριο ή ένα μαγαζί που βάζουν φώτα και τέτοια παντού. Θα ήθελα να το κάνω έτσι. Πώς να το κάνω; Ρημαδιό; Πώς θα το έχω με λινάτσες;».

Συμπεράσματα

Στη πλειοψηφία των μαρτυριών διακρίνεται η βεβαιότητα για τη θετική πορεία του Καραγκιόζη στο μέλλον και τη βιωσιμότητα της τέχνης, αλλά και η επίγνωση των κινδύνων που την απειλούν. Κρίνεται αναγκαία η κρατική στήριξη του κλάδου, αλλά και η κινητοποίηση των ίδιων των καραγκιοζοπαιχτών για τη βελτίωση του παραγόμενου προϊόντος και των χώρων που παρουσιάζεται. Σημαντικός παράγοντας η στήριξη από τον τύπο, που θα στοχεύει στην ενημέρωση του κοινού για την αξία και τη σημαντικότητα του Καραγκιόζη, με στόχο τη μεταστροφή της κοινωνικής αντίληψης για τον Καραγκιόζη, που τον κατατάσσει στα ευτελή και παρωχημένα, στο πλαίσιο του εξευρωπαϊσμού, θεάματα. Παράλληλα δηλώνεται η ανάγκη συγκέντρωσης και καταγραφής του ρεπερτορίου με στόχο την ενημέρωση των μελλοντικών γενεών που θέλουν να ασχοληθούν με την τέχνη. Η δυνατότητα δημιουργίας ιδιόκτητης θεατρικής στέγης είναι επιδίωξη των επαγγελματιών της ομάδας που δραστηριοποιείται μετά το 2000, γιατί θα τους δώσει τη δυνατότητα να ολοκληρωθούν καλλιτεχνικά. Αν και στις μαρτυρίες δεν έχουμε σαφή θέση για τη μεταστροφή του θεάματος προς το παιδικό κοινό, υπάρχει προβληματισμός για την εισαγωγή της πολιτικής ορθότητας, που ορίζει μια νέα προσέγγιση στα έργα, ενώ τονίζεται η παιδαγωγική διάσταση του θεάματος, με την ανάπτυξη και δυνατότητα εφαρμογής των δημιουργικών δεξιοτήτων στα παιδιά. Η ακμή και η κάμψη αποτελούν μεταβολές και μετασχηματισμούς, χαρακτηριστικό στοιχείο κάθε λαϊκής τέχνης, που δηλώνουν με σαφή τρόπο ότι ο Καραγκιόζης είναι ένα ζωντανό θέαμα που εξελίσσεται και επιβιώνει.

Όμως στις μαρτυρίες δηλώνονται και αμφιβολίες για τη βιωσιμότητα της τέχνης, αποτέλεσμα τόσο των κοινωνικών μεταβολών, όσο και των δυσκολιών του επαγγέλματος. Ο Καραγκιόζης δεν εκφράζει πλέον την κοινωνία που επιλέγει «εύπεπτα θεάματα» και δεν ταυτίζεται με την ηρωική διάσταση που παρουσιάζει το ρεπερτόριο του Καραγκιόζη, κινδυνεύοντας να εγκλωβιστεί στο φολκλορισμό. Το επάγγελμα είναι δύσκολο γιατί έχει πολλές μετακινήσεις, που εμποδίζουν την κοινωνικοποίηση του καραγκιοζοπαιχτή, εντείνουν τη βιοποριστική αβεβαιότητα και οδηγούν συχνά στη κοινωνική περιθωριοποίηση. Επομένως, οι νέοι αγαπούν να συμμετέχουν στο θέαμα, αλλά δεν καταλήγουν να το επιλέξουν σαν κύριο επάγγελμα. Στις

περιπτώσεις που το επάγγελμα αποτελεί οικογενειακή παράδοση, η μετάβαση ως επαγγελματική επιλογή στην επόμενη γενιά είναι αποτέλεσμα βιωματικής αγάπης και εξοικείωσης, εμπίπτει δε στον εθιμοτυπικό κανόνα που επιβάλλει τη στήριξη και διατήρηση της οικογενειακής επιχείρησης.

3.3.1.2 Η παράσταση

Στην εξελικτική πορεία της δημιουργίας της παράστασης, μια αρχική ιδέα (αυτοσχεδιασμός) επιδέχεται επεξεργασία από τη συντεχνία, ελέγχεται στην ανταπόκριση του κοινού και, αν γίνει αποδεκτή, κωδικοποιείται στην παράδοση. Σημαντικό είναι να καταγραφεί πέρα των καλλιτεχνικών αυτοσχεδιασμών των δημιουργών, ο «επιστημονικός σχεδιασμός τους», η προφορική ιστορική αφήγηση που πλαισιώνει τη δημιουργία τους. Ο συλλογικός δημιουργός του θεάματος του μπερντέ είναι η επαγγελματική συντεχνία (άτομα) και το κοινό. Ο караγκιοζοπαίχτης, που σε μια στιγμή έμπνευσης επινοεί ένα λεκτικό διάλογο, δεν δρα μόνος του. Μέσα του λειτουργούν τα στερεότυπα της ομάδας που ανήκει. Ακόμα και για τις φιγούρες προηγείται μια πλατιά ομαδική προεργασία. Κάθε νέα μορφή, λεκτική ή παραστατική, μετά την πρώτη διατύπωση, περνά σε ομαδική επεξεργασία, που τελικά ορίζει την τελική διαμόρφωση. Το θέατρο του μπερντέ πλάθεται κατ' εικόνα της κοινωνίας που το χρησιμοποιεί. Το έργο παρουσιάζεται δεδομένο, σε μια χρονική στιγμή, όπου ενσωματώνεται η ατομική πράξη, μόνο αν γίνει αποδεκτή από την ομάδα, μετατρέποντάς το κατ' αυτό τον τρόπο σε αναπόσπαστο μέρος της παράδοσης. Ο παραγωγός αποκτά κάποια ανεξαρτησία απέναντι στη λογοκρισία της ομάδας, χωρίς όμως να καταργεί τον καθοριστικό της ρόλο. Ο караγκιοζοπαίχτης εκφράζεται με μια γλώσσα χρησιμοποιημένη και δουλεμένη, καθαρή από οτιδήποτε περιττό, στοιχείο που προσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινές εκφραστικές ανάγκες. Η κάθε νέα εισφορά αφομοιώνεται αφού περάσει από συλλογική επεξεργασία και εγκριθεί από την ομάδα. Η αυτοτέλεια στο ομαδικό δημιούργημα απορρέει από τη συλλογική διαδικασία που το διαμορφώνει, καθώς ο караγκιοζοπαίχτης διερμηνεύει το «εμείς» μιας ομάδας. οι τύποι του θεάτρου σκιών είναι τα σύμβολα μιας δεδομένης ομάδας, που διαμορφώνονται ασυνείδητα και βαθμιαία στη συνείδηση του συλλογικού δημιουργού και αποτυπώνονται στη μορφή και την υπόσταση της φιγούρας. Ο κατασκευαστής είναι συνήθως ένα πρόσωπο που διατηρεί μια ισχυρή θέση με το περιβάλλον και δέχεται επιδράσεις από την ομάδα που ανήκει, ώστε τα έργα του να ανταποκρίνονται στο επίπεδο μιας συγκεκριμένης αντιληπτικότητας. Κάθε μίμηση είναι αποδεκτή και νομιμοποιείται στη συνείδηση της ομάδας, έστω και αν παρουσιάζει κάποιες αλλαγές, εισάγοντας μια νέα δημιουργία. Η τυποποίηση των μοτίβων, αλλά και οι προστιθέμενες επινοήσεις,

καλύπτουν τις ανάγκες που αντιμετωπίζει ο κάθε караγκιοζοπαίχτης και στηρίζουν την ισομερή ανάπτυξη της τεχνικής των παραστάσεων στο σύνολο των δημιουργών.

Στα έργα στον Караγκιόζη οι κανόνες της τέχνης, που τηρούνται από τον караγκιοζοπαίχτη είναι τρεις: ο χώρος-ο χρόνος-οι χαρακτήρες, οι λειτουργίες και τα στατικά στοιχεία. Ο χώρος είναι το πανί, ο χρόνος παίζει ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, δημιουργώντας μια ιδιαίτερη συνθήκη χρόνου, αυτού της παράστασης που αποτελεί το συνδεδετικό κρίκο των ηρώων. Οι χαρακτήρες είναι δεδομένοι ως μορφή, αντιπροσωπεύονται από μια φιγούρα και δεν πλάθονται από τον κάθε караγκιοζοπαίχτη. Οι λειτουργίες αφορούν την πλοκή των έργων και ακολουθώντας μια συγκεκριμένη σειρά, γνωστή τόσο στους караγκιοζοπαίχτες, όσο και στο κοινό, δίνουν το χνάρι της, μια συνθήκη δεσμευτική για τους караγκιοζοπαίχτες. Τα ηρωικά έργα δεν ακολουθούν το σχήμα των λειτουργιών. Στα στατικά στοιχεία περιλαμβάνονται τα σκηνικά, οι φιγούρες (χαρακτηριστικά, κίνηση, ντύσιμο), ο τόνος της φωνής για κάθε χαρακτήρα, οι τυπικοί μονόλογοι και διάλογοι στις συναντήσεις των χαρακτήρων με τον Караγκιόζη. Τα στατικά στοιχεία επιδέχονται παραλλαγές και μεταβολές και σε αυτές βασίζονται οι ποιοτικές διαφορές μεταξύ των караγκιοζοπαιχτών. Η μουσική οριοθετεί στον Караγκιόζη ένα κόσμο ρευστό και δυναμικό, που τον χαρακτηρίζει η κίνηση, η αλλαγή και ο μετασχηματισμός. Η μουσική ορίζει την έναρξη της παράστασης και το τέλος της, ενώ οι φιγούρες εισάγονται στο πανί με ένα μουσικό ή χορευτικό μοτίβο, ένα τραγούδι, που γνωστοποιεί την ταυτότητά τους, το ήθος και την προσωπικότητά τους, αλλά και το χαρακτήρα του караγκιοζοπαίχτη που επιλέγει τα τραγούδια της παράστασής του. Ο ήχος του λόγου, οι φωνές που μιμείται ο караγκιοζοπαίχτης, με τις τονικές αλλαγές, τους ρυθμούς, τα ηχοχρώματα και τις προφορές είναι ουσιαστικός και ακολουθεί συγκεκριμένους κανόνες, που τον καθιστούν αναγνωρίσιμο κάθε ήρωα του θιάσου. Οι μουσικοί που πλαισίωναν την παράσταση ήταν λαϊκοί οργανοπαίχτες ή μέλη φιλαρμονικών, ενώ αργότερα για λόγους οικονομίας εισάγεται η χρήση ηχογραφημένης μουσικής στην παράσταση, που οδήγησε σε περιορισμό του ρεπερτορίου, του αυτοσχεδιασμού και της επιλογής των τραγουδιών ανάλογα με τις προτιμήσεις του κοινού ή τη διάθεση του караγκιοζοπαίχτη. Παράλληλα, η χρήση του μικροφώνου από τον караγκιοζοπαίχτη αλλοίωσε την φωνητική τεχνική στην εκφορά του λόγου και περιόρισε τη δυναμική και τον πλούτο των ηχοχρωμάτων.

3.3.1.2.1 Ρεπερτόριο

Στις μαρτυρίες αποτυπώνεται η βιωματική εμπειρία που οδηγεί στην επιλογή του ρεπερτορίου, στην ένταξη των τεχνολογικών εξελίξεων στα στατικά στοιχεία των παραστάσεων και τη μουσική επένδυσή τους, αλλά και οι καινοτομίες που εισάγονται με στόχο τη διευκόλυνση των

επαγγελματιών. Όλα τα παραπάνω καθορίζονται περισσότερο από τις συνθήκες που επιβάλλουν οι μετακινήσεις, η σχέση κόστους-κέρδους, οι επιλογές του κοινού, οι χώροι παραστάσεων και λιγότερο από την ανάγκη της καλλιτεχνικής έκφρασης. Τα αποτελέσματα, για λόγους ευκολίας της ανάλυσης, ομαδοποιούνται σε δύο κατηγορίες, το ρεπερτόριο και την τεχνολογική εξέλιξη των στατικών στοιχείων και της μουσικής.

Για την ομάδα των караγκιοζοπαιχτών που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1922-1960) για το ρεπερτόριο αναφέρεται:

Ο Ηλίας Κατσάνος, «εκνευρίζομαι με το διαχωρισμό παραδοσιακού/κλασσικού. Θεωρώ ότι οφείλεται σε διαφορές οικογενειακών σχολών και μοτίβων. Τρεις οικογένειες Μόλλας-Χαρίδημος-Σπαθάρης. Υπάρχουν έργα που δεν παίζονται πια λόγω του πλήθους των ηρώων. Ο Καραγκιόζης μπορεί να κάνει όλα τα επαγγέλματα, αλλά σκηνικώς έχει περιορισμούς λόγω τεχνικών δυσκολιών».

Ο Νικόλαος Λέκκας, «είχα 5-6 έργα όταν ξεκίνησα από το Φρίξο και είχα φτιάξει και φιγούρες. Την παράσταση στη μεταδίδει ένας άλλος караγκιοζοπαίχτης, τη μαθαίνεις νερό, την έχεις στο μυαλό. Αυτή είναι η βάση του караγκιοζοπαίχτη. Ξέρουμε μια ιστορία, δύο πρόσωπα που αγαπιούνται, βάζουμε κι ένα εχθρό μέσα που τους χωρίζει και φτιάχνουμε ένα έργο. Έχω ακούσει κάτι από ένα πρόσωπο, έχω δει κάτι, το κλέβω και το κάνω Καραγκιόζη. Οι παραστάσεις που κατέχω είναι 60. Τις ξέρω πολύ καλά και έχω και τα εργαλεία τους. Έχω άλλες 100 που δεν τις έχω παίξει. 20 κλασσικές, οι άλλες καπετανέικες. Ο τομέας μου είναι οι φαντασμαγορικές παραστάσεις, όταν έχει πολλές αλλαγές το έργο και τα δραματικά έργα. Όταν παίζω μια παράσταση με εμψυχώνει πολύ. Κάποιες φορές κλαίω. Τη ζω. Την παράσταση τη σκέφτομαι το βράδυ, όταν πέσω για ύπνο αρχίζω και τη φέρνω στο νου μου. Πώς την έχω δει από άλλους και πώς μπορώ να την τοποθετήσω καλύτερα. Με τη γυναίκα μου ψάχνουμε στις παραστάσεις των άλλων τα λάθη, έχουμε και τα βιβλιαράκια και αν κάτι δεν είναι σωστό το αλλάζουμε, διαλέγουμε ένα καινούργιο στίχο, τα γράφουμε αλλιώς. Ο Κατσαντώνης δεν είναι ο γίγαντας που τον παρουσιάζουν στο πανί, είναι ένα ανθρώπακι λεπτό. Αν κάποιος έχει διαβάσει το βιβλίο γίνεται σύγχυση και σου λέει αυτός με κοροϊδεύει. Πρέπει η παράσταση να έχει και ντοκουμέντο αληθινό. Θα παίζω την παράσταση όπως την παίζουν οι άλλοι και θα δω την κρίση του κοινού με την παλιά και με την καινούργια, η τρίτη θα είναι η πιο σωστή παράσταση. Έργα που μ' αρέσουν, *Το Χάνι της Γραβιάς*, *Η χάρη του Βασιλιά*, *Η λίμνη των Ιωαννίνων*, *Κατσαντώνη*, *Παπαφλέσσα*, *Διάκο*, *Πενταγιώτισσα*».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «ο Καραγκιόζης ο ελληνικός είναι γύρω από την ελληνική επανάσταση. Ο Καραγκιόζης είναι είδος θεάτρου. Μπορείς να μου δώσεις ένα σενάριο κι εγώ θα

παίζω ό,τι θες. Εδώ, μπορώ να παίζω τον *Οθέλλο*. Μπορεί να μην τον παίζω καλά, πάντως θα το παίζω».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «στην Αθήνα εκάτσανε και γράψανε έργα, τους γράψανε κι άλλοι, γιατί πώς θα μπορούσαν με τα 15 έργα να περάσουνε όλο το καλοκαίρι; Γι' αυτό γράψανε οι ίδιοι ή τους γράψανε άλλοι, άνθρωποι γραμματισμένοι. Ο Μπομποτινός έγραψε περί τα 25 έργα. Είναι πατριωτικά, κοινωνικά και κωμικά. Εγώ τα παίζω σχεδόν όλα, γιατί ήτανε ο δάσκαλός μου. Τα έργα του δε σβήνουνε γιατί είναι καλοφτιαγμένα και καλοδουλεμένα. Τα έργα μου τα έχει υπαγορεύσει και τα έχω γράψει ο ίδιος. Όχι λεπτομερώς, αλλά έχω γράψει τη σειρά, το σκελετό του έργου. Κανονικά έπρεπε να είναι όλο το έργο γραμμένο. Αυτό είναι το σπουδαιότερο. Έχω πει να κάτσω να γράψω αυτά τα έργα για να μείνουν κάπου, να γίνουν βιβλία. Ποτέ οι караγκιοζοπαίχτες δεν εγράφανε ολόκληρα έργα. Κρατάγανε σημειώσεις. Μέχρι σήμερα έχω παίζει όλο καινούργια έργα».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «οι παραστάσεις μας ήταν ωραίες όλες, επίκαιρες. Κάθε φορά που θα βγάλαμε ένα επίκαιρο έργο, δουλεύαμε πολύ καλά. Αυτές τις παραστάσεις τις έφτιαχναν αυτοσχέδια οι ίδιοι οι караγκιοζοπαίχται διαβάζοντας της εφημερίδες. Όταν λέμε έγραψα αυτό το έργο εννοούμε είναι δικής μου εμπνεύσεως, κάνω το σκηνοθέτη εγώ, βρίσκω τα κατάλληλα πρόσωπα, μοντάρω την παράσταση και την δίδω και σε άλλους συναδέλφους μου να την παρουσιάσουν. Όχι κατά λέξη. Αυτοσχεδιάζουμε, την παράσταση που θα αυτοσχεδιάσω κι εγώ. Θα τη διηγηθώ σε ένα συνάδελφο μου με κάθε τις λεπτομέρεια. Ανάλογα με τα προσόντα που διαθέτει, εάν μπορεί να κρατήσει αυτά που θα του πω απόλυτα, θα την παρουσιάσει σωστά. Εάν αφαιρέσει κάτι, μπορεί και δυο λόγια να αφαιρέσει και να χαλάσει όλο το έργο, το νόημα, την υπόθεση. Εάν προσθέσει κάτι μπορεί να είναι και καλύτερο. Αλλά εδώ τηρούμε κάτι άλλο, μια παράδοση και σέβεται ο ένας караγκιοζοπαίχτης του άλλου το έργο, τη δημιουργία. Έτσι εγώ έχω αυτή την αρχή. Να σέβομαι τις παραστάσεις. Ιδίως τις κλασσικές. Να μην παραλείπω τίποτα, αλλά και να μην προσθέτω, έστω κι αν βρίσκω κάτι πιο σωστό πιο σύγχρονο. Στα χωριά προτιμούσα να βάζω έργα ιστορικά και πατριωτικού περιεχομένου, διότι τους αρέσει η φουστανέλα. Στο πατριωτικό θέλεις βοηθό. 1956-1958 έπαιζα 30 παραστάσεις, τις κλασσικές κωμωδίες. Φρόντιζα να παρουσιάσω έργα πατριωτικού περιεχομένου γιατί αυτά αρέσουν στην επαρχία. Στη Μακεδονία παίζουμε «Μέγα Αλέξανδρο και καταραμένο φίδι», διδακτικό, αγνή παράσταση που έπαιζα και σε σχολεία. Στην Κρήτη στα χωριά παίζαμε έργα με Γερμανούς που άρεσαν πολύ. Στην Πελοπόννησο κωμωδίες και έργα πατριωτικού περιεχομένου. Όλες οι παραστάσεις εκεί πιάνουν γιατί τον κατέχουν τον Καραγκιόζη. Το 1965 με βοήθησε ένας από τους μεγαλύτερους συγγραφείς της Ελλάδος, ο Σακελλάριος. Μου έδινε κείμενα, να ξεφεύγουμε από τα συνηθισμένα και παλιά καλαμπούρια, να μη μεταχειριζόμαστε πάντα τα ίδια,

γιατί κι αυτά κάποτε εξαντλούνται. Ένα καλοκαίρι έπρεπε να παρουσιάσουμε 100-120 παραστάσεις και πρέπει κάθε βράδυ να λέμε καινούργια πράγματα. Έτσι με βοήθησαν μεγάλοι συγγραφείς και άνθρωποι με γνώση του θεάτρου».

Ο Μίμης Μόλλας, «ο Καραγκιόζης διαδραματίζεται στην ύπαιθρο κι αυτό το εκμεταλλευότανε, παρουσίαζε άμαξες, σιδηροδρόμους, αυτοκίνητα. Μέχρι το 1935 που έπεσε το πρώτο ψαλίδι στον Καραγκιόζη. Μετά η εικόνα φεύγει κι όλη η προσοχή ρίχνεται στο λόγο. Ο λόγος σήμερα είναι πολύ καλύτερος από τον παλαιό, αλλά είναι άρρωστος. Είναι διανοουμενίστικος, μιμητικός, έξω από την εποχή μας. Δεν έχει εξέλιξη. Σήμερα ο Καραγκιόζης είναι δυναμικός λόγος και συμβατική εικόνα, ενώ ο κινηματογράφος δυναμική εικόνα και συμβατικός λόγος. Ο Καραγκιόζης δεν αναφέρεται καθόλου στο σεξουαλικό. Διαχωρισμός σεξουαλικού και αισθηματικού. Γιατί απευθύνεται σε ψυχές. Έχει ακόρεστο ερωτισμό, που είναι αποτέλεσμα ωραιοπάθειας. Δε θαυμάζει μια όμορφη γυναίκα για να την απολαύσει, αλλά για να θαυμάσει την ομορφιά του. Ο Καραγκιόζης θέλει σύμβολα και ο Ρωμιός είναι πουριτανός. Ο Καραγκιόζης δεν δίνει λύση σε προσωπικά προβλήματα. Έχει μια γενικότητα. Δεν προβληματίζει το θεατή του όπως το θέατρο και έχει μια μυστηριακή καταγωγή. Ο Καραγκιόζης είναι ο βάρδος των προτερημάτων της φυλής. Η παλιανθρωπιά παρουσιάζεται για να χτυπηθεί από τον Καραγκιόζη. Είναι ηθικοπλαστικός στην ουσία του, σε κάθε ρεπερτόριο. Είναι ο βάρδος μια απλής βιβλικής ζωής».

Ο Κωνσταντίνος Καρεκλάς, «σήμερα (1969) έχω 120 έργα γιατί έχω ένα θέατρο 45 χρόνια στο Λουτράκι. Έχω κατάλογο με παλιά έργα. Εγώ τα έχω δεμένα τα έργα μου, υπολογισμένα. Το διάλειμμα το κάνω όταν ο κόσμος γελάει για να τον κρατήσω. Οι κωμωδίες δεν κρατάνε πάνω από 20 λεπτά. Έμπαιναν στο τέλος των έργων που ήταν μικρά. Ορισμένα είναι έργα δικά μου, αλλά έχω και έργα άλλων, γιατί διαβάζω πολύ κι ας είμαι αγράμματος. Στις παραστάσεις είχα γραπτά κάποια πράγματα, έβγαιναν στον πρόλογο. Σάτιρες πολιτικές, Μανούσος-Καραγκιόζης, βασιλικοί-βενιζελικοί, με φιγούρα του Βενιζέλου, επί Πάγκαλου έκανα σάτιρα για τις φούστες. Όταν πρωτοήρθα στο Λουτράκι, το τέλος της δεκαετίας του '20 είχανε στην ψυχή τους το πατριωτικό. Ζήταγαν Κατσαντωναίους, Μπότσαρη, Τζαβελαίους, Χρόνη Τσεκούρα, έργα βαριά. Έπαιζα και έργα με Γερμανούς και Ρώσους, «Το Στάλινγκραντ», για την Κύπρο, «Καραολή και Δημητρίου», με τον Μελλίδη. Καλός είναι, χαμηλόφωνος. Το σαββατοκύριακο παίζω πατριωτικό, γιατί το αγαπούν, τις καθημερινές κωμικό. Όταν το έργο έχει γυναίκα είναι ωραίο. Ο Καραγκιόζης πρέπει να είναι στη δημοτική».

Ο Σάββας Γκιτσάρης, «σε κάθε τόπο ήξερα τι έργα να παίζω. Η Καλαμάτα ήθελε τα πατριωτικά. Διάκο, Κατσαντώνη, Κυρά Φροσύνη, Η απελευθέρωση της Καλαμάτας, Η μάχη της Βέργας, Κολοκοτρώνης. Και σήμερα στον κινηματογράφο θέλει τα καουμπόικα. Στη Μάνη

που παίζω επρόσθεσα κάποιους χαρακτήρες караγκιοζίστικους, Μορφονιό, Διονύσιο. Στον Κατσαντώνη δεν πάει να βάλεις Μορφονιό, ο Διονύσιος βγαίνει αλλά θα βγει με την ώρα του. Είναι θέμα τεχνικό, στη κίνηση της φιγούρας. Δεν προλαβαίνει να πάει στα λημέρια και να ξανάρθει. Άλλοι βάζαν το Χατζηαβάτη γραμματέα. Εγώ, ο Μανωλόπουλος, ο Στραβοθόδωρος, ο Αεροπολίτης, ο Μάνος βάζουν τον Καραγκιόζη για να μην είναι νεκρό το πανί, να έχει μέσα και 5 καλαμπούρια, να μην είναι μονότονο. Αν βάλεις μόνο το Χατζηαβάτη είναι μονότονο. Μετά την Κατοχή εξευγενίστηκε ο Καραγκιόζης. Παλιά άκουγες ένα «ας το διάολο». Τώρα απαγορεύεται κοινωνικώς να βρίσεις. Τότε έβγαζες κι ένα σόου με μια γυναίκα. Αλλάζει η εποχή, αλλάζει κι ο Καραγκιόζης. Κάποια αστεία πράγματα δεν μπορείς να τα πεις. Εκείνο το έργο που έμαθες μπορείς να του προσθέσεις λέξεις, αυτό είναι η τέχνη. Δεν μπορείς να αφαιρέσεις».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώναρος), «το ηρωικό έργο στο χωριό, το φτιάχνω όπως θέλω. Τα εισιτήρια σου δίνουν δύναμη».

Ο Γιάννης Μουρελάτος, «η μεγαλύτερη τέχνη στον Καραγκιόζη είναι πού θα τοποθετήσει τον Καραγκιόζη στο έργο. Ο Βασίλαρος τον Καραγκιόζη τότε χάνει, είναι δραματικός. Δεν μπορείς να έχεις το θεατή καθηλωμένο να ακούει. Μου λες παίζεις την «Κασσιανή» στον Καραγκιόζη. Ωραία είναι η «Κασσιανή», αλλά τι δουλειά έχει στον Καραγκιόζη αφού μπορεί κάποιος να τη δει στον κινηματογράφο ή στο θέατρο. Το θέαμα είναι του Καραγκιόζη, όταν δεν υπάρχει, το θέαμα είναι βαρύ. Σήμερα αυτό προσπαθούμε οι νέοι караγκιοζοπαίχτες, να έχουμε τον Καραγκιόζη στο πανί. Επειδή λοιπόν η Πάτρα ήταν λιμάνι τουλάχιστον μέχρι το 50, εδώ πέρα γινόνταν μεγάλες συναλλαγές με πολύ κόσμο. Κυκλοφοράγανε Ευρωπαίοι εδώ μέσα και εγινόντουσαν διάφορες «μίπιες», καλαμπούρια. Εδώ ερχόσαντε το Μάρτη μήνα κι εγέμιζε από Κεφαλλονίτες, Λευκαδίτες, ζακυνθινούς, που ερχόσαντε και σκάβανε τ' αμπέλια. Ερχόντουσαν και λέγανε τα διάφορα καλαμπούρια τους απ' την πατρίδα και οι πατρινοί τα κλέβανε τους πειράζανε, τους ράνανε κι αυτά οι Πατρινοί караγκιοζοπαίχτες τ' ανεβάζανε στο πανί. Αυτό στην Αθήνα δεν ήτανε, δεν το είχανε οι Αθηναίοι караγκιοζοπαίχτες, δεν είχανε την επαφή με τον κόσμο. Δεν την είχανε αυτή την επαφή. Κι αυτό ήταν κάτι που εμέτραγε πάρα πολύ. Όλα τα έργα ήτανε εφάμιλλα. Πολύ λίγα έργα παίζανε οι Αθηναίοι που δεν παίζανε οι Πατρινοί ή παίζανε οι Πατρινοί που δεν παίζανε οι Αθηναίοι. Κατά τα άλλα όλα τα έργα τα ίδια ήτανε. Ήταν όλα σε κάποια βάση. Δηλαδή άμα πούμε τα παραδοσιακά έργα, *ο Γραμματικός, ο Γιατρός, ο Φούρναρης, οι Αρρεβώνες του Καραγκιόζη, ο Γάμος του Καραγκιόζη*. Απ' τα ηρωικά αλλάζανε πάρα πολλά έργα. Δεν τα παίζανε οι πατρινοί ή δεν τα παίζανε οι Αθηναίοι. Πάρα πολλά. Λοιπόν δεν υπήρχε αυτή η επαφή και τα έργα που παίζανε οι πατρινοί δεν ερχόντουσαν σε επαφή για ν' αλλάζουμε γνώμες, ν' αλλάζουμε έργα. Υπάρχουνε θέματα

αν μπορείς, να θίξεις μέσα στο χώρο μας. Διότι δεν μπορώ εγώ ν' ανοίγω την εφημερίδα του σωματείου και να διαβάσω και να λέει ότι δεν είδα... αυτά τα έργα που πριν 10 χρόνια παίζανε οι άνθρωποι αυτοί, τα ίδια παίζουνε και σήμερα. Μπορεί όμως μέσα από τα έργα αυτά να περνάνε οι άνθρωποι τα σημερινά γεγονότα. Και τους Ταλιμπάν μπορείς να παρουσιάσεις κι εκείνη τη συμφορά που γίνεται στην Παλαιστίνη σήμερα και τους Ισραηλίτες μπορείς να περάσεις, τα πάντα μπορείς να περάσεις, όλα περνιούνται μέσα από το χώρο αυτόνε. Αλλά δε μπορείς να ξεφύγεις απ' την παράδοση. Λοιπόν άκου εδώ εγώ εκείνη τη βραδιά στο παλιό νοσοκομείο με εκεία που λένε να κάνουνε, να φτιάξουνε....εγώ πήγα μετά σπίτι μου άναψα ένα τσιγάρο και λέω, Γιάνναρε τι δουλειά έχεις πάει ο Καραγκιόζης, ο Καραγκιόζης χάθηκε. Μα ο Καραγκιόζης είναι επίκαιρος ανά πάσα στιγμή, όπως είναι και ο Αριστοφάνης, και δεν μπορείς να αφαιρέσεις μέσα από τον Καραγκιόζη αυτές τις παραδοσιακές φιγούρες τις οποίες ξέρει ο κόσμος. Όταν λοιπόν σήμερα εσκεφτήκανε αυτοί εκεί πέρα γιατί κι αυτοί βλάκες είναι, και λένε ν' αλλάξουνε το μοτίβο του Καραγκιόζη, τι να βάλουνε; Ποια είναι τα νέα πρόσωπα που μπορούν να μπουν στον Καραγκιόζη; Ποια είναι τα νέα πρόσωπα τα οποία θα μπορέσουνε... Εγώ έκατσα κα είδα το περιβόητο «το στοιχείο της Καμάρας» που δεν είναι μέσα στα πλαίσια του Καραγκιόζη. Οι καραγκιοζοπαίχτες παίζανε δράματα και είχανε οι γυναίκες, όταν φέρ' ειπείν παίζανε τη Γκόλφω, είχανε κι από ένα μαντήλι κοντά τους για τα κλάματα, αλλά μέσα στην παράσταση υπήρχε και το γέλιο. Όταν εσύ λοιπόν παρουσιάζεις αυτό το φάντασμα, *το στοιχείο της Καμάρας* και δεν βγάζει γέλιο, βγάζει ένα πράγμα κουβεντιαστό... Ο Καραγκιόζης είναι στιγμιότυπο. Το να προσαρμόζεις να πούμε, να σατιρίζεις απ' τον Καραγκιόζη το Καρναβάλι της Πάτρας γίνεται άνετα. Αλλά οι φιγούρες του Καραγκιόζη, ο πρόλογος είναι που θα βγάλουν το γέλιο, εκείνοι είναι που θα στερεώσουνε την παράσταση. Θα είναι ο Διονύσιος, ο Σταύρακας, ο Εβραίος, ο Μορφονιός, ο Αρμένης, θα είναι....αυτές οι φιγούρες είναι που θα δείξουνε αυτό το νέο το έργο το Καρναβάλι της Πάτρας. Με ποιους θα το δείξεις; Με τι φιγούρες; Ποιον θα βγάλεις; Θα φέρεις το Μητσοτάκη; Θα φέρεις το Σημίτη; Θα φέρεις τον Κώστα τον Καραμανλή; Ωραία αυτό είναι στιγμιότυπο, είναι για ένα βράδυ, από 'κει πέρα που λες λοιπόν τελείωσε. Ενώ, άμα σου παίζει τον Καραγκιόζη φούρναρη...και μετά από 30 χρόνια που κουβεντιάζουμε ο Καραγκιόζης φούρναρης θα είναι! Τέρμα τελείωσε. Δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από την παράδοση».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «πώς λεν «το έργο το είδαμε»; Ενώ στον Καραγκιόζη δε συμβαίνει αυτό. Μπορεί το ίδιο έργο να το ξαναδείς, γιατί θα παίζω το «Γιατρό» εγώ και θα τον παίζω του χρόνου, θα 'χει άλλα λόγια. Μπορεί να 'ναι το ίδιο έργο ο σκελετός, αλλά άλλα λόγια θα 'χει. Αναλόγως την εποχή. Εγώ τώρα κάνω σάτιρα, κάνω σάτιρα εγώ. Ό,τι συνέβαινε τα λέγαν στον Καραγκιόζη τότε. Τότε ο Καραγκιόζης ήταν κουτσομπολιό. Δεν είναι όπως τώρα

που βγαίνει ο Σπαθάρης και βγάζει ένα κουνούπι και μια μύγα και κυνηγάει το κουνούπι τη μύγα, ο Καραγκιόζης κοιμάται: «Το είδα το κουνούπι ρε; Παιδιά, άμα το δείτε φωνάξτε με, κάντε ζζζου... », τέτοιες μαλακίες. Δεν είναι Καραγκιόζης αυτός».

Ο Μίμης Μάνος (Αθανασίου), «εμένα μου αρέσουν σαν παίκτης «Ο μαύρος Γκιαούρης», από τα κλέφτικα του πατέρα μου, που δεν είναι ο Καραγκιόζης Αράπης. Μου αρέσουν οι φανταστικές του Καραγκιόζη, αστυνομικές, ιπτάμενος γορίλας είναι του μοτίβου μου, όπως ένας ηθοποιός λέει δεν παίζω σε αυτή την ταινία, δεν είναι του μοτίβου μου. Μ' αρέσει το κωμικό, όταν έχει κέφι ο καραγκιοζοπαίχτης και γελάει το κοινό. Εδώ (Πελοπόννησο) κλίνουνε στα κλέφτικα, στην Αθήνα είναι πιο πολύ το κωμικό, αν μπορείς να το χειριστείς».

Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) για το ρεπερτόριο αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «έχω κάνει δυο τρία πράγματα, που δε θα τα φτάσει ποτέ κανένας. Αυτή λοιπόν ήταν η γέφυρα. Σκέφτηκα τι κάθομαι και παιδεύομαι. Δε μπορώ να σου μιλήσω για άλλους, αλλά επειδή ξέρεις ότι υπάρχουν σχολές, για παράδειγμα ο πειραιώτικος Καραγκιόζης, ο οποίος διαφέρει πάρα πολύ, ο Βάγγος, ο Χαρίδημος, εγώ, ο Γενεράλης, που παίζουν οι άνθρωποι του Πειραιά. Αυτός λοιπόν ο πειραιώτικος Καραγκιόζης είναι ο πιο θεατρικός. Αγάπησα τον Καραγκιόζη γιατί είχε ακριβώς αυτή τη θεατρική δομή. Είχε αρχή, μέση, τέλος. Και ο λόγος αυτός που χρησιμοποιούσανε ήτανε πλούσιος. Ο Σπαθάρης έχει την ευθύνη να μεν για το πέρασμα του Καραγκιόζη στο παιδικό, αλλά και την ευθύνη της αναβίωσης του Καραγκιόζη. Πριν από αυτόν δε δεχόντουσαν. Η εξέλιξη αυτό που γίνεται μετά το 60, το 70 είναι ένας αναγκαστικός συμβιβασμός. Τον αποδυναμώνει γιατί να σου πω κάτι, άμα παίζεις συνέχεια σε παιδιά, αρχίζεις και ξεχνάς τα καλαμπούρια των μεγάλων. Άμα δεν τα λες! Δεν υπάρχει βιβλίο να τα ξαναθυμηθείς. Και μετά αρχίζεις και το περιορίζεις, κάνεις μια αυτολογοκρισία. Τώρα αρχίζουν κι άλλα πράγματα. Αρχίζουν και τα δικαιωματιστικά. Μην πεις εκείνο γιατί μιλάει για το χοντρό. Κάποια έργα χρειάστηκε να γράψω για την άδεια του υπουργείου παιδείας, που θέλανε το κείμενο. Το θέμα δεν είναι ότι δε μπορώ να γράψω, το θέμα είναι ότι δε θέλω να τα γράψω. Γιατί ο Καραγκιόζης δε γράφεται, είναι προφορικός λόγος, έχω αυτή τη φιλοσοφία. Από φιλοσοφία δε το γράφω. Τον Κατσαντώνη, επειδή ήτανε ένα τεράστιο έργο, όταν το έπαιξα και δεν το 'χα ξαναπαίξει, έκανα αρχικά ένα οδηγό σκηνης, μετά έκανα και ένα άλλο κείμενο με τα ποιήματα που λέγονται στο έργο, αυτούσια, όπως τα λέγε ο μάστορας μου, μη το ξεχάσω. Αν είναι χειμώνας δεν χρειάζεται ο Καραγκιόζης να βάλει παλτό. Με αυτό που θα του πεις θα το πιστέψει ο άλλος. Αυτή είναι η δύναμη του Καραγκιόζη μας. Ότι θες πρέπει να το πιστέψει ο άλλος από το λόγο. Ο Καραγκιόζης έχει ένα μόνιμο γέλιο, ενώ κλαίει μέσα του. Πώς θα κλάψει, αφού έχει ένα μόνιμο γέλιο στην όψη του; Εκεί είναι η δύναμή σου, το

ταλέντο σε εισαγωγικά κι η δύναμη του καθενός, το πόσο το έχει παλέψει για να μπορέσει να προκαλέσει συγκίνηση».

Ο Τάσος Κούζης, «υπάρχουν караγκιοζοπαίχτες των 10 παραστάσεων. Δεν μπορεί να θυμάσαι «Ο Λάμπρος ο λεβέντης», «Η κατάρα της μούμιας», «Ο θάνατος του καπετάν Αλή», «Η κρεμάλα του καπετάν Αλή», «Λύσανδρος Φωτήλας», «Καπετάν Κοντομάρας», «Οι Λαζαίου». Είναι πολλές! Αν δεν έχεις μνημονικό, δεν κάνεις τίποτα. Ειδικά στη δικιά μας τη δουλειά. Επειδή η μνήμη ήταν ασθενής και οι άνθρωποι ολιγογράμματοι, γράφανε. Αλλά το γράψιμο τους βοηθούσε και στη σκηνοθεσία. Αν παίζεις το Μπεκιάρη, παραδείγματος χάριν, το τέλος του πρέπει να σκηνοθετηθεί. Πού θα βάλεις το δέντρο, πού θα μπει το σπίτι, η σπηλιά; Ή άμα παίζεις το Μεσολόγγι, πώς ήταν τα τείχη; Καραγκιόζης είναι, δεν είναι σινεμασκόπ. Είναι πολύ λίγα τα μέσα, δεν έχεις την ευκολία. Αυτό που κάνουνε σήμερα, είναι εντελώς αντικαραγκιοζικό. Δεν το λέω για να κρίνω, το λέω με καλή την πίστη. Τιμώ αφάνταστα το έργο των караγκιοζοπαιχτών, αλλά δεν μπορείς να ανάψεις και να σβήσεις τη σκηνή 17 φορές. Να ακούγονται αυτοί οι θόρυβοι. Ο Καραγκιόζης πρέπει να σε ταξιδέψει, ο Καραγκιόζης είναι χρονομηχανή. Με μέσο τη σκιά μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις. Αλλά αυτές όλες οι μετατροπές έχουν ένα ακόνι που δοκιμάζονται. Στο θέαμα πώς διαπιστώνουμε ότι αυτό που κάνουμε είναι πρωτοποριακό, μοντέρνο, αρέσει στον κόσμο; Κλείνουμε ένα κινηματοθέατρο, βάζουμε εισιτήριο, κάνουμε τη διαφήμιση μας και καλούμε τον κόσμο. Αν γεμίσει και βγει ο κόσμος έξαλλος και πει «μα τι πράγμα είναι αυτό, πόσο μ' αρέσει» και πάθει караγκιοζίτιδα, όπως πάθαινε επί Μίμαρου, επί Μέμου στο Βόλο και στη Λάρισα, τρελαινόταν ο κόσμος και ήθελε να δει και να ξαναδεί τους σπουδαίους караγκιοζοπαίχτες, τότε καθιερώθηκε».

Ο Κώστας Μακρής, «στα σχολεία προσπαθούσα κι έπαιζα δικά μου έργα. Κι έχουνε μείνει. Ακόμα και σήμερα ο Μπάμπης παίζει το «Δάσκαλο κυκλοφοριακής αγωγής», τον «Καραγκιόζη εθελοντή αιμοδότη», όλες αυτές οι παραστάσεις είναι καθαρά δικές μου. Και κλασικές έπαιζα, εξαρτάται τι σου ζητάγανε».

Ο Μπάμπης Μακρής, «στο μικρό παιδί θα πεις τα σημερινά πράγματα, αλλά θα του εξάψεις και τη φαντασία με την εκάστοτε παράσταση. Κι εγώ ψάχνω τρόπους να πιάσω λίγο το κινηματογραφικό ύφος των παιδικών ταινιών. Γρήγορη εξέλιξη της παράστασης. Το όπλο του Καραγκιόζη, που είναι η διαδραστικότητα. Το παιδί δεν βλέπει απλά κάτι στο λευκό πανί, όπως στο σινεμά. Ο ήρωας ανταποκρίνεται, είναι ζωντανός και μου μιλάει. Μου λέει τι να κάνουμε, πώς να προχωρήσουμε στην επόμενη δοκιμασία, πώς θα το λύσουμε αυτό;».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «δεν πάει να πει επειδή το έπαιζε ο Βάγγος το '60, θα είναι ωραίο και τώρα. Ο πατέρας μου άμα δεις πώς έπαιζε το Χριστουγεννιάτικο πριν 10 χρόνια...

Θα σου πω το εξής. Έστειλα εγώ σε ένα κανάλι, στην ΕΡΤ, του πατέρα μου τους Καλικαντζάρους και το δικό μου, που ο πατέρας μου είναι μεγάλος τεχνίτης, ειδικά τώρα που δεν υπάρχει κανένας από τους παλιούς, και δεχτήκανε το δικό μου, γιατί είναι πιο παιδικό, είναι πιο κοντά στα παιδιά. Κι εγώ και γιος Σπυρόπουλου που είμαι, Θανάσης Σπυρόπουλος δεν είμαι. Φαντάσου πού έχει φτάσει όλο αυτό το πράγμα. Δηλαδή, αλλιώς θα παίζεις σε ένα φεστιβάλ, αλλιώς θα παίζεις σε μια πλατεία, αλλιώς θα παίζεις σε ένα σχολείο. Δεν το προσαρμόζουν το έργο. Δεν κρατάνε τον κορμό, παίζουν αυτολεξεί. Γιάνναρο; Γιάνναρο! Σπυρόπουλο; Σπυρόπουλο! Βάγγο; Βάγγο! Σπαθάρη; Σπαθάρη! Και με τα προσόντα σου! Υπάρχουν караγκιόζοπαίχτες που κάνανε «Αα» και τράνταζε ο τόπος. Δεν μπορούμε να κάνουμε εμείς «Αα!» και να τραντάζει ο τόπος. Άρα θα παίζεις πιο κάτω. Κι άμα φτάσεις εκεί και δεν μπορείς να το κάνεις, θα ξεφτιλιστείς. Δηλαδή πας να κάνεις το Γιάνναρο και δεν μπορείς να το κάνεις και απέξω λένε, τι έπαθε αυτός τρελάθηκε; Εκεί την πατάνε όλοι. Ή με τη φιγούρα. Βγάζεις αυτή που σου είναι οικεία, που ταιριάζει με τη φωνή σου. Δεν μπορείς να βγάζεις τον Καραγκιόζη του Γιάνναρου και να μιλάς... , είναι οξύμωρο. Γιατί ο Καραγκιόζης που παίζετε και αρέσει έξω, εμένα δε μ' αρέσει! Λυπάμαι που το λέω, ωραίο αυτό, πουλάει αυτό, αλλά δεν είναι αυτό που εγώ έχω μεγαλώσει κι έχω ζήσει!».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «το θέατρο σκιών είναι ένα θέατρο επίκαιρο και ακολουθεί την εποχή του, οπότε και πριν 50 χρόνια ακολουθούσε την τότε εποχή. Αυτό που έκανα εγώ και κάνω, είναι να αντιμετωπίζεται το θέατρο σκιών σαν ένα θέατρο. Ισότιμα με άλλα είδη θεάματος ή μικροθεάματος. Οπότε δε νομίζω ότι του στερεί κάτι από τη λαϊκότητά του όλο αυτό. Το θέατρο σκιών είναι αυτό το άσπρο πανί, αυτές οι φωνές που γίνονται, οι φιγούρες. Τώρα αν αυτό, οι φιγούρες είναι φτιαγμένες διαφορετικά ή αν συνδυάζεις μαζί και βίντεο, δεν έχει να κάνει κάτι που να νοθεύει το είδος, να του στερεί το λαϊκό του πράγματος. Είναι μια εξέλιξη που πιστεύω ότι το κάνει να μην είναι φολκλόρ και να μπορεί να συγκινήσει είτε παιδιά, είτε μεγάλους στο σήμερα. Μια παράσταση μιας 20ετίας ή 30 ετών πριν, σίγουρα ένας θεατής, παιδί ή ακόμα και ενήλικας μπορεί να μην αντέξει να την δει για διάφορους λόγους. Είτε θα βαρεθεί, είτε το χιούμορ θα αφορά κάτι που δεν γνωρίζει, χωρίς όμως να μπορεί να αμφισβητήσει κανείς τη λαογραφική, τη μουσειακή αξία ενός τέτοιου πράγματος. Εγώ δεν πήγα να δημιουργήσω ένα καινούργιο είδος, ειδικά όταν μιλάμε για το θέατρο σκιών. Σε αυτό το κομμάτι λοιπόν δε θεωρώ ότι ξεφεύγει καθόλου από το παραδοσιακό. Το ότι μπορεί αντί για μια παραδοσιακή ορχήστρα που παίζει τα κομμάτια του Καραγκιόζη, να είναι μια ορχήστρα ροκ ή τα Ημισκούμπρια, που παίζανε μαζί με ρεμπέτες, ή και η Κετιμέ με τον Μουζουράκη, αυτό είναι μια διαφορετική προσέγγιση και μουσικά πάνω σε αυτό (εννοεί τη ζωντανή ορχήστρα). Ποτέ δεν έκανα κάποια έκπτωση, καμία προχειρότητα γι' αυτό και το λέω όπου με ρωτάνε, ότι

είμαι κατά της προχειρότητας. Γιατί εδώ δε μιλάμε για διαφορές από παίκτη σε παίκτη και σε ποιότητες. Μιλάμε για πράγματα κραυγαλέα. Να βγαίνει ο άλλος και να είναι το κείμενο ακατάλληλο, να βρίζει. Ή οι μισοί να μη βλέπουνε γιατί δεν έχει καλό φωτισμό. Οπότε όταν γίνονται τέτοιες εκπώσεις τρομερές, μετά τι να κάνεις; Θα μου πεις βέβαια το επάγγελμα είναι ελεύθερο. Αυτό είναι. Αυτό που ίσως δεν υπάρχει σήμερα και που το είχαν οι παλιότεροι είναι η ιεροτελεστία. Δηλαδή ότι αντιμετωπίζουν όλη την παράσταση, από την αρχή μέχρι το τέλος σαν μια ιεροτελεστία, αφοσιωμένοι σε αυτό. Δηλαδή και πέρα της ίδιας της παράστασης, το ότι θα έφτιαχναν το θέατρο τους έτσι όπως θα ήτανε καλύτερο, ότι θα πήγαιναν από πολύ νωρίς για να ετοιμάσουν τα πάντα, για να έρθει ο κόσμος, για να κάνουν το ένα, το άλλο. Και σ' αυτήν την ιεροτελεστία μετείχε αναγκαστικά, κι αυτό ήταν το ωραίο, και ο κόσμος. Αυτή η διαφορά υπάρχει. Γιατί τώρα έχει γίνει όλο το πράγμα πιο γρήγορο και πιο πρόχειρο βασικά. Αυτό είναι το θέμα, δεν είναι μόνο το γρήγορο. Έπαιζαν παραστάσεις, όπως ξέρεις, που κρατούσαν δυο ώρες, ή έπαιζαν έργα ηρωικά ή άλλα, που με μεγάλη δυσκολία σήμερα μπορεί να δει κάποιος και πρέπει να τα δει διασκευασμένα. Αλλά αν θες, τώρα που το συζητάμε, νομίζω πως αυτό που κάνω εγώ στις παραστάσεις μου σήμερα είναι να προσπαθώ με άλλον τρόπο να κρατήσω αυτή την ιεροτελεστία. Δηλαδή να μπορέσεις να τον βάλεις τον άλλον μέσα σε ένα κόσμο πραγματικά και η μαγεία είναι πώς θα μπορέσεις να μπεις σε αυτό τον κόσμο και να πιστέψεις ότι αυτά που βλέπεις, που κουνιούνται οι φιγούρες, ότι τελικά είναι άνθρωποι, μπαίνεις σε αυτό τον κόσμο και ξεχνάς τη σύμβαση του δυσδιάστατου. Αυτό, αν μια παράσταση είναι φροντισμένη από την αρχή μέχρι το τέλος κι έχεις δουλέψει για αυτό, καταφέρνεις να τον βάλεις τον άλλον μέσα σε αυτό. Οι παλιοί το είχαν αυτό το πράγμα και έκαναν μόνο αυτή τη δουλειά. Ο Μάνθος για παράδειγμα πηγαίναμε με τον Άθω από το μεσημέρι ή απόγευμα, να φτιάξουμε τα χαλίκια στο θέατρο, να στρώσουμε, να περιμένουμε, να φτιάξουμε τις φιγούρες, μέχρι να έρθει η ώρα να παίξει και στην ιεροτελεστία για μας ήταν και το μετά την παράσταση ερχόταν η ταβέρνα και περιμέναμε το μετά πως και πως. Μου αρέσει περισσότερο ο Πατρινός νομίζω ή γενικότερα της σχολής της Πελοποννήσου. Γιατί στην Πελοπόννησο άνοιξε το είδος αρκετά και αυτό ζυμώθηκε με τον κόσμο, ο κόσμος ήξερε. Είναι αυτό που λέμε ότι όταν το κοινό δει και ξαναδεί κάτι, μπορεί να κρίνει μετά. Κι αυτό έγινε στη σχολή της Πελοποννήσου. Και στην Αθήνα βέβαια! Υπήρχαν κορυφαίοι караγκιοζοπαίχτες στην Αθήνα. Υπάρχει διαφορά μεταξύ Πειραιώτικου και Αθηναϊκού Καραγκιόζη. Αν παρακολουθήσεις το Χαρίδημο ή το Βάγγο θα δεις ότι υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία. Ή αν παρακολουθήσεις το Μάνθο και το Σπαθάρη, όσο οξύμωρο και να 'ναι, βρίσκεις κοινά μεταξύ τους, σαν αθηναϊκή σχολή δηλαδή. Τώρα δεν ξέρω αν είναι πιο σαλονάτος της Αθήνας, δεν έχω την αίσθηση ακριβώς αυτή, αλλά κατ' ουσίαν νομίζω ότι είναι διαφορά ιεροτελεστίας. Γιατί και οι δύο αυτές σχολές είχανε

κάποια πρωτόκολλα, τα οποία τηρούσαν κάθε φορά, γι' αυτό είναι εμφανής η διαφορά τους. Αν δεις στην πειραιώτικη σχολή υπάρχει πάντα, με ένα συγκεκριμένο τρόπο γίνεται ο πρόλογος, κάνω το ένα, κάνω το άλλο. Αν δεις την αθηναϊκή σχολή αυτό διαφέρει. Ενώ η πατρινή σχολή, η πελοποννησιακή είναι ελαφρώς πιο ελεύθερη. Ακολουθεί μια δομή, αλλά αυτό μπορεί να σπάει και να γίνεται πιο ελεύθερο ή να εξαρτάται από το κοινό. Γιατί στην πειραιώτικη σχολή μπορεί να έβλεπες ένα άρτιο πράγμα, το οποίο ήταν σαν να μη λαμβάνει υπόψη του ο παίκτης το ακροατήριο. Ενώ στην πατρινή σχολή αυτά ήταν πολύ δεμένα».

Ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, «επειδή παίζουμε θέατρο, ό,τι και να δείξεις, όσες ωραίες φιγούρες, όσα εφέ, δεν παύει να είναι ένα στατικό θέαμα, άρα ουσιαστικά έχουμε διάλογο φιγούρων, που τις κάνει ο ίδιος ο караγκιοζοπαίχτης. Άρα την ώρα της παράστασης, ο λόγος είναι αυτός που θα κεντρίσει και μετά θα έρθουν όλα τα επόμενα. Ο λόγος καθηλώνει το θεατή να δει την παράσταση και μετά βλέποντας τα εφέ, τις ωραίες φιγούρες, την σκηνοθεσία, την απολαμβάνει. Μέσα από το “λόγο”, πρέπει να φέρνουμε την παράσταση στο “σήμερα”, μιλώντας για διαχρονικά πανανθρώπινα προβλήματα κάνοντας ταυτόχρονα σάτιρα. Διότι Καραγκιόζης χωρίς σάτιρα, είναι κατά τη γνώμη μου Καραγκιόζης μισός και ελλιπής.».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «παραδοσιακός Καραγκιόζης... βασικά παραδοσιακό είναι όλο αυτό σαν θέαμα, που είναι το πανί, οι φιγούρες, ο Καραγκιόζης και αυτοί οι τύποι. Μετά έχουμε να κάνουμε με μια παραδοσιακή παράσταση. Παραδοσιακό γιατί έχει περάσει από γενιά σε γενιά και κάθε γενιά του προσθέτει από κάτι. Αυτό δεν είναι παράδοση; Να την παίρνεις από την προηγούμενη γενιά όπως είναι και σύ κάπως να προσθέτεις και κάτι παραπάνω. Άρα, κανείς μας δεν παίζει παραδοσιακό Καραγκιόζη. Με το στόμφο που παίζανε τότε και με όλα αυτά. Μπορεί σήμερα να το έβλεπαν λίγοι. Είναι κάτι παραδοσιακό με σύγχρονα στοιχεία, αναγκαστικά, για να μείνει το παραδοσιακό στο πέρασμα των χρόνων. Διαφορετικά θα το δουν λίγοι. Πρέπει να έρχεται κάπως στο σήμερα. Θεωρώ αυτό είναι φωτισμός, θεωρώ είναι μουσική, έρχεται από μόνο του. Ας πούμε πως ο Ιωσήφ (Βιβιλάκης) έγραψε το έργο Μακρυγιάννης; Μπορεί να το έγραφε κάποιος από μας τους караγκιοζοπαίχτες, που έχουμε μάθει με τις παραδοσιακές παραστάσεις. Ε, μου έρχεται εμένα να γράψω ένα έργο, δεν μου το επιβάλλει κάποιος να το γράψω. Μου βγαίνει εμένα σαν ανάγκη, μου βγαίνει να κάνω κάτι καινούργιο, να το παίξω. Γιατί όταν παίζουμε εμείς μόνο σε παιδιά ή μόνο σε σχολείο, πρέπει κάπως να φτιάξουμε την παράστασή μας διαφορετικά, δε θα ‘ναι αυτό που θα παρουσιάσουμε σε μια παράσταση όπως ήταν ο Μακρυγιάννης, είναι κάτι άλλο αυτό που θα δούνε τα παιδιά. Εκεί μπαίνει το πρέπει. Όχι ότι αναγκαστικά θα χαθεί. Μπορεί να το βλέπουν μόνο λίγοι. Λαϊκό θέαμα πρέπει να υπηρετεί τις ανάγκες του κόσμου, άμα ήταν να υπηρετεί τις ανάγκες του καλλιτέχνη θα το παίζανε για λίγους. Όπως και τα δημοτικά τραγούδια, δεν έχουνε πάρει μια άλλη τροπή; Δεν έχουνε

λίγο λαϊκεύσει; Αυτό που λέμε το νέο δημοτικό, που υπάρχει συνθέτης και στιχουργός. Άμα παίζανε μόνο τα παραδοσιακά με τον τρόπο που παιζόντουσαν παλιά, θα το άκουγαν οι λίγοι, οι ρομαντικοί, αυτοί που είναι κοντά στην παράδοση. Αυτό που λέμε τώρα που διαχωρίζουμε εμείς τουλάχιστον οι καραγκιοζοπαίχτες παραδοσιακό και σύγχρονο, συνήθως έχει να κάνει με το ρεπερτόριο και τον τρόπο παιξίματος μιας παράστασης. Στην αρχή θα 'ναι κολλητήρια, ο πρόλογος, ο Χατζηαβάτης με κάτι άλλο και θα παίζεις αυτές τις παραστάσεις. Τώρα οτιδήποτε καινούργιο φτιάχνεται από παραστάσεις, σε μας τουλάχιστον, θεωρείται σύγχρονο ή κάτι διαφορετικό. Επειδή πιάσαμε πριν τον Καρελλά, ο Καρελλάς δημιουργεί νέες παραστάσεις. Πιάσε το Μακρυγιάννη, είναι μια καινούργια παράσταση Θεάτρου Σκιών, το μέσο είναι το θέατρο σκιών. Και το παίζουμε με τον τρόπο που μάθαμε από τους προκάτοχους μας. Δηλαδή, με το πανί, τις σούστες και τις φιγούρες, το φως κάτω. Όλοι αυτοί που μελετάνε έχουν κάτσει στα γραπτά ή του Βασίλαρου ή του Τόλια όποια να 'ναι, επειδή μετά δεν έγραφαν οι υπόλοιποι, δεν έγραφαν τις παραστάσεις, δεν έχει μελετήσει κανείς τις παραστάσεις ζωντανές. Μελετάνε συνέχεια αυτά τα χειρόγραφα, που δεν ξέρουν οι καραγκιοζοπαίχτες καλά-καλά γιατί τα είχαν αυτά τα χειρόγραφα και δεν τα 'χαν όλοι. Τώρα τι να σου πω... δεν κάθονται να μελετήσουν ζωντανές παραστάσεις. Βασικά τι πρέπει να γίνει στις παραστάσεις; Πρέπει κάπως να αφήνεις το θεατή. Να του δουλεύεις το μυαλό του με αυτό που βλέπει, να μη του τα δίνεις όλα στο πιάτο. Τι θέλω να πω μ' αυτό; Σε μια παράσταση και μόνο που θα πει ο Καραγκιόζης «Α νύχτωσε», δε χρειάζεται ούτε να αλλάξεις το φωτισμό, ούτε να σβήσεις τα φώτα για να πειστεί ο άλλος ότι νύχτωσε. Και μόνο που το λέει ο Καραγκιόζης ή με τον τρόπο που θα το σερβίρεις, περνάει και ο θεατής καταλαβαίνει. Δηλαδή θυμάμαι τον Άθω σε μια παράσταση, είχε μια σκηνή σε ένα νεκροταφείο κι έλεγε κάποιος ότι «ανάψανε λιβάνι να μυρίζει» κι ήταν σαν να μύριζε λιβάνι. Ενώ μπορεί να μη μύριζε καθόλου, είναι κι ο τρόπος που το λέει. Του θεατή δε χρειάζεται να του τα δίνεις όλα στο πιάτο. Πρέπει να τον αφήνεις να το φαντάζεται, να το πλάθει όπως θέλει».

Ο Άθως Δανέλλης, «αλλά το ρεπερτόριο που παιζόταν στην Κρήτη... εκεί ήτανε πιο... κάτι πολύ γραφικό και χαριτωμένο «Η απαγωγή, ο γάμος και το διαζύγιο της Τασούλας», αλλά ήτανε λίγο μελό. Εκτός από την Τασούλα κρητικά έργα πολλά! Κοίταξε να σου πω, αστικός ήταν ο καραγκιόζης και υπήρχε και στο δεύτερο πλάνο και στα χωριά, γιατί υπήρχανε και κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες που παίζανε στα χωριά, δεν είχε διαφορές. Ό, τι παιζόταν στην Πελοπόννησο, δηλαδή στο ίδιο μοτίβο. Τα μάθαιναν από καραγκιοζοπαίχτες που κατέβαιναν. Το ρεπερτόριο που παίζει η κάθε περιοχή είναι διαφορετικό, λίγο ως πολύ, ναι! Έχει κάποιες εφαρμογές τοπικές, οπωσδήποτε όταν μιλάς για τα μεγάλα κέντρα! Βέβαια! Δηλαδή κι οι Πατρινοί είχαν έργα που δεν τα παίζαμε εμείς, κι εμείς έχουμε έργα που δεν τα παίζανε οι Πατρινοί. ο Γιάνναρος που

έπαιζε «το ορφανό της Κρήτης» είναι έργο που από κάποιο περιστατικό ήτανε, αλλά... προσπαθώ να θυμηθώ τώρα... ! Το ρεπερτόριο μετά το '70, εξελίσσεται στην Κρήτη άνισα, γιατί δεν παίζουν Καραγκιόζη. Οπότε ότι επαναλαμβάνει ο Μίγκλης που έχει μείνει, από τον Παπανικολάου, και παίζει κάποια έργα ή κάποιες κωμωδιούλες κι αυτές με τον τρόπο του... αν και ο Παπανικολάου έπαιζε αστικό Καραγκιόζη, γιατί το Ηράκλειο ήταν αστική κοινωνία. Κρητικά δεν ακούγανε. Δηλαδή όσο έμενες εντός των τειχών... ήταν αστική κοινωνία το Ηράκλειο, ασχέτως αν κινείτο και το στοιχείο το τοπικό. Τα γλέντια ήταν εκτός. Όταν πρωτοβγήκα παίζαμε ότι βλέπαμε. Κράταγα σημειώσεις και έβαζα δικά μου στοιχεία, πάντα! Δεν γίνεται να μην το κάνεις αυτό. Ίσως αν κάποια φιγούρα εξυπηρετούσε τη δράση ή φανταζόσυνα ότι βελτιώνει το αποτέλεσμα... εκεί θα μπορούσες... ότι θα βγει μαζί με το γέρο Ζήση, μπορεί να βγει κι ένας άλλος, ένας μπέης ή ένας παπάς. Παίζαμε κυρίως κωμωδίες βέβαια, αλλά και ηρωικά έργα γιατί, μέχρι και βαθιά τη δεκαετία του 90 υπήρχαν χωριά, όπως στην ορεινή Αρκαδία κυρίως, που δε θέλανε κωμωδίες. Δηλαδή επήγαινες και σου έλεγε «όχι φουρναραίους κι αυτά», είχαμε πάντα ηρωικό στη βαλίτσα. Κάτι που δεν ισχύει τώρα».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «πολλές φορές... πάντα ήτανε γραπτός... και κείμενα υπάρχουνε (ναι) πάντα υπήρχανε... γράφανε οι караγκιοζοπαίχτες τα καινούργια τους έργα ή τα γράφανε αναλυτικά. Τα γράφανε και αναλυτικά, ας πούμε ο Βασίλαρος είχε τα περίφημα τετράδια (ναι) που έκανε και σκίτσα μέσα. Ο Βασίλαρος πολλά έργα έπαιζε διαβαστά, είχε δηλαδή επάνω στη λυχναρόταβλα που λέμε, το ράφι με τα φώτα, το τετράδιο και διάβαζε κι οι βοηθοί του κουνάγανε κι αυτός βέβαια. Αλλά και ο Μάνθος που υπήρξα βοηθός του εγώ πάρα πολύ, ο Μάνθος Αθηναίος, έπαιζε κάποια κομμάτια, όχι ολόκληρο έργο, ειδικά στα ηρωικά έργα ή έργα τα οποία έπαιζε σπάνια, είχε τα κείμενα του, είτε δικά του... είτε αλλωνών και επιπλέον όλοι οι караγκιοζοπαίχτες είχανε κάποια κείμενα πάντα. Κι εκεί έχω κάνει πάρα πολλά έργα και δικά μου και κλασσικά. Δικά μου, έχω κάνει παραμύθια. Διάφορα! Με Καραγκιόζη πάντα. Στα έργα έβαζα δικά μου, πάντα έβαζα δικά μου, από παιδί. Ου! Παιδί έκανα πολλές παραστάσεις δικές μου. Δηλαδή θυμάμαι παραστάσεις που έπαιζα, δεν έπαιζα αυτά που έβλεπα. Ότι παίζουμε, είτε λέγεται παραμύθι, είτε λέγεται ηρωικό έργο, είτε λέγεται μυθολογία, όλα έχουν μέσα τον Καραγκιόζη, γιατί ο Καραγκιόζης δίνει το γέλιο πάντα. Και μπορεί να είναι και άλλοι ήρωες εκτός του Καραγκιόζη. Τους βάζουμε μέσα εμείς, εμβόλιμους. Πάντα οι караγκιοζοπαίχτες έβαζαν και τους κλασσικούς τύπους και τους ντύνουν αρχαίους ή μπορεί να έχουν άλλη μορφή. Καμιά φορά αλλάζουν και όνομα. Πολλές φορές αλλάζουν και το όνομα του Καραγκιόζη για κάποιο λόγο. Εγώ θεωρώ δεν θα έπρεπε να αλλάζει το όνομα του Καραγκιόζη, αλλά το αλλάζουνε, ξέρω 'γώ... για ποικιλία. Πάντα ο Καραγκιόζης φαίνεται. Α! μερικοί τον βάζουν και παίζει κάποιο ρόλο. Επίσης, βάζανε τον ήρωα που υπήρχε ο ρόλος και θέλαν να βάλουν

μέσα μια φιγούρα από τον Καραγκιόζη, παράδειγμα το Χατζηαβάτη... ψάχνανε ποιος είναι ο ήρωας του έργου που ταιριάζουν τα χαρακτηριστικά του με του Χατζηαβάτη και τον βάζανε. Λοιπόν οι σχολές είναι το εξής, η κάθε σχολή λίγο διαφορετικά κινεί τις φιγούρες, παίζει με έναν λίγο διαφορετικό τρόπο τα έργα κι έχει διαφορετική γραμμή στο σχέδιο των φιγούρων. Κατάλαβες; Όλα είναι διαφορετικά δηλαδή. Πολλές φορές αλλάζει τόσο πολύ που είναι σαν να βλέπεις έναν τελείως άλλο Καραγκιόζη από τη μια σχολή στην άλλη. Λοιπόν, και οι σχολές αυτό έχουνε. Είναι διαφορετικά τα έργα. Πως παίζουν και τις κωμωδίες και τα ηρωικά κι όλα. Παίζουμε και τα παλιά έργα. Γελάνε, γελάνε και με τα λογοπαίγνια. Γελάνε που ο Καραγκιόζης αλλάζει τις λέξεις. Λες προφήτη και λέει κοπρίτη, λες αυτό λέει αυτά, αυτά πάντα προκαλούν γέλιο. Κι εγώ, όταν γράφω ένα καινούργιο μπούσουλα έχω τα παλιά. Με τον ίδιο τρόπο δημιουργούμε ένα έργο καινούριο, γιατί ένα έργο του Καραγκιόζη, αν είσαι άνθρωπος του Καραγκιόζη και έχεις ιδέα του Καραγκιόζη, πρέπει να ανέβει με ένα συγκεκριμένο τρόπο, παραδοσιακό. Αλλιώς θα ξενίσει! Εκτός αν θελήσεις να κάνεις θέατρο σκιών που δεν είναι Καραγκιόζης, εκεί είσαι ελεύθερος να κάνεις ότι θέλεις. Παραδοσιακό σημαίνει ότι στο έργο θα είναι 11 στις 10 φορές ο Καραγκιόζης μέσα, ότι και να παίζεις και ότι θα έχει ένα συγκεκριμένο ξεκίνημα, μια συγκεκριμένη δράση, ένα συγκεκριμένο τέλος, το οποίο θα βασίζεται στις παραδοσιακές μορφές. Δηλαδή, θέλεις να ανεβάσεις ένα καινούργιο έργο, ένα λογοτεχνικό θα το καραγκιοζοποιήσεις».

Στη σύγχρονη παραγωγή έργων σημαντική είναι η περίπτωση του Ναυπλιώτη καραγκιοζοπαίχτη Γιάννη Κόκκορη, που στηρίζεται στο παραδοσιακό ρεπερτόριο, αλλά γράφει έργα για εκπαιδευτικά προγράμματα, αντλώντας θέματα από το μικρόκοσμο της πόλης και της γειτονιάς του, στα οποία εντάσσει τον τρόπο ζωής και τη φρασεολογία των νέων της περιόδου 1980-2000. Η εργογραφία του καταγράφεται από την Φλώρα Τσιπλακίδη. Η Τσιπλακίδη (2011:18) αναφέρει, «ο Γιάννης Κόκκορης ξεκίνησε να γράφει έργα για το θέατρο σκιών με αφορμή το εκπαιδευτικό πρόγραμμα για παιδιά με θέμα τον Καραγκιόζη που, όπως προαναφέρθηκε, οργανώθηκε από το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα. Στη συνέχεια έγραφε ο ίδιος τα έργα που παρουσίαζε στις παραστάσεις που έδινε. Ο Γιάννης Κόκκορης, στα έργα του εστιάζει στο λαϊκό πολιτισμό, στις ρίζες, στη γειτονιά, στους γείτονές του και στις μνήμες του. Στηρίζεται στην παρατήρηση της κοινωνίας. Αντλεί υλικό από θέματα και γεγονότα της επικαιρότητας και τα σατιρίζει. Επιλέγει τη λαϊκή γλώσσα του Καραγκιόζη προσθέτοντας στους διάλογους των έργων του και σύγχρονες εκφράσεις της τότε καθημερινότητας. Επιτυγχάνει με τον τρόπο αυτό μια ένωση της παράδοσης με το παρόν».

Συμπεράσματα

Οι μαρτυρίες προσφέρουν πλήθος απόψεων πάνω στο διαχωρισμό παραδοσιακού και σύγχρονου Καραγκιόζη. Αυτό που καθιστά τον Καραγκιόζη λαϊκό θέαμα είναι ότι εκφράζει την εκάστοτε εποχή. Η παραδοσιακότητα της παράστασης εκφράζεται από τους κανόνες της τέχνης του Καραγκιόζη, το χώρο-το χρόνο-τους χαρακτήρες, τις λειτουργίες και τα στατικά στοιχεία, που παραμένουν σταθεροί και αναλλοίωτοι. Η διαφορά παραδοσιακού και σύγχρονου αφορά κυρίως το ρεπερτόριο, που υπηρετώντας τους όρους του λαϊκού θεάματος ανανεώνεται, ακολουθώντας τις επιταγές της κάθε εποχής. Τα παραδοσιακά έργα, οι κλασικές παραδοσιακές κωμωδίες μπορούν να εκφράσουν καταστάσεις σύγχρονες με τις κατάλληλες προσθήκες. Η μόνη σταθερά είναι οι φιγούρες που παρουσιάζονται στον πρόλογο και δημιουργούν τα κωμικά περιστατικά, ενώ η απουσία τους οδηγεί την παράσταση σε στείρα αφήγηση. Οι νέες φιγούρες που εντάσσονται με στόχο τη σάτιρα είναι εφήμερες, σε αντίθεση με το βασικό σκελετό που έχει διάρκεια. Ένα επιπλέον στοιχείο ορισμού του παραδοσιακού είναι η ιεροτελεστία, που ακολουθείται κατά την προετοιμασία, τη διάρκεια και μετά το τέλος της παράστασης, στην οποία μετέχει και το κοινό. Η κατάργηση του τελετουργικού της παράστασης σε συνδυασμό με τις τεχνικές αστοχίες στο φωτισμό και στην κίνηση της φιγούρας, το ακατάλληλο κείμενο οδηγούν στην απώλεια της μαγείας και ο θεατής αδυνατεί ξεπεράσει το δυσδιάστατο του θεάματος, να ταυτιστεί, να παρασυρθεί σε ένα άλλο κόσμο. Η επιβράβευση του κοινού για μια παράσταση φαίνεται στα εισιτήρια, ενώ η αποδοχή για κάθε νεωτερισμό, προσθήκη, καινοτομία έχει ως μέτρο τον ενθουσιασμό του.

Η σημαντικότητα του «λόγου» τονίζεται στο σύνολο των μαρτυριών. Ο σκηνικός χώρος στην παράσταση του Καραγκιόζη είναι η ύπαιθρος, αρχικά αυτή η συνθήκη έδινε τη δυνατότητα στους καραγκιοζοπαίχτες να παρουσιάζουν άμαξες, σιδηροδρόμους, αυτοκίνητα, δίνοντας του ένα προβάδισμα έναντι του κινηματογράφου που συνήθως παρουσίαζε εσωτερικά σπιτιών. Στη συνέχεια μετατοπίζεται το ενδιαφέρον στο λόγο. Ο λόγος είναι πλούσιος, δυναμικός και μέσα από αυτόν μεταφέρεται η συγκίνηση στο θεατή. Το κείμενο ηθικοπλαστικό, δεν δίνει λύσεις σε προσωπικά προβλήματα, δεν προκαλεί προβληματισμό στο θεατή και εκθειάζει τα προτερήματα της ελληνικής φυλής. Η γλώσσα του Καραγκιόζη πρέπει να είναι η δημοτική, εύληπτη, απαλλαγμένη από δυσνόητες αγκυλώσεις. Το μέσο για να επικαιροποιηθεί γλωσσικά και εννοιολογικά το θέαμα, σε κάθε εποχή, είναι ο λόγος. Η πολιτική ορθότητα, η αποφυγή του ρατσιστικού σχολίου στη σάτιρα, η προσοχή στους παιδαγωγικούς κανόνες δεν περιορίζουν το λόγο στην παράσταση, αλλά τον εναρμονίζουν με την εποχή που παρουσιάζεται.

Το ρεπερτόριο που χαρακτηρίζει το θέατρο σκιών ως ελληνικό είναι οι παραστάσεις που έχουν θέμα την ελληνική επανάσταση. Κατά τα άλλα είναι κι αυτό ένα είδος θεάτρου που κάθε

έργο μπορεί να παιχτεί. Όμως, η παρουσία της φιγούρας του Καραγκιόζη στη σκηνή χαρακτηρίζει το είδος, ενώ, σε αντίθετη περίπτωση είναι μια παράσταση που μπορείς να παρακολουθήσεις, ίσως με μεγαλύτερη επιτυχία, στο θέατρο ή στον κινηματογράφο. Για τις ανάγκες της μυθοπλασίας του Καραγκιόζη γίνεται χρήση διάφορων συμβάσεων, όπως η κατάργηση του φυσικού χρόνου, η τοποθέτηση στο χώρο, η λεκτική μετάδοση των αισθήσεων, όμως η παράσταση πρέπει να βασίζεται σε ένα αληθινό ντοκουμέντο, ώστε να μη δημιουργείται σύγχυση. Η κάθε σχολή Καραγκιόζη (Πατρινή, Αθηναϊκή, Πειραιώτικη) παρουσιάζει έναν αριθμό κλασσικών επαγγελματικών κωμωδιών, αλλά διαμορφώνει το δικό της ρεπερτόριο στις ηρωικές παραστάσεις και διαφοροποιείται στα κωμικά μέρη. Το κωμικό στοιχείο αντλεί τα θέματά του από τον κοινωνικό περίγυρο, συνεπώς τα αστεία που συγκινούν το πολιτισμικό μωσαϊκό των Πατρών, δεν βρίσκουν ανταπόκριση στην πρωτεύουσα. Οι ανταλλαγές των έργων συμβαίνουν στο πλαίσιο της ίδιας σχολής. Παράλληλα η κάθε σχολή ακολουθεί διαφορετικό πρωτόκολλο στον τρόπο παρουσίασης του προλόγου στο έργο, που καθορίζεται κυρίως από τη δυνατότητα παρέμβασης του κοινού στην παράσταση. Η σχολή του Πειραιά έχει αυστηρή δομή, που προσομοιάζει με του θεάτρου. Εκτός από το ρεπερτόριο και τη δομή της παράστασης, η κάθε σχολή διαφοροποιείται στον τρόπο που κινεί τις φιγούρες, αλλά και στη ζωγραφική. Η στροφή του θεάματος στο παιδικό κοινό έφερε αλλαγές στην παράσταση, ιδιαίτερα μετά το 2000. Η έντονη διάδραση, ο γρήγορος ρυθμός έχουν στόχο να εξάψουν τη φαντασία του παιδικού κοινού και να ανταγωνιστούν τα ηλεκτρονικά παιχνίδια και τις ταινίες. Η πολιτική ορθότητα περιορίζει κυρίως το λόγο και τη χρήση μερικών στατικών στοιχείων με ρατσιστικό χαρακτηρισμό.

Η ανάγκη να ανταπεξέλθουν στον όγκο των καλοκαιρινών παραστάσεων ωθεί τους караγκιοζοπαίχτες να γράψουν καινούργια έργα ή να παραγγείλουν να τους γράψουν. Ίσως είναι απαραίτητο να καταγράψει ο καθένας τα έργα του για να μείνουν. Οι караγκιοζοπαίχτες δεν γράφουν ολόκληρο το έργο, κρατούν σημειώσεις πάνω σε μια ιδέα, που βοηθά στην απομνημόνευση του σκελετού και λειτουργεί ως σκηνοθετική οδηγία. Πηγή έμπνευσης νέων έργων οι ειδήσεις των εφημερίδων, απ' όπου έφτιαχναν αυτοσχέδια επίκαιρες παραστάσεις που άρεσαν στον κόσμο. Για να ανανεώσουν τα κωμικά μέρη καταφεύγουν σε έγκριτους θεατρικούς συγγραφείς. Δοκιμάζουν διάφορες εκδοχές της παράστασης και κρατούν την καλύτερη, βάσει της ανταπόκρισης του κοινού. Οι παραστάσεις μεταφέρονται από τον ένα караγκιοζοπαίχτη στον άλλο και αυξάνεται ο αριθμός που κατέχουν με τα χρόνια. Ένας караγκιοζοπαίχτης διηγείται την παράσταση που δημιούργησε σε ένα συνάδελφο που, αν είναι ικανός, την παρουσιάζει σωστά χωρίς παραλείψεις, που θα υποβαθμίσουν την ποιότητα. Η καλή μνήμη θεωρείται προτέρημα. Η ικανότητα ενός караγκιοζοπαίχτη φαίνεται στις επιτυχείς προσθήκες που θα κάνει σε ένα έργο. Ο κάθε ένας έχει τον τομέα που αποδίδει καλύτερα. Είναι συνήθης

πρακτική σε ένα έργο η απόλυτη μίμηση ενός αναγνωρισμένου καραγκιοζοπαίχτη παικτικά, που προσφέρει ένα χαμηλό ποιοτικό προϊόν, καθώς ο κάθε καλλιτέχνης βασίζει την απόδοσή του σε προσωπικά χαρακτηριστικά και στοιχεία της προσωπικότητάς του, που είναι αδύνατον να εκφραστούν από ένα τρίτο πρόσωπο. Η στροφή του Καραγκιόζη προς το παιδικό κοινό εγκυμονεί τον κίνδυνο να ατονήσει η παρουσίαση κάποιων έργων και να ξεχαστούν.

Κάθε γεωγραφική περιοχή έχει διαφορετική προτίμηση στο ρεπερτόριο. Στην Πελοπόννησο αγαπούν την κωμωδία και τα πατριωτικά γιατί γνωρίζουν το θέαμα καλά, στην Κρήτη, που ακολουθεί το μοντέλο του αστικού θεάματος της ηπειρωτικής Ελλάδας, έργα με Γερμανούς, στη Μακεδονία διδακτικές παραστάσεις, στα χωριά έργα πατριωτικά, γιατί τους αρέσει η φουστανέλα. Υπάρχει η περίπτωση να προστεθεί ο τοπικός ήρωας μιας περιοχής στην παράσταση. Στα ηρωικά έργα δεν μπορούν να ενταχθούν όλες οι φιγούρες. Η προσθήκη του Καραγκιόζη, του Χατζηαβάτη ή του Διονύσιου είναι εσκεμμένη για να αποκτήσει η παράσταση κωμικά στοιχεία, να αποσυμπιεστεί η ένταση και να μην έχει μονοτονία. Στα χωριά διαμορφώνουν όπως θέλουν τα ηρωικά έργα. Ο καραγκιοζοπαίχτης υπολογίζει τη διάρκεια της παράστασης, ώστε να μην κουράσει. Στα ηρωικά ή κοινωνικά έργα μικρής διάρκειας, προσθέτουν μια κωμωδία. Η σάτιρα αφορά επίκαιρα πολιτικά θέματα και παρουσιάζεται με βάση γραπτό κείμενο στον πρόλογο. Στα μόνιμα θέατρα της επαρχίας οι κωμωδίες παίζονται τις καθημερινές και τα ηρωικά το σαββατοκύριακο. Όταν ο Καραγκιόζης εγκρίνεται ως θέαμα για τα σχολεία, δημιουργούνται παραστάσεις εκπαιδευτικού χαρακτήρα κατά παραγγελία, που εντάσσονται σε ενημερωτικές δράσεις, όπως η αιμοδοσία, η κυκλοφοριακή αγωγή, τα άτομα ΑΜΕΑ.

Η συχνή μεταφορά από τόπο σε τόπο, που προκύπτει από την απουσία μόνιμων θεατρικών χώρων, οδηγεί σε περιορισμό των στατικών στοιχείων (φιγούρες, σκηνικά, μπερντές). Οι καραγκιοζοπαίχτες χρειάζονται ένα μεγάλο αριθμό από φιγούρες για να ανταπεξέλθουν στις ανάγκες των παραστάσεων. Το ρεπερτόριο περιορίζεται και αποφεύγουν πολυπληθή έργα λόγω δυσκολίας στη μεταφορά, στην εκτέλεση, στην παρουσία βοηθού. Η βιωσιμότητα της τέχνης είναι άρρηκτα δεμένη με την αποδοχή της από το κοινό. Με δεδομένη την πληθώρα των επιλογών στο πεδίο της ψυχαγωγίας, είναι αναγκαίο στην παρουσίαση των παραστάσεων Καραγκιόζη να αποφευχθεί η προχειρότητα, που επηρεάζει την ποιότητα και απομακρύνει το κοινό από το θέαμα.

3.3.1.2 Τεχνολογική εξέλιξη

Η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας χαρακτηρίζει τον 20^ο και τον 21^ο αιώνα. Οι καραγκιοζοπαίχτες εκμεταλλεύονται τα επιτεύγματά της για να εμπλουτίσουν τις παραστάσεις τους και να διευκολύνουν τις συνθήκες της δουλειάς τους.

Οι караγκιοζοπαίχτες που έχουν γεννηθεί την περίοδο 1922-1960 αναφέρουν σχετικά με την τεχνολογία:

Ο Νικόλαος Λέκκας, «η σκηνή μου ήταν 4 μέτρα και την κουβαλούσα σε μια βαλίτσα 30 κιλά περίπου. Δεν είχα ούτε μικρόφωνα, ούτε μεγάφωνα, δεν μπορούσα οικονομικά. Η φωνή είναι πιο γλυκιά χωρίς μικρόφωνα. Παίζαμε με λουξ ή ασετιλίνη αν δεν είχε ηλεκτρικό. Το λουξ το βάζαμε στη μέση, το δέναμε κι έδινε φως σε όλη τη σκηνή. Στις σκηνές που αλλάζω σβήνω όλα τα φώτα και αφήνω τα πράσινα, τα κόκκινα για να δείξω νύχτα ή ξημέρωμα. Εκεί είναι η πιο γλυκιά σκηνή. Σκέφτηκα να πάρω κάτι πολύ μικρές λαμπίτσες και να κάνω ένα στεφάνι γύρω από το πανί να δίνω το φως. Τα στοιχεία που έχω προσθέσει με τη δική μου φαντασία είναι ότι πάνω στη μάχη κάποια κομμάτια της φιγούρας φεύγουν. Να πέφτει η σπαθιά να παρουσιάζεται το κενό. Αυτό προσπαθώ να δημιουργήσω καλλιτεχνικά».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «προπολεμικά παίζαμε σε καφενεία, με οθόνη 2-3 μέτρα, με ύψος 1-1,20 μέτρα. Τα εργαλεία ήταν από χαρτόνι. Όταν τα προσέχεις δε σπάνε. Εγώ έχω πράγματα αξίας, 20 χρονών. Άμα τα προσέχεις... ! Αλλά, άμα είσαι τσαπατσούλης! Οι φιγούρες ήταν και από βοδινό. Πολλοί είχαν όλες τις φιγούρες από δέρμα. Για να μη χαλάνε, δεν ξέρανε να τα φτιάσουνε και σκέφτονταν άμα το κάνω χάρτινο και μου χαλάσει που θα βρω μάλιστα να μου φτιάσει άλλο; Οι περισσότεροι δεν ήξεραν να φτιάχνουν. Η ζελατίνα στις φιγούρες άρχισε λίγα χρόνια πριν. Το '58-60. Υπήρχε και πρωτύτερα αλλά δεν είχαμε φτιάξει, λόγω που είναι πολύ ακριβή. Όταν μετά είδαμε ότι το χαρτόνι χαλάει... ! Εγώ προτιμώ το χαρτόνι, είναι καλύτερο. Δεν είναι έγχρωμο! Κανονικά δεν πρέπει η φιγούρα να είναι έγχρωμη. Η παράδοση λέει μαύρο σκαλιστό. Αλλά επειδή έχει βγει ο κινηματογράφος, φτιάχνουμε έγχρωμα διάφορα πράγματα, ωραία. Για να μπορέσεις να αντιμετωπίσεις όλα αυτά που δείχνει ο κινηματογράφος, να γελάσεις το μάτι του ανθρώπου που βλέπει Μίκι Μάους, θέατρα, σκηνικά. Αν του βάλεις μια μουτζούρα στο πανί δεν του γεμίζεις το μάτι! Για τις φιγούρες μου παίρνω χαρτί, βγάζω σχέδιο με μολύβι. Δεν υπάρχει κοπιάρισμα, αντιγραφή, ξεπατίκωμα. Μετά το βγάζω. Τα χρώματα αλλάζουν καμιά φορά. Στις δερμάτινες σινική μελάνι, στη ζελατίνη ανιλίνη οινόπνευματος, στο χαρτόνι νερομπογιές. Κάποια φορά ήρθε πρόταση να φτιάξουν όλοι τον ίδιο Καραγκιόζη, ένα σχέδιο. Εκεί είχαμε διαφωνία και παρέμεινε όπως είναι. Απ' έξω από τη σκηνή είχαμε ορχήστρα. Πιάνο, βιολί, κιθάρα, μαντολίνο, μέχρι τζαζ. Πολλοί είχαν και σαβούρι».

Ο Σπύρος Καραμπάλης, «και προπολεμικός και τώρα (1969) έχει μεγάλη απήχηση το τραγούδι στον Καραγκιόζη. Είναι μια βάση που πολύ άρεσε στον κόσμο, στους θεατές. Έχω φιγούρες και μεγάλων ζωγράφων, οι οποίοι είναι πραγματικώς караγκιοζοπαίχται. Ο Τάκης Τακίδης, ο Σπύρος Κούζαρος, ο Πάτροκλος Ζαχαριάδης, ο Χρήστος Χαρίδημος, ο Κώστας

Μάνος, ο Ιωάννης Περίχαρος. Στο χωριό είχαμε μικρότερη σκηνή αναγκαστικά, ανάλογα με τις διαστάσεις του καφεενείου».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «εγώ σαν πρωτάρχισα, 1930, έπαιζα με κεριά, με σπαρματσέτα. Τα αγόραζα 1 δραχμή το ένα και έπαιρνα 5-6. Η σκηνή θα ήταν 2,5 μέτρα και στενή 90 πόντους, όσο ήταν το πιο φαρδύ κάμποτο. Με τα καρφώματα θα έμενε 80 πόντους. Τους καραγκιόζηδες τους είχα φτιάξει μόνος μου. Από χαρτόνι σκαλιστούς και είχα κολλήσει επάνω κόλλες. Τότε τις κολλάγαμε με αλευρόκολλα. Είχα φτιάξει και σκηνικά μόνος μου, με ψαρόκολλα. Εβάζαμε χρώματα του νερού, λιώναμε, ζεσταίναμε ψαρόκολλα και ρίχναμε μέσα στα χρώματα και έτσι δεν βγαίνανε. Εγώ είχα μικρά κομματάκια βοδινό και είχα φτιάξει διάφορες φιγουρίτσες. Τις έχω ακόμα στο αρχείο μου. Έχω φτιάξει το κεφάλι του Καραγκιόζη, τα πόδια, τα χαρακτηριστικά, αυτά που φαίνονται, λίγα πράγματα. Κομματάκια που είχα πάρει από το Μανωλόπουλο. Έπειτα ανακάλυψα στα τσαρουχάδικα στο Μοναστηράκι, στην οδό Πανδρόσου, έναν που πούλαγε τέτοιο δέρμα, βοδινό. Αυτό το χρησιμοποιούσαν σε κάτι μηχανήματα, για να φτιάχνουν φλάντζες, γιατί είναι πολύ σκληρό. Αγόραζα από αυτόν, αλλά το πούλαγε πολύ ακριβά, 160 δραχμές την οκά. Ξεκίνησα και έπαιρνα, όταν μου μένανε λίγα χρήματα μισή οκά, 250 δράμια και έδινα 80-100 δραχμές. Κι άρχισα και έφτιαχνα. Μέχρι το 1935 είχα φτιάξει 30 φιγούρες ολόκληρες δερμάτινες. Στο στρατό δεν είχα φιγούρες και έφτιαξα πρόχειρες και για πανί έβαλα ένα τουλπάνι που είχαμε για το ψωμί. Ο Καραγκιόζης δεν πρέπει να έχει σεράι με προοπτική και τέτοια. Κανονικά πρέπει όλα τα σκηνικά του να είναι επίπεδα. Να βλέπει ο θεατής ένα ντουβάρι. Αλλά δυστυχώς, όχι μόνο ο κόσμος, αλλά και οι καραγκιοζοπαίχτες δεν το καταλαβαίνουν αυτό. Σου λέει «να τα κάνω χρωματιστά, φουτουριστικά για να πάρω χρήματα». Εγώ είμαι κατά των νεωτερισμών. Μου αρέσει να παίζω με χαρτονένιες φιγούρες. Είμαι ο μόνος και περηφανεύομαι γι' αυτό, γιατί κανένας δεν το σκέφτηκε να παίζει με χαρτονένιες φιγούρες, όπως πρωτοπαίχτηκε ο Καραγκιόζης και με το φωτισμό της ασετιλίνης, όπως παίζαν οι παλιοί. Έφτιαξα μικρότερες φιγούρες, ειδικές φιγούρες για την τηλεόραση. Μέχρι 30εκ. Ο Μπάρμπα Γιώργος 50 εκ., οθόνη 2 μέτρα και στενή 1,10 μέτρα».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «όταν ξεκίνησα είχα πολύ λίγα εργαλεία, τα βασικά εργαλεία, τους κωμικούς τύπους. Αλλά αυτά τα είχα δυστυχώς σε χαρτόνι και όταν κάποτε μου έσπασε ο Καραγκιόζης σε ένα χωριό, πήρα μια κούτα από τον μπακάλη και το σπασμένο κομμάτι της φιγούρας, να το ξεσηκώσω με ακρίβεια. Έπιασα πρόκες, τις έκανα κοπίδια και με ένα σφυράκι έκοψα τον Καραγκιόζη, ακριβώς όπως τον είχα και μάλλον καλύτερο γιατί ήταν από καινούργιο χαρτόνι. Πήρα μεγάλη χαρά! Άρχισα να φτιάχνω φιγούρες κατά τον εξής τρόπο. Έβαζα μια φιγούρα πάνω σε ένα χαρτόνι. Αν η μύτη του ήταν μικρή έκανα μια παραλλαγή και έφτιαχνα

τη μύτη λίγο μεγαλύτερη, τα μαλλιά λίγο πιο όρθια, το χέρι λίγο πιο μεγάλο. Του έκανα ορισμένες παραλλαγές κι έτσι όταν έβγαζα στο πανί την παλιά φιγούρα και την καινούργια φαινόταν εντελώς διαφορετική. Όλοι οι караγκιοζοπαίχται δεν ξέρουν να ζωγραφίσουν. Κάθε караγκιοζοπαίχτης ξέρει να φτιάξει ορισμένα πράγματα, που του είναι απαραίτητα και στοιχειώδη πάνω στη δουλειά μας. Για υλικό στις φιγούρες προτιμώ ένα πλαστικό μείγμα, τον υαλοβάμβακα. Είναι διαφανές, όχι όσο η ζελατίνα, αλλά δεν πρέπει να είναι πολύ διαφανές. Είναι λίγο μουντό, είναι στέρεο, δεν πετσικάρει, δεν σπάει. Πάρα πολύ δυνατό υλικό. Εγώ έχω κάνει φιγούρες 6 χρόνια και θα πείτε τις έφτιαξα σήμερα. Επίσης πιάνουν εκεί πολύ δυνατά οιμπογιές, τα χρώματα. Κανένας συνάδελφος δεν μεταχειρίζεται αυτό το υλικό. Παράγεται στην Ελλάδα μόνο από ένα εργοστάσιο στη Νέα Ιωνία. Μετά από μεγάλο αγώνα ανακάλυψα το εργοστάσιο και πήρα πολλά τετραγωνικά μέτρα και έχω φτιάξει από αυτό σχεδόν όλα μου τα εργαλεία. Μετά από αυτό προτιμώ τη ζελατίνα και το χαρτόνι φυσικά είναι καλό, είναι ωραίο. Το χαρτόνι το χρησιμοποιούμε σε φιγούρες που δεν χτυπιούνται. Δεν μπορούμε να φτιάξουμε χαρτονένιους κλέφτες, ούτε Αλβανούς που κάνουν μάχες ή Τούρκους, πειρατές, γιατί καταστρέφονται, σπάνε. Φτιάχνουμε παπάδες, παπαδοπούλες, φιγούρες που δεν χτυπιούνται και σκηνικά. Σεράγια, καλύβες, μοναστήρια, καράβια, ψιλά εργαλεία. Από δέρμα δεν έχω. Χρειάζεται πολύς χρόνος και μεγάλη ταλαιπωρία για να φτιάξεις μια δερμάτινη φιγούρα που θα αποδώσει το ίδιο που αποδίδει ο υαλοβάμβακας. Το δέρμα πετσικάρει, σκεβρώνει. Στο στρατό ήμουν οργανωμένος αρκετά καλά, δεδομένου ότι ήξερα τη ζωγραφική και έφτιαχνα τα εργαλεία μου. Βέβαια δε θα πω τέλεια, αλλά ό,τι ελλείψεις είχα, μπορούσα να τις διορθώσω. Έπαιζα με χαρτονένια. Στο τέλος είχα βρει ζελατίνα σε ένα αεροδρόμιο. Είχε πέσει ένα αεροπλανάκι του πυροβολικού σε μια μοίρα και είχε θρυμματιστεί. Πήρα όλες τις ζελατίνες κι έφτιαξα εργαλεία. Η ζελατίνη είναι ένα υλικό που στοιχίζει. Τότε στοίχιζε 250 δραχμές το κιλό. Εντυπωσίασαν οι πρώτες φιγούρες που παρουσίασα από ζελατίνη, δεδομένου ότι οι συνάδελφοί μου στρατιώτες είχαν συνηθίσει να παρακολουθούν πάντοτε εργαλεία χάρτινα. Έκτοτε μου άρεσαν και μένα οι ζελατίνες γιατί παρουσιάζουν κάθε λεπτομέρεια. Μέχρι το κορδόνι της μπότας, το ματοτσινόρο. Ο χρωματισμός δίνει ένα τόνο, ξεφεύγουμε από τη μονοτονία».

Ο Ευάγγελος Κορφιιάτης (Βάγγος), «στο σκίτσάρισμα εξελίχτηκα πολύ γρήγορα, πριν παίζω. Ήταν ευνοϊκό γιατί είχα φτιάξει όλα μου τα εργαλεία όταν άρχισα να παίζω. Το σκάλισμα το είχα αρχίσει πριν δω μάλιστα, γιατί τότε επικρατούσε ζωντανή παράδοση στα παιδιά ο Καραγκιόζης. Φτιάχναμε φιγούρες που παίρναμε έτοιμες. Για κοπίδι πρόκες που ισιώναμε στο τραμ».

Ο Μίμης Μόλλας, «ο Καραγκιόζης είναι μουσικό θέατρο. Παλιά είχαμε από πάνω από τη σκηνή αέτωμα και στη μέση λύρα. Υπήρχαν διάφορα πνευστά, που χρησιμοποιούσαν για

τη μουσική του θεάματος. Είχε και εικόνα ο Καραγκιόζης. Σιγά σιγά η εικόνα φεύγει. Ο Καραγκιόζης πριν 50 χρόνια, έμενες εκστατικός ως προς την εικόνα που παρουσίαζε. Τώρα είμαστε αφαιρετικοί. Όταν είσαι σε μία σκηνή Καραγκιόζη μέσα, είναι το πανί, ο τρόπος που φωτίζεται το πανί και πίσω ένας άσπρος τοίχος που κρεμιούνται μερικές φιγούρες για να τις χρησιμοποιήσουμε όταν πρέπει. Εάν θα έμπαινες εδώ και 30 χρόνια σε μια σκηνή Καραγκιόζη, το πανί και ο φωτισμός είναι σχεδόν ο αυτός, μόνο που έχει αλλάξει η μορφή των φωτιστικών σωμάτων και τα μικρόφωνα δεν υπήρχανε. Πίσω οι φιγούρες, που θα ήταν παρατεταγμένες, θα ήταν εκατονταπλάσιες και πίσω από αυτές υπήρχανε ηχεία, κιούπια, δεξιά κι αριστερά της σκηνής για να δυναμώνουν τη φωνή. Πίσω κρεμιότανε ένα ψιλό φύλλο λαμαρίνας, με δύο σπαγγάκια μόνο από πάνω για να δίνει μια μεταλλικότητα και διεισδυτικότητα στη φωνή. Αυτό χρησιμοποιούσαμε για να κάνουμε τις βροντές. Πίσω από αυτό υπήρχε ο κεραυνός. Ένα σύστημα σωλήνων που κατέβαιναν κάτω και ρίχναμε μια σιδερένια σφαίρα από πάνω και όπως περνούσε έκανε τη βροντή. Πιο 'δώ ήταν το ηχείο της βροχής, ένα τεντωμένο ταμπούρο που επάνω ριχνόντουσαν ψιλά-ψιλά χαλίκια». Το 1964 πήρα χαρτόνι κι έφτιαξα τις φιγούρες μου. Δεν με ικανοποιούσαν οι φιγούρες του πατέρα μου, γιατί ένιωθα έλεγχο από τις φιγούρες. Μόνο ένα γεροντάκι κράτησα, το ερωτοπαλικάρο, το ερωτόληπτο. Από αυτόν εμπνεύστηκε ο τύπος του Μικέ, που κάνει ο Γιάννης Βογιατζής. Τα Κολλητήρια μου: Καραμανλής=Κολλητήρι, Κωστόπουλος=ηλίθιος, Πιπινέλης=πιτσιρικάς».

Ο Κωνσταντίνος Καρεκλάς, «Στο Λουτράκι έκανα φιγούρες διάφορους τύπους, τους χρησιμοποίησα, το Θωμά, το Βαγγέλη Μακρή, μάγκας. Είχα ωραία σαράγια, ένα ωραίο γάμο, πλούσιο. Έχω αλλάξει τις φωνές, τη λαρυγγοφωνή, γιατί κουράζομαι. Ο Καραγκιόζης σε μένα δεν ήταν ουδέποτε λαρυγγόφωνος. Ο Καραγκιόζης δεν πάει λαρυγγόφωνος γιατί χάνεται η μίμησης, για να βγει η συνομιλία. Λαρυγγόφωνοι ο Μπάρμπα Γιώργος, ο Βεληγκέκας, ο Διονύσιος, οι πασάδες».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώναρως), «δεν είχα τις δυνάμεις να φτιάχνω τις φιγούρες μου, αγόραζα από άλλους. Όλες μου οι φιγούρες είναι ζελατίνες. Το 1965 ο γιος μου άρχισε να φτιάχνει εργαλεία, άλλαξε όλες τις φιγούρες, γιατί το ζητάει ο κόσμος. Τώρα έχω το γιο μου και είμαι εντάξει. Φτιάχνει ρεκλάμες και φιγούρες. Ο λάρυγγας θέλει ζέσταμα. Έχω εργαλεία δερμάτινα. Έναν υπαξιωματικό Ταχήρ του Θεοδωρόπουλου. Τις πλήρωσα, ορκίζομαι στην ψυχή τα μάνας μου. Τα δερμάτινα τα ξύνουν και τα ξαναζωγραφίζουν. Τη τζελατίνα, τη σβω, τη ξω και ξαναβάφω».

Ο Σωτήρης Ασπιώτης, «στο καραγκιόζη από όργανα παίζει ο καθένας ότι ξέρει καλύτερα. ο Παναγιωτάρας λαούτο, εγώ μπουζούκι. Κάποιοι έπαιρναν ορχήστρα».

Ο Δημήτρης Μητσάκης, «έφτιαξα χάρτινες φιγούρες και σιγά-σιγά τα τελειοποίησα, χαρτί, ζελατίνα. Η ζελατίνα είναι εμφανίσιμη, το δέρμα σκεβρώνει. Του Καραγκιόζη η φωνή πρέπει να είναι χοντρή, όχι με λάρυγγα. Κάθε φιγούρα έχει φωνή διακριτική, διαφοροποιημένη στο λόγο. Όταν κάνεις λαρυγγοφωνή, δεν μπορεί να είναι διαφορετικές».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «εάν δεν ήξερες, γιατί δεν ξέρανε ο κόσμος τι είναι πώς κινούνται οι φιγούρες, λέγανε ότι αυτά είναι σχοινιά. Πως οι φιγούρες κινούνται με σχοινιά. Οι σκιές που κάνουν τα φώτα, αυτό που απλώνει, που κάνει 4 σκιές το χέρι και 4 σκιές η πλάτη, κι όπως κινείται η φιγούρα και παγαίνει και φεύγει, η εντύπωση του κόσμου ήτανε ότι η φιγούρα κινείται με σχοινιά. Ότι κάτι έχει κι όχι ότι είναι μια σούστα και κουνιέται και οι λάμπες που δημιουργούνε τις σκιές αυτές. Το θέμα είναι ότι ήτανε ένα μυστικό της δουλειάς μας, που ο κόσμος δεν το ήξερε. Γι' αυτό οι караγκιόζοπαίχτες όποτε δουλεύανε δεν αφήσανε άνθρωπο να τους κάνει μπανιστήρι. Το οποίο το συνεχίζω εγώ μέχρι σήμερα. Εγώ όταν δουλεύω κλείνω τα πάντα γιατί πρώτα-πρώτα παίζω γδυτός. Μετά κάνω κινήσεις. Για να 'χω επιτυχία στη δουλειά μου, πρέπει να 'χω καλό βοηθό κι ο βοηθός που λες έχει τις φιγούρες στα χέρια του, κάνω διάφορες κινήσεις και άσχημες και καλές κινήσεις και κλαίω, αναλόγως τι παίζω. Όταν δημιουργώ που λες, αν ξέρω ότι με κοιτάνε όπως με κοιτάς εσύ τώρα, δεν θα να κάνω τίποτα. Δεν το έχουνε λοιπόν οι συνάδελφοι μου αυτό σήμερα. Ο Καραγκιόζης δεν παίζεται τσαπατσούλικά. Κίνηση της φιγούρας δεν έχουνε, είναι πολλοί λίγοι αυτοί που έχουνε σήμερα κίνηση. Δεν μπορεί η φιγούρα να είναι στον αέρα. Η φιγούρα αντιπροσωπεύει έναν άνθρωπο. Εγώ τη μεταχειρίστηκα την ασετιλίνη μέχρι το '70, που όλη η Ελλάδα επήρε ρεύμα. Εφόσον λοιπόν η Ελλάδα είχε ρεύμα επετάξαμε τις ασετιλίνες όλοι. Η μεγαλύτερη βλακεία που κάναμε. Αυτά τα εργαλεία τα πετάξαμε στα σκουπίδια και σήμερα με τη νέα τεχνική που υπάρχει, εχάθηκαν οι φαναράδες για να μας φτιάξουνε. Και μετά ερχόμαστε στην σημερινή εποχή που ανάβουμε ένα διακόπτη κι ανάβουμε τα φώτα. Η άποψη η δική μου. Αν φύγει και πάει παραπέρα ο Καραγκιόζης εχάθηκε. Μπορεί να του δώκουνε μία άλλη ονομασία αλλά ο Καραγκιόζης εχάθηκε. Αν φύγει μέσα από τα πλαίσια αυτά κατά τη δική μου άποψη ο Καραγκιόζης τελείωσε. Ο άλλος συνάδελφος μπορεί να το βρει αυτό (εννοεί την ανανέωση) σωστό κι ο παραπέρα ο συνάδελφος κι ο νεότερος. Αν θες να δεις κίνηση φιγούρας, θα πας στον Γιάνναρο. Το ομολογήσανε εχτές οι ίδιοι οι συνάδελφοι. Κι αυτό το έχω και γι' αυτό πολύ τρέμουνε για να μούνε να με βοηθήσουνε πίσω από το πανί εμένα. Ξέρουν την ιδιοτροπία που έχω. Αλλά για να κάνεις την κίνηση της φιγούρας που χορεύει, απ' ότι έχω καταλάβει, πρέπει να είσαι μπασμένος μέσα στη μουσική. Δεν είσαι μπασμένος στη μουσική, δεν πάει η φιγούρα. Για τη λαρυγγοφωνή. Λοιπόν το πράγμα δεν είναι τίποτα, είναι να χρωματίζεις τη φωνή σου. Είναι να έχεις ελεύθερη τη γλώσσα σου και καθόλου το μυαλό σου. Δεν είπα ότι

είναι εύκολο, εγώ απλώς σου λέω ότι δεν μπορεί μέσα σε χρόνο μηδέν που κάνουμε αυτό το πράγμα, να τα καταφέρεις. Για να μπορέσεις, να εξασκηθείς...χρειάζεται χρόνος».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «έχω και το Μελίδη μαζί μου για τραγούδι, τον Τάκη. Αυτός ήταν τροβαδούρος του Καραγκιόζη, είχε και κιθάρα».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «τα πρώτα μου εργαλεία ήταν με σχέδια του Φιλντισάκου και του Αγαπητού. Χαρτονένια και κακοφτιαγμένα. Είμαι μετά το Θεοδωρόπουλο, που έχει το μεγάφωνο. Έχω τη φαντασμαγορία. Χρησιμοποίησα τα τεχνικά και έχω άνοδο στη δουλειά μου. Ο караγκιόζοπαίκτης πρέπει να είναι και μίμος, με το στόμα οι ήχοι. Έχω σούστα που έχει 5-6 χερούλια και τα δουλεύω σαν μαριονέτα. Η καμπουρωτή σούστα πάει πάνω από τη σκηνή και περνάω το χειριστήριο στο μπράτσο. Θέλω να τα κάνω όλα μόνος μου, να έχω τον έλεγχο. Στον «Ιάσωνα και το χρυσόμαλλο δέρας», εγώ πήρα μηχανισμό που ανάβει σιγά σιγά. Το ίδιο κάνω και με τον ήλιο, χτυπά το χρυσόμαλλο και ανάβει σιγά σιγά. Στο «Εν τούτω Νίκα», ο σταυρός κύκλος με χαρτόνι. Κοπίδιασα στη μέση το σταυρό, έγραψα τα γράμματα ανάποδα, το έντυσα με χαρτί που το άλειψα με χρυσαφί μπογιά. Εκάλυψα τα γράμματα κι όταν λέει ο Κωσταντίνος «Εν τούτω νίκα» άνοιξαν σιγά σιγά τα τετραγωνάκια».

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονολογική περίοδο (1960-) σχετικά με την τεχνολογία αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «για να καταλάβεις, μου λέει ο Βάγγος όταν ξεκινάγανε τη σεζόν τους, γιατί εκεί ήτανε βασικά ο Καραγκιόζης, στα μαντράκια, έλεγε ο Βάγγος επειδή ο λαιμός τους έχει ηρεμήσει το χειμώνα, που ίσως δεν παίζανε οι περισσότεροι, ή παίζανε πολύ ελάχιστα, πηγαίνανε στο ποτάμι και φωνάζανε διάφορα ονόματα, για να μην τους περάσουν για τρελούς, για να επαναφέρουν τη φωνή. Αυτό το πράγμα δε μπορούσε να το κάνει ένας που δεν έχει τα προσόντα. Εγώ βέβαια από μόνος μου δεν σκισάρω, πρέπει να τη δω τη φιγούρα μπροστά μου ή να την αντιγράψω. Αφού όμως έχω το πρωτογενές να το δω, αυτό που φτιάχνω έχει ένα πολύ ωραίο αποτέλεσμα. Και κάνω και τις διαφοροποιήσεις μου, κάτι που μ' αρέσει, ένα πιο νεανικό πρόσωπο σε μια κοπέλα, ένα πιο μοντέρνο χτένισμα σε ένα νεαρό, για να είμαι στην εποχή μου. Μια φιγούρα δε θέλει πολυπόικιλα ρούχα επάνω της. Γιατί ο πρώτος θεατής που θα την παρακολουθήσει μια φιγούρα που είναι 65 πόντους είναι στα τριάμισι μέτρα, δεν μπορεί να τα δει. Μια μουτζούρα βλέπει. Άμα δεν καταλάβεις αυτό, πώς θα καταλάβεις το παλτό; Δε θέλει παλτό. Ο θεατής που βλέπει τον Καραγκιόζη δε μπορεί να δει τη λεπτομέρεια, μουτζούρα βλέπει. Το σχέδιο του Καραγκιόζη είναι ο Αβραάμ, ο οποίος έκανε 5 γραμμές και 3 στρογγυλά για κουμπιά, να βλέπει ο θεατής και του χιλιοστού καθίσματος. Μιλώ για τη δερμάτινη, για την πλαστική που έχει λεπτομέρεια, δεν φαίνεται. Αναγκαστικά στη σκαλιστή πρέπει να είναι μεγάλα τα πράγματα. Επίσης από σκαλιστή σε σκαλιστή έχει διαφορά. Άλλο η

σκαλιστή του Βάγγου, άλλο κάποιου άλλου που έχει τρύπες. Ο Βάγγος δεν έκανε τρύπες, έκανε σχέδιο. Στο Λυκαβηττό είχα 10 μέτρα πλάτος πανί, με 2,5 μέτρα το καθαρό πανί. Εγώ φτιάχνω φιγούρες, ωστόσο εκείνες του Λυκαβηττού ήταν του Βάγγου. Τις έφτιαξε με δικά του σχέδια, ανέλαβε δηλαδή το μέρος των φιγούρων. Τα σαράγια που είχε, τα χρησιμοποιήσαμε στο Λυκαβηττό, βάζοντας από κάτω προσθήκες, για μην πέσουνε. Η ορχήστρα στο Λυκαβηττό ήταν του Καραμπάλη. Αποθέωση στο τέλος με άμαξα, που την έσερναν 2 άλογα, με αμαξά. Είχα φέρει και κάτι πόντιους να χορέψουν ένα χορό του γάμου».

Ο Τάσος Κούζης, «εάν δεις μέσα στο βιβλίο του Καϊμη τη ζωγραφική του Μόλλα, δεις τις φιγούρες του Βουτσινά, του Νικολάου Ξυδιά, καταλαβαίνεις αμέσως περί ποιου πράγματος ομιλούμε. Αυτές οι παραστάσεις δεν είχαν εικαστικό μέρος. Το 'λέγε ο πατέρας μου. Βέβαια, οι άλλοι σου λένε «εγώ δε ζωγραφίζω, θα στηριχτώ στη φωνή, ότι κάνω καλή τη μίμηση». Έλεγε ο πατέρας μου του Μανωλόπουλου «Δεν είναι ο Καραγκιόζης ανεψιός του Μπάρμπα Γιώργου; Από πού είναι ανεψιός;», «Από τη μάνα του», «Σαν αγόρι στη μάνα του μοιάζει. Άρα πρέπει να του μοιάζει ο Μπάρμπα Γιώργος του Καραγκιόζη». Και τον αλλάξαμε τον Μπάρμπα Γιώργο. Κι άμα τον δεις, η μύτη του όπως κατεβαίνει, μοιάζει του Καραγκιόζη. Αυτό το έκανε ο μικρούλης Κούζαρος, που είχε την ευφυΐα, το ταλέντο και έκανε πράγματα! Ο Τζιβελέκης όταν πιάνει και φτιάχνει Κούζαρο, θα τον φτιάξει με ό,τι επιλέγει, αλλά θα παραπέμπει στο πρωτότυπο. Μπορεί να είναι του Σπαθάρη ή όποιου άλλου καλλιτέχνη. Τότε ο καλλιτέχνης, ο πρώτος, παραμένει αθάνατος. Εδώ βρίσκεται η ουσία».

Ο Κώστας Μακρής, «φιγούρες δικές μου άρχισα να φτιάχνω πολύ νωρίς. Έχω σχέδια από τα 11 μου, που έφτιαχνα φιγούρες του Παλαιοθόδωρου, του Κώσταρου δηλαδή, του Γιάνναρου. Σχέδια έκανα και ζελατίνα στα 13, 14 του Μητσάκη που είχε έρθει στο Ρεκόρ».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «αλλά στο παίξιμο όλοι δίνανε το χαρακτήρα τους στο παίξιμό τους στον Καραγκιόζη όμως όχι στις άλλες μορφές. Όλοι δηλαδή, αν πιστεύανε κάτι, είτε πολιτικά, είτε φιλοσοφικά ή ότι πιστεύανε για τη ζωή το περνάγανε στον Καραγκιόζη. Με τον Καραγκιόζη θα μπορέσεις να περάσεις κάτι ή σε μια κουβέντα Καραγκιόζη Χατζηαβάτη, κάτι θα περάσεις μέσα από τον Καραγκιόζη. Δε μπορείς να το κάνεις με τις άλλες φιγούρες, δε συνηθίζεται πάντως. Οι φωνές των караγκιοζοπαιχτών είναι διαφορετικές. Εγώ κάνω τον Ευγένιο Σπαθάρη και αυτός έκανε τον πατέρα του. Όλες οι φωνές! Άκου να σου πω. Για να κρίνεις ένα караγκιοζοπαίκτη πρέπει να τον δεις πάνω από δέκα φορές. Υπήρχαν πολλοί караγκιοζοπαίχτες που δεν ζωγραφίζανε. Είναι μια πονεμένη ιστορία. Εγώ θέλω να καταγραφεί αυτό, μια και τα γράφεις. Λοιπόν, οι περισσότεροι караγκιοζοπαίχτες σήμερα φτιάχνουν φιγούρες, ξέρουνε. Αλλά η δημιουργία είναι να ξέρεις να σχεδιάζεις. Δηλαδή να κάνεις το σχέδιό σου και μετά... Λοιπόν, λίγοι ήταν οι караγκιοζοπαίχτες που σχεδιάζαν και δημιουργούσαν φιγούρες

κι ήταν και μερικοί φιγουροποιοί. Παλιά ζωγραφίζανε ακόμα λιγότεροι. Σκαλίζανε, φτιάχνανε, αλλά να κάνουνε σχέδια... ! Καλοί караγκιοζοπαίχτες ζωγράφοι ο Φώτης Ράμμος, εξαιρετικά τοπία με σαράγια, αλλά και ωραίες φιγούρες, ο Αντρέας ο Κυριαζόπουλος, ο Μιχαήλ Πρόσφυγας, ο Μάνθος Αθηναίος, ο Αβραάμ Αντωνάκος. Ο Μίμης ο Μόλλας έφτιαχνε φιγούρες γελοιογραφικές, πολύ περίτεχνες, πολύ ωραίες, ο Φρίξος πάλι ήταν λαϊκές γελοιογραφικές φιγούρες, πολύ ιδιαίτερο στιλ. Ιδιαίτερο στιλ λαϊκό ο Σπύρος ο Κούζαρος, δημιουργός σπουδαίος. Οι Χαριδημαίοι δικό τους στιλ, μοιάζει ο Χρήστος με το Γιώργο αλλά και διαφέρουνε. Όπως και οι Σπαθαραίοι και διαφέρουνε και μοιάζουνε, ο Ευγένιος ήθελε να είναι τα έργα του πιο ρεαλιστικά, του γέρου είναι πιο ναΐφ, αλλά έχουνε πιο έντονο κόκκινο μαγουλάκι, πιο αφελές μάτι, ενώ του Ευγένιου είναι πιο δυναμικό το ύφος, περισσότερες σκιές, περισσότερες αποχρώσεις στο δέρμα, ο γέρος τα έκανε πλακάτα τα χρώματα εντελώς, δεν έβαζε σκιές. Ο Βάγγος ήταν πολύ καλός ζωγράφος, ζωγραφίζει ωραία κι ο Σπυρόπουλος. Από τους νεότερους ο Άθως Δανέλλης ζωγραφίζει πολύ ωραία, ο Καρελλάς, εγώ, ο Κώστας ο Μακρής, πάρα πολύ καλός, άριστος, ο Χατζής στη Σαλονίκη, που αυτός είναι παλαιότερος από μας, ο Φώτης ο Πλέσσας και ο γιος του, ο Τάκης ο Παλαιοθόδωρος, ο Χατζάκης, απ' ότι ξέρω, φτιάχνει κάποια δικά του πράγματα, αλλά πιο πολύ αυτός έχει έναν ζωγράφο, έναν Ταξιάρχόπουλο ο οποίος του φτιάχνει, ο οποίος ανήκει στους έντεχνους, στους ακαδημαϊκούς ζωγράφους, ο Κώστας ο Τούμπας στη Χαλκίδα, ο Νίκος Τζιβελέκης, ο Μάριος Γιαννούλη που φτιάχνει για πολλούς, ο Ρουμελιώτης. Φαίνονται οι караγκιοζοπαίχτες που δεν ζωγραφίζουν, γιατί οι φιγούρες του είναι όπως το λέμε στο συνάφι μας ΟΗΕ, δηλαδή απ' όλες τις φυλές (γελάει). Είναι τελείως διαφορετικές. Πολύ διαφορετικές φιγούρες. Ήτανε κι άνθρωποι που κάνανε μόνο φιγούρες, δεν ήταν караγκιοζοπαίχτες, ήτανε λαϊκοί ζωγράφοι κοντά στους караγκιοζοπαίχτες. Σήμερα λοιπόν οι περισσότεροι караγκιοζοπαίχτες φτιάχνουν φιγούρες, αλλά αυτοί που ζωγραφίζουνε είναι λίγοι. Αυτοί που είναι δημιουργοί φιγούρων. Να σου πω κάτι, η τέχνη είναι στην ζωγραφική και στη χαρτονένια φιγούρα, είναι να είσαι μάστορας στο σκάλισμα. Όλες οι φιγούρες άμα δεν τις μεταχειρίζεσαι δεν παθαίνουν τίποτα. Κοίτα, το κάθε υλικό έχει τη χάρη του. Το δέρμα είναι πολύ ωραίο αλλά στραβώνει, δεν παίζεται εύκολα. Εγώ ξεκίνησα, έχω όλες τις φιγούρες δερμάτινες, από 15 χρονών τις έφτιαξα. Από το Σοκαρά έμαθα εγώ να κάνω δέρμα φιγούρες, εκεί στο υπόγειό του. Αυτός μου δίδαξε το δέρμα. Και μάλιστα μια εποχή δούλευα κι εκεί, του ζωγράφιζα φιγούρες. Ξεκίνησα να παίζω, στραβώνανε, τις έβαλα στη πάντα κι έκανα πλαστικές. Τώρα παίρνω μαζί μου σε κάθε παράσταση μερικές δερμάτινες, μια δυο, για να δείχνω στον κόσμο, που μου λένε πώς είναι οι δερμάτινες. Λοιπόν, όσο και να την κρατήσεις, είναι για να λες έχεις δερμάτινες. Και το χειρότερο, να μη φαίνεται το πρόσωπο, γιατί άμα σου στραβώσει στο πρόσωπο φαίνεται θολό το πρόσωπο, να φαίνονται τα πόδια θολά δεν

πειράζει, αλλά πρέπει να φαίνεται το πρόσωπο. Αυτό είναι το ελάττωμα του δέρματος! Βέβαια δεν σπάει ποτέ! Το πλαστικό μπορεί να σπάσει, αν είναι από αυτά που σπάνε, γιατί τώρα έχει βγει πλαστικό που δεν υπήρχε πρώτα. Πρώτα είχαμε τη ζελατίνα που σπάει. Δε σπάει εύκολα αλλά σπάει ή το PVC που έσπαγε. Ενώ τώρα βγήκαν κα φύλλα από πολυπροπυλένιο που είναι το μαλακό πλαστικό, που κάνουμε τα τάπερ, γι' αυτό το λέμε και τάπερ εμείς. Λοιπόν, δεν είναι τάπερ αλλά το υλικό που φτιάχνονται τα τάπερ. Γαλακτερό! Δεν σπάει το πολυπροπυλένιο κι έτσι έχουμε τώρα όλοι φιγούρες που δεν σπάνε. Πέρα από το αν βάζουμε στο μπερντέ μας, όλοι έχουμε και φιγούρες από άλλους караγκιοζοπαίχτες. Μπορεί να μου αρέσει εμένα μια φιγούρα και να βάλω μια φιγούρα από άλλον караγκιοζοπαίχτη, γιατί εγώ έχω και μεγάλη συλλογή στο πανί. Όλοι το κάνουνε αυτό. Σπάνια караγκιοζοπαίχτης θα βάλει μόνο δικές του φιγούρες στο πανί. Μουσική, μαγνητόφωνο τότε, είχα ένα μπομπινόφωνο στην αρχή, μετά κασετόφωνο και τώρα cd».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «στο Μέγαρο το 2012-2013 με κάλεσε ο Κουρουπός, που ήταν τότε στο Μέγαρο, που έκανε ένα φεστιβάλ που έπαιζα εγώ και ο Άθως, που λεγόταν Καραγκιόζης music project. Είχα αυτή την ιδέα, είπα στον Άθω θέλεις να είσαι κι εσύ και ήταν η πρώτη απόπειρα, η πρώτη φορά που είχε θέατρο σκιών μαζί με λάιβ μουσική που έπαιζαν οι Burger project, η Φριτζήλα. Είχα κάνει μια διασκευή στο Καραγκιόζης στην Αμερική-τα κουκιά, με τους Στριγκ Ντίμονς και τη Στανίση, το οποίο είχε ενδιαφέρον αρκετό».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «εμένα η φωνή μου στον Καραγκιόζη είναι σε πιο χαμηλό τόνο από του μπαμπά. Δεν μπορώ να βγάλω εγώ έναν καπετάνιο 2 μέτρα, λεβέντη, να τραντάζει τη σκηνή και να λέει «Γεια σας λεβέντες» (το μιλάει με δική του χροιά). Πρέπει να βγεις και να πουν «ωχ Παναγιά μου». Αλλιώς, με μια πιο μικρή φιγούρα, περνάει. Δηλαδή, πρώτα, απ' τον πατέρα μου εγώ αυτό έχω μάθει. Με δοκίμαζε για να με συνδυάσει με τη φιγούρα. Αν η φιγούρα είναι οξύμωρη με τη φωνή, εκεί την πατάνε. Βάζουν το Χατζηαβάτη του Βάγγου, που είναι καταπληκτική φιγούρα, δεν μπορείς να του αλλάξεις τόσο πολύ τη φωνή, όταν έχουν μεγαλώσει γενιές και γενιές με τη λαρυγγοφωνή του Βάγγου. Δεν μπορείς να τον βγάλεις και να μιλήσει ένρινα, λεπτά, πρέπει να είναι λαρυγγόφωνος. Είναι η φιγούρα πιο άγρια. Όταν λοιπόν γίνεται παραγγελία για μια φιγούρα, ο ζωγράφος γνωρίζει τον караγκιοζοπαίχτη και τον έχει ακούσει πώς παίζει, ξέρει πάνω κάτω τι θα ζωγραφίσει, πώς θα την προσαρμόσει. Ή άμα δω μια φιγούρα, βλέπω ότι μπορώ να προσαρμόσω τη φωνή και την αγοράζω».

Ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, «έχω μεγάλη σκηνή, 5 μέτρα, όπως έπαιζαν οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες, με φιγούρες δερμάτινες σκαλιστές, από χαρτόνι, που τις κάνω ως επί το πλείστον εγώ. Τα σκηνικά ή η ζωγραφική προσδιορίζεται σε τρία είδη, χαρτόνι, πλαστικό, δέρμα οι φιγούρες. Οι δερμάτινες θέλουν 7 μήνες εργασία. (δέρμα κατεργασία, ξύσιμο, τέντωμα, βάψιμο

με σινική μελάνι, ίσιωμα). Οι δερμάτινες και οι σκαλιστές είναι εντυπωσιακές. Ουσιαστικά ο Καραγκιόζης είναι ο ίδιος μου ο εαυτός και μέσα από αυτόν προσδιορίζω και τους υπόλοιπους ήρωες. Νομίζω, ότι πάνω κάτω όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες προσπαθούσαν να βάλουν στοιχεία του εαυτού τους στον Καραγκιόζη. Ο καθένας όμως ανάλογα με την προσωπικότητά του και τον τρόπο που προσεγγίζει ή προσεγγίζει το θέαμα, λειτουργούσε διαφορετικά. Στη παράσταση είναι δύσκολο το κομμάτι του αυτοσχεδιασμού και το κομμάτι της συγκέντρωσης. Έχεις τον καμβά της παράστασης στο μυαλό σου, αλλά επειδή δεν μπορείς να δεις το κοινό σου, το βλέπεις μόνο με το αυτί, αντιλαμβάνεσαι τις αντιδράσεις του ιδιαίτερα από την έναρξη της παράστασης, με το που τελειώνει ο Καραγκιόζης το χορό, κάνεις ένα μικρό ζέσταμα, οπότε πάνω κάτω καταλαβαίνεις τι κοινό έχεις και πρέπει να το προσαρμόσεις. Η ώρα της παράστασης είναι ο λόγος και η κίνηση. Πρέπει να δείξεις σωστή κίνηση της φιγούρας. Μ' αρέσει η μυσταγωγία πρώτα να δημιουργήσεις το σχέδιο, σε ριζόχαρτο, να φανταστείς όλα εκείνα τα σημεία, σχεδιάζοντας, απ' όπου πρέπει να αφαιρέσεις το χαρτόνι, για παράδειγμα στη σκαλιστή και θα βάλεις χρωματιστές κόλλες, να τη δεις σαν θεατής, να δεις πώς θα φαίνεται. Γιατί, πολλές φορές κάνεις πολλά στολίδια σε μια φιγούρα και το αποτέλεσμα δεν είναι αυτό που θέλεις, γιατί θα βλέπεις στο πανί μια μουτζούρα ή μπορεί να κάνεις και λίγα στολίδια και το αποτέλεσμα να είναι εντελώς φλατ. Άρα, όλη η μυσταγωγία να φανταστώ τη φιγούρα, να κάνω με ειδικό τέχνασμα το πώς θα κουνιέται για να μη μου κολλάει στο πανί, μέχρι να τη σκαλίσω και να της δώσω πνοή, το θεωρώ μοναδικό. Ουσιαστικά το πιο δύσκολο την ώρα της παράστασης για τον καραγκιοζοπαίχτη είναι η εναλλαγή των ρόλων. Διότι θα πρέπει να πας από τον Καραγκιόζη, που είναι ο πρωταγωνιστής και είναι πάντα ο αδικημένος, στον Πασσά που έχει μεγάλη αντίθεση και είναι εντελώς αποστασιοποιημένος. Να πας από κάποιον που χαίρεται, σε κάποιον που κλαίει. Η εναλλαγή της γκάμας των συναισθημάτων είναι το πιο δύσκολο την ώρα της παράστασης».

Ο Νίκος Τζιβελέκης, «ε, ο καθένας θα πει τα δικά του, όπως αυτός που κάνει λαρυγγοφωνές, θα πει ότι αυτός που είναι σπινός δεν είναι καραγκιοζοπαίχτης και πρέπει να κάνεις λαρυγγοφωνές για να παίζεις Καραγκιόζη. Ας πούμε κι ο Κούζαρος που ζωγράφιζε, σου 'λέγε, άμα δε ζωγραφίζεις γιατί να είσαι ολοκληρωμένος καλλιτέχνης; Ο καθένας θα το πει απ' την πλευρά του. Εμένα μ' αρέσει το δέρμα. Τώρα επειδή το βρίσκεις δύσκολα, ένας λόγος που δε φτιάχνουμε είναι αυτός και ένας άλλος η δύσκολη κατεργασία του. Μας αρέσει γιατί έχει μια ημιδιαφάνεια στο πανί το δέρμα και ακόμα και η φιγούρα που δεν κολλάει ακριβώς στο πανί και σημεία φαίνονται αχνά, εμάς μας τρελαίνει, όσοι είμαστε του χώρου, μας αρέσει πάρα πολύ. Αλλά ένας οποιοδήποτε θεατής που θα έρθει να δει μια παράσταση, θα θέλει να δει μια φιγούρα, κάτι. Δηλαδή μπορεί και να τον εκνευρίσει αν δεν βλέπει μια φιγούρα καθαρά. Εμάς μπορεί να μας καβλώνει, να μας αρέσει πάρα πολύ, να μας δημιουργεί μια ιδιαίτερη μαγεία

αυτό το πράγμα. Σου λέω πώς θα το φανταζόμουν εγώ έξω, ως θεατής. Γι' αυτό εγώ τις φιγούρες τις φτιάχνω, όπως θα τις έβλεπε ο θεατής απέξω. Κατάλαβες; Άμα τις έκανα όπως θέλω να τις βλέπω εγώ, θα τις έκανα όλες δερμάτινες, που φαίνονται από την πλευρά μου ωραία και δεν θα μ' ένοιαζε. Από τη στιγμή όμως που θέλω ο θεατής να βλέπει κάτι ωραίο απ' έξω και κυρίως τα παιδιά που είναι το μεγαλύτερο κοινό σήμερα και να είναι και έγχρωμα και να πατάνε στο πανί καλά... Φαντάσου σε μια παράσταση, σε όλη τη διάρκεια του έργου, να μη φαίνεται το κεφάλι του Καραγκιόζη. Πόσο εκνευριστικό θα είναι για τον οποιοδήποτε. Οι φιγούρες φτιάχνονται με πιο μαζεμένα τα χέρια, για να κινούνται γρήγορα, να κινούνται πόδια κλπ. Δεν έχει σχέση με τη σκηνή, έχει σχέση με τη φιγούρα. Πώς θ' ακουμπάει στο πανί, πώς θα κινείται, είναι πρακτικό το ζήτημα που φτιάχνονται έτσι οι φιγούρες. Εγώ φτιάχνω φιγούρες και για ένα έργο που μπορεί να το παίξω σε δέκα χρόνια. Φτιάχνω απλώς φιγούρες να 'χω κάβα. Μπορεί να είναι και φιγούρες που είναι σε υλικό που δε μπορούν να παιχτούν γιατί σπάει ή που να μη φαίνονται».

Ο συλλέκτης Ιάσωνας Καραϊνδρος, «ευτυχώς που εξελίσσεται ο Καραγκιόζης. αυτό είναι που το κάνει να είναι μια ζωντανή τέχνη και θα συνεχίσει να είναι ζωντανή. Κι εγώ τους μικρούς τώρα τους κράζω και τους λέω σταματήστε να κοπιάρτε τα σχέδια του Βάγγου, του Χαρίδημου, του Σπαθάρη, βγάλε το δικό σου σχέδιο κι ας μην είναι τέλεια ζωγραφισμένο και γράψε τις δικές σου ιστορίες. Θα πρέπει να σεβαστείς την παράδοση, κάποιους κανόνες, αλλά θα γίνεις καλλιτέχνης, όταν θα μπορέσεις αυτά τα όρια να τα σπρώξεις, να τα σεβαστείς, αλλά να τα σπρώξεις σε κάτι άλλο».

Συμπεράσματα

Στις μαρτυρίες στο σύνολό τους, τόσο της ομάδας των καραγκιοζοπαιχτών που γεννήθηκαν πριν το 1960, όσο και αυτής που γεννήθηκε μετά το 1960, εντοπίζονται αναφορές στη σκηνοθεσία του έργου, στις φωτιστικές συνθήκες, στον ήχο και στα στατικά στοιχεία της παράστασης. Η προετοιμασία της σκηνής για την παράσταση είναι σε κάθε εποχή η ίδια. Το μόνο που διαφοροποιείται είναι οι φωτιστικές συνθήκες και η μικροφωνική εγκατάσταση. Πίσω από τη σκηνή υπήρχε συγκεκριμένη οργάνωση. Οι καραγκιοζοπαιχτές τοποθετούσαν σε σειρά τις φιγούρες και τα σκηνικά που χρησιμοποιούσαν στην παράσταση και τις κατασκευές παραγωγής ηχητικών εφέ (βροντές, κεραυνός, βροχή). Προπολεμικά δεν υπήρχαν μικρόφωνα και ηχεία και στις μόνιμες σκηνές για τη μεταλλικότητα και τη διεισδυτικότητα της φωνής χρησιμοποιούσαν ένα ψιλό φύλλο λαμαρίνας, που κρεμόταν με δύο σπάγκους μόνο από το πάνω μέρος, ενώ δύο κιούπια τοποθετημένα στα δεξιά και τα αριστερά της σκηνής λειτουργούσαν σαν ηχεία. Στις μαρτυρίες δεν γίνεται σαφές αν στις μετακινήσεις από περιοχή σε περιοχή μετέφεραν

τις κατασκευές παραγωγής ηχητικών εφέ. Τα επιτεύγματα της τεχνολογίας επιτρέπουν την εισαγωγή μικροφώνου, ηχητικής εγκατάστασης και ηχογραφημένων ήχων για τα ηχητικά εφέ. Οι φωτιστικές συνθήκες το 1930 ήταν τα σπαρματσέτα, που κόστιζαν 1 δραχμή το ένα και αργότερα η ασετιλίνη, όπου με την τοποθετούσαν μιας ειδικής κατασκευής στο κέντρο, φώτιζαν το μπερντέ. Μετά το 1970 εισάγεται, αποκλειστικά, η χρήση ηλεκτρικών λαμπών. Σε κάποιες περιπτώσεις, στις αλλαγές των σκηνών χρησιμοποιούν ένα ενιαίο φως (πράσινο, κόκκινο, μπλε) δηλώνοντας τη νύχτα ή το ξημέρωμα.

Η σκηνοθεσία αφορά την κίνηση της φιγούρας και τη ερμηνεία του караγκιοζοπαίχτη. Ο τρόπος που κινούταν η φιγούρα αποτελούσε μυστικό για τους θεατές και ενίσχυε τη γοητεία του θεάματος. Οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες μαρτυρούν ότι δεν επέτρεπαν την είσοδο σε κανέναν πίσω από τη σκηνή, εκτός του βοηθού, για να διασφαλίσουν τα μυστικά της δουλειάς τους. Η σωστή τοποθέτηση της φιγούρας πάνω στο πανί (το πάτημα), ο τρόπος της κίνησης, η φωνή, είναι τα ερμηνευτικά μέσα για να συγκινήσει ο караγκιοζοπαίχτης το κοινό. Ο караγκιοζοπαίχτης σωματοποιεί τα συναισθήματά των χαρακτήρων του έργου κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η αίσθηση της μουσικής και ο ρυθμός είναι στοιχεία που βοηθούν στην κίνηση της φιγούρας κατά τη διάρκεια ενός τραγουδιού ή ενός χορού. Ο Караγκιόζης είναι η φιγούρα διά μέσου της οποίας ο κάθε караγκιοζοπαίχτης εκφράζει τις ιδέες και τον χαρακτήρα του. Το πιο απαιτητικό για τον караγκιοζοπαίχτη κομμάτι της παράστασης είναι ο αυτοσχεδιασμός και η συγκέντρωση, ώστε να επιτευχθεί η κατάλληλη προσαρμογή ανάλογα με την ανταπόκριση του κοινού. Η εναλλαγή των ρόλων είναι επίσης μια απαιτητική ερμηνευτική διαδικασία. Η ειδική τοποθέτηση της φωνής είναι χαρακτηριστική στο θέαμα του Караγκιόζη, αλλά δεν υιοθετείται από όλους τους караγκιοζοπαίχτες. Οι μαρτυρίες αναφέρουν ότι το θέαμα χρησιμοποιεί κατά την παράσταση λαρυγγοφωνή. Η κατάκτηση αυτού του φωνητικού εργαλείου είναι επίπονη και κουραστική, απαιτείται δε συγκεκριμένη τεχνική στην τοποθέτηση της γλώσσας στη στοματική κοιλότητα. Η χρήση λαρυγγοφωνής δεν εφαρμόζεται σε όλους τους ήρωες της παράστασης, αλλά κυρίως στις εμβληματικές μορφές, ενώ αφαιρεί την εκφραστικότητα στη συνομιλία δύο χαρακτήρων. Κάθε φιγούρα έχει διαφορετική φωνή, που είναι διακριτή. Ο κάθε караγκιοζοπαίχτης έχει διαφορετική χροιά στη φωνή, επομένως το μέγεθος της φιγούρας του κάθε ήρωα και τα χαρακτηριστικά του προσαρμόζονται ανάλογα με την φωνή που ακούγεται όταν που κινείται στο πανί, για να μην υπάρχει δυσαρμονία και γελοιοποίηση.

Για τα στατικά στοιχεία του θεάματος γίνεται εκτενής αναφορά στην υλικότητα των φιγούρων και των σκηνικών, στο πανί του μπερντέ, ενώ για τη μουσική οι μαρτυρίες είναι ελάχιστες. Προπολεμικά ο μπερντές είναι από κάποτο, 1,5-2 μέτρα πλάτος και 90 εκατοστά

ύψος. Μεταπολεμικά ο μπερντές που χρησιμοποιείται στις παραστάσεις από περιοχή σε περιοχή είναι 3-4 μέτρα πλάτος και 1,5-2 μέτρα ύψος. Η δυσκολία μεταφοράς, λόγω βάρους, είναι πολύ μεγάλη, ιδιαίτερα αν ο καραγκιοζοπαίχτης δεν διαθέτει ιδιόκτητο μέσο μεταφοράς. Γενικός κανόνας είναι οι διαστάσεις του μπερντέ, που μεταφέρεται σε διάφορους χώρους παραστάσεων, να ανταποκρίνονται στο χώρο που θα τοποθετηθεί, εξυπηρετώντας παράλληλα τις ανάγκες του έργου. Δεν είχαν όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες την ικανότητα να σχεδιάσουν και να κατασκευάσουν τα εργαλεία τους, για το λόγο οι κατασκευαστές εργαλείων ήταν ένας ξεχωριστός κλάδος του Καραγκιόζη. Οι φιγούρες είναι αυθεντικά σχέδια των καραγκιοζοπαιχτών ή των κατασκευαστών φιγούρας, που μεταφέρονται σε κάποιο υλικό, ώστε να είναι λειτουργικές. Κάθε καραγκιοζοπαίχτης έχει διαφορετικό τρόπο στο σχεδιασμό και την κατασκευή τόσο της φιγούρας Καραγκιόζη, όσο και των υπολοίπων χαρακτήρων, που ορίζουν τη ζωγραφική του ταυτότητα. Η εξοικείωση με το σχέδιο, το σκάλισμα και τη ζωγραφική δεν είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένης μαθητείας, αλλά φυσικού ταλέντου, παιδικού παιχνιδιού και παρακολούθησης παλαιότερων μαστόρων, σημαντικών για τη ζωγραφική και την κατασκευή φιγούρων. Ο Καραγκιόζης φέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και κάθε ικανός στη ζωγραφική καραγκιοζοπαίχτης σχεδιάζει το δικό του Καραγκιόζη, που αργότερα ως σχέδιο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και από άλλους. Η πρακτική αυτή δεν θεωρείται κατακριτέα ως αντιγραφή, αλλά επικροτείται γιατί βοηθά στη διατήρηση των σχεδίων των μεγάλων ζωγράφων του Καραγκιόζη. Στις μαρτυρίες δηλώνεται ότι στην αρχή της επαγγελματικής τους πορείας οι νέοι καραγκιοζοπαίχτες έχουν μια βασική σειρά από φιγούρες, κυρίως κωμικών τύπων και σταδιακά αυξάνουν τη συλλογή τους, είτε παραλλάσσοντας τις ήδη υπάρχουσες, είτε, αν έχουν την ευχέρεια σχεδιάζοντας και κατασκευάζοντας νέες, είτε αγοράζοντας από κάποιους άλλους, είτε παίρνοντας τα εργαλεία κάποιου που συνταξιοδοτείται. Οι καραγκιοζοπαίχτες επιλέγουν το υλικό που θα κατασκευάσουν τα εργαλεία τους υπολογίζοντας πρωτίστως το κόστος, την ευκολία για την κατασκευή της φιγούρας, την αντοχή της στο χρόνο και δευτερευόντως το οπτικό αποτέλεσμα. Επειδή τα υλικά που χρησιμοποιούνται στις φιγούρες και τα σκηνικά έχουν σημαντικό κόστος οι καραγκιοζοπαίχτες επιδίδονται σε έρευνα αγοράς, ώστε να βρουν λύσεις που θα συνδυάζουν συμφέρουσα τιμή και κατάλληλα χαρακτηριστικά. Η κατασκευή εργαλείων από δέρμα (βοδιού, αλόγου, γαϊδάρου), που είναι υλικό ακριβό, ανθεκτικό και δεν υφίσταται σημαντικές φθορές, είναι κουραστική και χρονοβόρα, αλλά δίνει και τη δυνατότητα της επαναχρησιμοποίησης. Το υλικό αυτό επέλεξαν, κάποιες φορές, οι καραγκιοζοπαίχτες που δεν είχαν τη δυνατότητα να κατασκευάσουν οι ίδιοι τα εργαλεία τους, αλλά αγόραζαν από άλλους. Το πέρασμα από την ασπρόμαυρη σκαλιστή φιγούρα, σε αυτή που χρωματίζεται, είτε με επικόλληση χρω-

ματιστών χαρτιών ή ρυζόχαρτου, είτε με διάφορες χρωστικές ουσίες του εμπορίου ή αυτοσχέδιες, αρχικά είχε στόχο να ανταγωνιστεί τη φαντασμαγορία που πρόσφερε ο κινηματογράφος, ενώ αργότερα εξυπηρετεί τις εικαστικές ανησυχίες των διάφορων δημιουργών. Πολλές φορές στο ξεκίνημα τους οι караγκιοζοπαίχτες λόγω οικονομικής δυσπραγίας κατασκευάζουν τις φιγούρες από χαρτόνι, προσθέτοντας κάποια δερμάτινα μέρη, όπως το κεφάλι. Η ζελατίνα δίνει τη δυνατότητα παρουσίασης πολλών λεπτομερειών ζωγραφικά στη φιγούρα, προσφέρει διαφάνεια, είναι ανθεκτική, αλλά όταν πρωτοεμφανίστηκε ήταν πολύ ακριβή. Αργότερα διαδόθηκε ευρέως. Οι караγκιοζοπαίχτες για να διατηρήσουν χρηστικά τα εργαλεία τους και να κάνουν οικονομία σε χρήμα και χρόνο, επιλέγουν ανθεκτική ζελατίνα για τις φιγούρες που χρησιμοποιούν σε συγκρούσεις και χαρτόνι για τις υπόλοιπες που δεν φθείρονται εύκολα, καθώς και για τα σκηνικά. Στις μαρτυρίες δηλώνεται ότι λόγω της προβολής πίσω από το πανί και της απόστασης του μπερντέ από το θεατή, η φιγούρα πρέπει να κατασκευάζεται από ένα υλικό που θα προσφέρει μια καθαρή εικόνα, σε αντίθετη περίπτωση είναι πολύ κουραστικό για το θεατή, που βλέπει μια θολούρα. Συνεπώς, η ζωγραφική στη χρηστική φιγούρα δεν χρειάζεται απόδοση της λεπτομέρειας, που δεν γίνεται αντιληπτή, αλλά απλές καθαρές γραμμές. Το σκάλισμα της φιγούρας δεν είναι τυχαία ανοίγματα. Ο караγκιοζοπαίχτης ή ο κατασκευαστής έχει σχηματίσει στο μυαλό του το τελικό αποτέλεσμα, πριν σκαλίσει. Επίσης στην κατασκευή της φιγούρας λαμβάνονται υπόψη παράμετροι όπως η ευκολία της κίνησης της στο πανί, η ευελιξία στη στροφή, ο γρήγορος ρυθμός, η χωροταξία στις πολυπληθείς σκηνές. Οι караγκιοζοπαίχτες που συμμετέχουν σε τηλεοπτικά προγράμματα, χρησιμοποιούν μπερντέ, σκηνικά και φιγούρες μικρών διαστάσεων, που έχουν κατασκευαστεί ειδικά για αυτή τη χρήση.

Στην ομάδα των μαρτυριών που είναι γεννημένοι πριν το 1960 εντοπίζεται ότι η εφευρετικότητα των караγκιοζοπαιχτών οξύνεται κατά την περίοδο της στρατιωτικής θητείας, καθώς αναγκάζονται να κατασκευάσουν εργαλεία με κάθε είδους υλικό και να παρουσιάσουν τις παραστάσεις τους στις διάφορες μονάδες που υπηρετούν, ώστε να τύχουν ευνοϊκής μεταχείρισης από τη διοίκηση και να ψυχαγωγήσουν τους συστρατιώτες τους. Ένα ακόμη στοιχείο στην ίδια ομάδα μαρτυριών είναι ότι τα παιδιά των караγκιοζοπαιχτών όταν μπουκ στο επάγγελμα φτιάχνουν τα δικά τους εργαλεία, είτε για να εκσυγχρονίσουν τις φιγούρες, είτε για να αποκοπούν από το βάρος της κληρονομιάς του μάστορα/πατέρα.

Ο Караγκιόζης είναι μουσικό θέατρο και το κοινό ευχαριστεί με τα μουσικά μέρη. Οι παραστάσεις, κυρίως πριν την είσοδο της ηχογραφημένης μουσικής, έχουν ζωντανή μουσική, που ποικίλει ανάλογα με την οικονομική δυνατότητα του караγκιοζοπαίχτη και το χώρο της παράστασης, και έχουμε εμφάνιση πολυμελούς ορχήστρας ή ενός τραγουδιστή. Οι кара-

γκιοζοπαίχτες που χρησιμοποιούν ζωντανή ορχήστρα στις παραστάσεις, έχουν μόνιμες συνεργασίες. Στις μαρτυρίες δηλώνεται ότι συχνά, πριν την είσοδο της ηχογραφημένης μουσικής, οι καραγκιοζοπαίχτες που ήταν καλλίφωνοι, μάθαιναν κάποιο όργανο για να μπορούν να εμπλουτίζουν το θέαμα και να μειώνουν το οικονομικό κόστος.

Τα επιτεύγματα της τεχνολογίας αποτιμώνται θετικά από τους καραγκιοζοπαίχτες, καθώς βοηθούν στη βελτίωση της παράστασης, προσδίδουν φαντασμαγορία στο θέαμα, με αποτέλεσμα το οικονομικό όφελος. Κατά συνέπεια, οι καραγκιοζοπαίχτες δοκιμάζουν διάφορα εφέ μηχανικά ή φωτιστικά και υιοθετούν τη χρήση μικροφώνου, που τους επιτρέπει καλύτερη απόδοση του έργου στους μεγάλους χώρους. Παράλληλα, οι σούστες, τα εργαλεία χειρισμού της φιγούρας, γίνονται πιο εύχρηστες, πιο σύνθετες, ώστε ο καραγκιοζοπαίχτης να έχει ελευθερία και απόλυτο έλεγχο κατά τη διάρκεια της παράστασης.

3.3.1.3 Το κοινό

Το λαϊκό θέατρο δεν έχει προβλήματα επικοινωνίας με το κοινό, καθώς οι φορείς του είναι οι ίδιοι οι θεατές. Ο ρόλος του κοινού σε ένα λαϊκό θέαμα είναι ουσιαστικός γιατί αποτελεί μέρος της συλλογικής δημιουργίας και έκφρασης. Ο συλλογικός δημιουργός του θεάματος του μπερντέ είναι η επαγγελματική συντεχνία (άτομα) και το κοινό. Ανάμεσά τους αναπτύσσεται ένας γόνιμος διάλογος. Οι καραγκιοζοπαίχτες προτείνουν ένα έργο (δημιουργία), που στηρίζεται σε συγκεκριμένες αξίες (παράδοση, προγενέστερη δημιουργία) και η αποδοχή του κοινού καθορίζει την τύχη του έργου (συντήρηση-απόρριψη). Η ομαδική δημιουργία, ως χρήση και λειτουργία, καθορίζει το μέλλον του Καραγκιόζη και την ανανέωσή του. Η πλατιά απήχηση δεν αντανακλάται μόνο στα εισιτήρια, αλλά και στη συμμετοχή του κοινού την ώρα της παράστασης. Το κοινό είναι τακτικό και μόνιμο και βιώνει μια μέθεξη κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η εξαιρετική ποιότητα της επικοινωνίας καραγκιοζοπαίχτη και θεατή δηλώνει την αδιάσπαστη ενότητα παίχτη-σκίων-ακροατηρίου. Το κοινό είναι συν-δημιουργός της σκηνικής παραγωγής και ο καραγκιοζοπαίχτης, απόλυτος κυρίαρχος των εκφραστικών μέσων της σκηνής, εξαρτάται από τη βούληση και το γούστο του ακροατηρίου. Το κοινό είναι μεταβλητό, είτε γιατί ο καραγκιοζοπαίχτης μετακινείται από περιοχή σε περιοχή, είτε λόγω κοινωνικής προσαρμοστικότητας. Ο Καραγκιόζης υπάρχει ως τέχνη και προσπαθεί να διευρύνει το κοινό του (τρέξατε, ελάτε να δείτε). Ο καραγκιοζοπαίχτης με τη βαλίτσα είναι ένα αρχετυπικό στοιχείο, όπως και το μεταβαλλόμενο κοινό, κατ' επέκταση, η μεταβαλλόμενη σχέση καραγκιοζοπαίχτη και κοινού είναι και αυτό ένα αρχετυπικό στοιχείο. Ο καραγκιοζοπαίχτης ακούει το βλέμμα τους. Συνεπώς, η αστάθεια στη σχέση του με το κοινό, του δίνει τη δυνατότητα της μεταβολής.

Ο караγκιοζοπαίχτης έχει τη δεξιότητα να εντοπίζει στοιχεία που θα τον βοηθήσουν να προσαρμοστεί στο κοινό του. Παρά το γεγονός ότι ο χώρος της οθόνης, όπου παρουσιάζεται το έργο, είναι κλειστός, η επικοινωνία ανάμεσα στον караγκιοζοπαίχτη και το κοινό είναι έντονη, δίνοντας τη δυνατότητα της αναπροσαρμογής στην παράσταση. Ο δημιουργός κατασκευάζει ένα θέαμα για το κοινό του, δείχνει προσαρμοστικότητα. Πλάθοντας μια μορφή, οι караγκιοζοπαίχτες αποτυπώνουν στοιχεία στο κοινό, που ενεργοποιούν τις εμπειρίες του, που φορτίζει τη συγκεκριμένη μορφή με ένα συμβολικό πεδίο και την ταυτίζει με ένα σώμα. Το κοινό του θεάματος καθορίζει τη διατήρηση των σκηνικών ηρώων, τη διαμόρφωση του ρεπερτορίου και την επιβίωση του караγκιοζοπαίχτη. Εκτός του πλαισίου των θεωρητικών αναλύσεων, οι μαρτυρίες αποκαλύπτουν πώς οι ίδιοι οι караγκιοζοπαίχτες περιγράφουν το κοινό τους, πώς τοποθετούνται απέναντι σε αυτό, πώς λειτουργούν για να εξασφαλίσουν την αποδοχή του, καθώς οι θεατές αποτελούν καθοριστικό παράγοντα για την επιβίωση και τη βιωσιμότητα της τέχνης ως θέαμα.

Η ομάδα που γεννήθηκε την περίοδο 1922-1960 αναφέρει για το κοινό:

Ο Ηλίας Κατσάνος, «ο κόσμος όταν ακούει τα ίδια βαριέται και ένα 10% αποφασίζει να μην ξαναπάει. Το γέλιο δε σημαίνει ότι ο θεατής καταλαβαίνει τι του προσφέρεις. Το δυνατό γέλιο είναι κακό. Ο κόσμος γελάει με το κοινότυπο. Το κοινό του Καραγκιόζη αν πάει σε μια αρχαία τραγωδία τι θα καταλάβει; (χαμηλό επίπεδο)».

Ο Νικόλαος Λέκκας, «στην επαρχία της Τρίπολης δεν ήξεραν από Καραγκιόζη. Δεν ήξεραν από γιορτές, μόνο στις εθνικές επετείους ή αν πήγαινε κάνα θίασος. Δεν είχα αποτυχία. Μπορεί να έκανα λάθη αλλά ο κόσμος δεν τα καταλάβαινε. Για να πείσεις το κοινό πρέπει να ξέρεις γι' αυτό που θα μιλήσεις, έτσι μπορείς να πείσεις. Μπορεί να χρειαστεί να βγάλεις μια γυναίκα στο πανί, δεν είναι μόνο η φωνή που αλλάζει, είναι ο χαρακτήρας, είναι το βάρος στη ψυχή τη δραματική στιγμή. Για να το καταλάβει ο κόσμος. Αλλιώς σου πετάνε ντομάτες, άμα λες βλακείες. Για παράδειγμα ο Βλάσης ο Μέρτικας στη Χάρη του Βασιλέα. Χωριά Πελοποννήσου και Στερεάς περίπου το ίδιο πράγμα. Στην Εύβοια είναι πιο φιλόξενοι, σε περιβάλλουν με αγάπη, σε κερνούν, σε δέχονται στο σπίτι τους, σου προσφέρουν διανυκτέρευση, σαν καλλιτέχνη σε προσέχουν, σαν να είσαι κάτι, σου δίνουν σημασία. Στην Καλαμάτα που πήγα δεν τους γιόμισα το μάτι, γιατί ήμουν νέος, παρά ότι είχα άδεια. Είχαν περάσει παλιοί επαγγελματίες του Καραγκιόζη. 6 μήνες μετά το στρατό πήγα στον Ωρωπό, στα χωριά της Αττικής (Σικάμνηνο, Μαλακάσα). Είναι αρβανιτοχώρια και είναι караγκιοζόφιλα. Τους αρέσει ο βλάχος, ο Μπάρμπα Γιώργος, να τον μιλάς ωραία. Η διαφορά είναι στις φράσεις, όχι στην προφορά! Το 1967 πήγα στη Βέροια. Εκεί έχει μεγάλη διαφορά δεν ξέρουν από Καραγκιόζη και δεν έρχεται ο κόσμος. Στη Μακεδονία αφιλόξενοι σε ό,τι επάγγελμα. Ήταν κάποιοι συνάδελφοι

έπαιζαν μισή ώρα και έφευγαν, τους κοροΐδευαν. Όταν ο ευσυνείδητος πήγαινε να παίξει 2 ώρες, το πρώτο βράδυ απογοητεύονταν, μετά μάθαιναν. Κοινό και γυναίκες και παιδιά και γριές. Όταν είναι για θέατρο δεν πάνε μόνο άντρες, οι άντρες πάνε στα καφενεία. Παλιά η γυναίκα δεν πήγαινε στο καφενείο από ντροπή, γιατί οι άντρες έχουν τη συζήτησή τους, βρίζουν. Τώρα έχει αλλάξει αυτό. Οι γυναίκες βγαίνουν στο χωριό».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «δεν είναι το ίδιο όλος ο κόσμος. Το παίξιμο δεν αλλάζει και ο κόσμος πολλές φορές δεν καταλαβαίνει τι παίζω και μπορεί να μη γελάει. Είναι η γλώσσα. Δεν καταλαβαίνει. Υπάρχουν λέξεις, που από το ένα μέρος στο άλλο δεν τις καταλαβαίνει. Στην Κρήτη λες κουράδια κι ο κρητικός καταλαβαίνει ότι λες τα πρόβατα, αλλού γελάνε. Παρότι στην παράσταση έχω πράγματα ευκολονόητα δεν τα καταλαβαίνουν και δεν γελάνε. Έχει πολλά μέρη που προσέχουν τον Καραγκιόζη. Στη Σαλαμίνα, στην Πάτρα, στην Καλαμάτα. Άμα παίζεις καλό Καραγκιόζη δουλεύεις».

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «το Λουτράκι είναι μια μικρή πόλη αλλά πάει ξένος κόσμος εκεί. Το 1946-1947 από την Λαμπρή εκλείνανε θέσεις στα ξενοδοχεία παντού έρχονταν πολλοί Αιγύπτιοι. Στην Καλαμάτα κοινό πολύ καλό, καραγκιοζόφιλο. Αγαπάει τον Καραγκιόζη και καταλαβαίνει τον καλό τεχνίτη και το τραγούδι».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «το κοινό στα χωριά των Μεσογείων είναι αγρότες. Πιο εύκολα είναι εδώ. Οι αγρότες έχουν την εξής απαίτηση, νομίζουν ότι αυτό που παίζεις δεν είναι το σωστό που έπαιζες στην Αθήνα, στην Πάτρα. Επειδή είναι χωριό, νομίζουν ότι δεν παίζεις καλά. Υποψιάζονται ότι ο καλλιτέχνης πάει να τους γελάσει και να παίξει πιο πρόχειρα. Εμένα στην Κερατέα, επειδή έπαιξα 4 χρόνια χειμώνα καλοκαίρι, εκαταλάβανε και γελούσανε πολύ και με διαφημίζανε. Όταν ήμουν φαντάρος έπαιξα για τα παιδιά που ήταν στα Βουλγαρικά φυλάκια. Δεν καταλάβαιναν ελληνικά, τους εξηγούσε ο λοχίας τους. Τους άρεσε πολύ. Μετά καλέσαμε και τους επίσημους από το χωριό, τον Μουχτάρ και τη γυναίκα του και παίζαμε με μια σκηνή 10 μέτρα. Αυτοί είναι μουσουλμάνοι και ήρθαν οι γυναίκες με τους φερετζέδες, έπαιξα το Γάμο του Μπαρμπαγιώργου και τους άρεσε πολύ. Με παρακάλεσαν να ξαναπαίζω, αλλά έγινε ο πόλεμος και σταματήσαμε. Στα Μέθανα, στον Πόρο, στην Ύδρα στα καφενεία σε βάζουνε συνήθως αυτοί που δεν έχουν πελάτες το δήμαρχο, τον αστυνόμο, το δάσκαλο, που έχουν πιο λαϊκό κόσμο. Τους αρέσει, αλλά νομίζει είναι υποτιμητικό να βάλει τον Καραγκιόζη στο μαγαζί του. Εκεί στις επαρχίες δεν είναι όπως στις πολιτείες, οι άνθρωποι δεν προσβάλλονται να μούνε τζάμπα. Ενώ στην πολιτεία αν έχει το εισιτήριό του έρχεται, αν δεν έχει δεν έρχεται».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «ο κόσμος έμπαινε στις ωραίες, στις δυναμικές παραστάσεις. Δεν άρεσαν οι κλασσικές κωμωδίες στον κόσμο. Το θεωρούσαν παιδικό θέαμα. Όταν δίνανε

τίτλο καλό σε μια παράσταση, τότε το θέατρο γέμιζε από κόσμο και όλοι με ευχαρίστηση παρακολουθούσαν. Στην Θήβα τον Καραγκιόζη τον ξέρουν, επειδή έχουν περάσει πολλοί Καραγκιοζοπαίχτες από τα χωριά της Θήβας και τον έχουν πλέον συνηθίσει. Όταν πήγα, ο κόσμος με υποδέχτηκε με ενθουσιασμό τους Άρεσα. Οι άνθρωποι συζητούσαν μόνοι τους και έλεγαν ότι αυτός ο μικρός θα γίνει πολύ σπουδαίος, είναι καλός και μας έκανε να γελάσουμε. Οι θαμώνες του καφεeneίου δεχόντουσαν μάλλον με ευχαρίστηση ένα θέαμα, διότι στερούνταν στο χωριό από κάθε ψυχαγωγία. Έτσι οι πελάτες μας υποστήριζαν και τις περισσότερες φορές έπειθαν τον καταστηματάρχη να μας δεχθεί, προκειμένου να παρακολουθήσουν ένα θέαμα. Υπάρχει διαφορά ανάμεσα αγροτικού και νησιωτικού κοινού. Η διαφορά είναι η εξής: ενώ οι γεωργοί είναι περισσότεροι, είναι περισσότερο αφελείς από τους ψαράδες και τους άλλους κλάδους, δεδομένου ότι είναι άνθρωποι αγνοί. Έχουν μάθει να αγωνίζονται και να ζουν έντιμα, όχι με κομπίνες και απάτες. Έτσι περισσότερο νιώθουν αυτοί τον Καραγκιόζη μου, παρά οι αλιείς και κάθε άλλος κλάδος. Διότι έρχονται με ευλάβεια και παρακολουθούν τον ήρωα Κατσαντώνη ή τον Αθανάσιο Διάκο. Μάλιστα σε πολλές παραστάσεις άκουσα κλάμα με λυγμό από χωρικούς. Και έχουμε ενδείξεις και αποδείξεις ότι σε πολλά μέρη που παρουσιάσαμε παραστάσεις πατριωτικού περιεχομένου και δραματικού, δεν έφευγαν οι άνθρωποι, αλλά περίμεναν να μας δώσουν συγχαρητήρια και τότε έβλεπα τα δάκρυα στα μάτια τους. Αυτά τα χωριά της Θήβας είναι Αρβανίτες, χαίρονται να ακούνε το Βεληγκέκα. Επίσης εκείνοι ξέρουν τα Αρβανίτικα και επειδή εγώ δεν τα μιλάω σωστά γελάνε και χαίρονται. Βάρδα όμως μην ο Μπάρμπα Γιώργος χτυπήσει το Βεληγκέκα. Το παρεξηγούν αυτό. Θένε τον Αρβανίτη να τον παρουσιάσουμε παλικάρι. Αυτό γίνεται και στην Κρήτη, τον Κρητικό τον θέλανε παλληκάρι ακμαίο και έξυπνο. Στην Ζάκυνθο πάλι επίσης με το Διονύσιο. Το Διονύσιο πρέπει να τον παρουσιάσουμε ευφυή, να μην τον ξεγελάει ο Καραγκιόζης, να μην πέφτει σε φάρσες. Εις τον Καρβασαρά και σε άλλα μέρη της Ρούμελης να μην δείρουμε το Μπάρμπα Γιώργο. Κάθε τόπος και τον τύπο του. Στην Μακεδονία δεν τον ήξεραν τον Καραγκιόζη και αυτός ήταν ο λόγος που εγώ δούλευα. Ερχόντουσαν από περιέργεια να δουν το θέαμα. Υπήρχαν άνθρωποι 40-50 χρόνων, που δεν ήξεραν τι είναι ο Καραγκιόζης. Είχαν ακούσει βέβαια τη λέξη, αλλά δεν ήξεραν αν είναι θέαμα ή κάποιος άνθρωπος που βγαίνει σαν ηθοποιός. Στο Βόλο είχαν να δουν Καραγκιόζη από προπολεμικά και τα νέα παιδιά δεν ήξεραν τι είναι. Πιστεύω ότι όλοι οι Έλληνες έχουν τα ίδια ήθη και έθιμα. Αυτό που θα πω, θα το καταλάβουν και οι Μακεδόνες και οι Κρήτες, αλλά και οι Θηβαίοι και οι Αρβανίτες. Η Πελοπόννησος πραγματικά ξέρει να κριτικάρει τον Καραγκιοζοπαίκτη, γιατί έχουν παρελάσει σχεδόν όλοι οι Καραγκιοζοπαίχτες. Ιδίως η Πάτρα έχει βγάλει πολλούς. Στην Ήπειρο είναι πολύ καλός κόσμος και προτιμούν τον Καραγκιόζη».

Ο Κωνσταντίνος Καρεκλάς, «το κοινό του Λουτρακίου έχει αλλάξει στα 45 χρόνια. Όταν πρωτοήρθα το μέρος ήταν πάμπτωχο. Το 1927 με το καζίνο πήρε τα πάνω του. είχαμε πολλούς Αιγύπτιους που έρχονταν, Ελληνοαιγύπτιοι που αγαπούσαν πολύ τον Καραγκιόζη. Ο Φουάτ, ο βασιλιάς της Αιγύπτου, ήρθε και έμεινε 20 μέρες στο «Παλλάς». Όσο έμεινε ήρθε 16 φορές στον Καραγκιόζη. Του άρεσε πολύ το τραγούδι μου. Παρακολουθούσε τον Καραγκιόζη. Μάλλον ήξερε τη γλώσσα. Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο έγινε η αλλαγή. Ο κόσμος πια δεν το θέλει το δράμα».

Ο Σάββας Γκίτσαρης, «ο αγρότης σήμερα δεν κουράζεται, πάει πιο πολύ στον Καραγκιόζη, όποια εποχή πας, πιάνει ο Καραγκιόζης. Σήμερα ο κόσμος βλέπει πολλά θεάματα. Η Καλαμάτα θέλει Καραγκιόζη με λαρυγγοφωνές, η Αθήνα εγκεφαλικό Καραγκιόζη. Γι' αυτό δεν έπιασε ο Μάνος και ο Μάνθος ο Αθηναίος. Υπάρχουν και διαφορές στην ποιότητα του παιξίματος. Στο Φούρναρη στην Καλαμάτα, τον σαλτσάρεις τον Καραγκιόζη, όπως μιλάνε οι Καλαματιανοί. Στην Πάτρα λες αλλιώς το γιουβέτσι. Πρέπει να ξέρεις τις συνήθειες. Η προφορά διαφέρει. Τον Σταύρακα το βγάζεις μάγκα στην Καλαμάτα, γυναικάκια στην Πάτρα. Ο Καραγκιόζης δεν αλλάζει. Λες τα καλαμπούρια που θέλει ο κάθε τόπος. «Ρεζίλεύεις» τους ντόπιους. Δεν τρως ξύλο, δε σε πειράζουν, γιατί σε ξέρουν. Ο κόσμος σε ξέρει, δουλεύεις με το παίξιμό σου. Έτσι μαζεύεις κόσμο. Στο κοινό αρέσουν αυτοί που έχει συνηθίσει. Ο Καρεκλάς παίζει, τον μιλάει τον Καραγκιόζη, στην καθαρεύουσα. Αυτό δεν πιάνει στο Βόιο».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώνναρος), «διαφορά κοινού στο χωριό και στην Πάτρα. Όταν παίζεις Καραγκιόζη, δεν είναι καφεενείο. Είναι δημόσιο θέαμα και έρχονται όλοι. Υπάρχει ηθικό θέαμα».

Ο Δημήτρης Ματσούκας, «η Πάτρα έχει καλό κοινό και το Αγρίνιο και η Θεσσαλονίκη. Στο Αίγιο αν κάποιος δεν παίζει καλά φωνάζανε «Μπαμ παράγκα» και πετάγανε ντομάτες».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος) αναφέρει, «δεν με πειράζουν γιατί σατιρίζω τύπους, όχι ανθρώπους. Εδώ στο Μεσολόγγι είναι ένας που παίρνει όλο Καλμόλ, ένας άλλος που γυρνάει και πουλάει πάγο, ένας άλλος που γυαλίζει παπούτσια και παίρνει ένα φράγκο το παπούτσι. Αν του δώσεις 2 φράγκα δεν τα παίρνει. Αυτά είναι αστεία. Το '62-'63, που έφυγε ο Καραμανλής από την Ελλάδα και κυβέρνησε ο Πιπινέλης, είμαι σε ένα χωριό έξω από την Αμαλιάδα, στον Καρδαμά. Έτυχε ο καφετζής να είναι καραμανλικός και οι θεατές δημοκρατικοί. Κάτι είπα κακοφάνηκε στον καφετζή και μου τράβηξε την πρίζα. Και του είπα, «Κύριε δεν έκατσε να δεις το αποτέλεσμα της σάτιρας και είσαι κουτός». Ο κόσμος φώναζε, μου ξαναέβαλε την πρίζα, συνέχισα την παράσταση και δεν ξαναπήγα. Στον Πύργο έθιξα πολιτικό, βουλευτή και συνάμα πρόεδρο της Βουλής. Τον μπάρμπα Μήτσο τον Γόντικα. Ήταν μπάρμπα

του θεατρώνη, χωρίς να το περιμένει και χωρίς να γνωρίζω εγώ, ήταν μέσα στο θέατρο ο Γόντικας. Άκουσε ένα καλαμπούρι εις βάρος του. Εγέλασε με την καρδιά του και μου έστειλε μέσα ένα κατοστάρι. Δεν τον έθιξα, ήταν ωραίο καλαμπούρι. Έρχεται φέτος στην Αμαλιάδα ένας καθηγητής και μου λέει, «Κύριε, ξέρετε γιατί έρχομαι στον Καραγκιόζη; Γιατί τα λέει όλα ανάποδα. Όταν γράφεις ορθογραφία δεν είναι σωστή» (εννοεί ρεκλάμες). Ο κόσμος γελάει με την ανορθογραφία. Στην Πάτρα μ' αγάπησαν γιατί έλεγα ντόπια καλαμπούρια, για τις συνοικίες των Πατρών και τι βγάζουν. Τρακαδόρους, ερωτευμένους, χαρτοπαίχτες. Ασχολούμαι με το κοινό και μου αρέσει. Οι παλιοί το έκαναν. Εγώ το έχω πάρει από το Βασίλαρο. Εμείς οι δυο μόνο, απ' όσους έχω ακούσει. Κάνω διαλόγους, ο κόσμος μπαίνει στο έργο. Ρωτάς, λες τα πάντα ανάποδα που σου απαντάνε και το κοινό αρχινάει και γελάει και γίνεται ένα οικογενειακό πράγμα που μου αρέσει πολύ. Έχω κι ένα άλλο ελάττωμα, κερνάει ο Καραγκιόζης τον κόσμο. Μην ακούτε τι λένε οι караγκιόζοπαίχτες. Εμένα ήτανε φίλος μου ο Νομάρχης Ζακύνθου, ο Βγενόπουλος και με κάλεσε. Και έπαιξα στο Πνευματικό Κέντρο, Διονύσιος Σολωμός. Είχα μέσα 1500 εισιτήρια, αριστοκράτες και όταν έβγαλα το Διονύσιο με χειροκρότησαν. Δεν έβγαλα τον Καραγκιόζη να τον βαρέσει, όχι! Γιατί να το κάνω; Και στην Κέρκυρα έβγαλα τον Πίπη. Στο Μεσολόγγι δουλεύει ο Γιάνναρος γιατί έχει προφορά Ρουμελιώτικη. Υπάρχει μια φράση βαριά, από το Κρυονέρι μέχρι την Αμφιλοχία τη λένε, εάν δεν πει ο Μπάρμπα Γιώργος εκεί που λένε για να γελάσουν, ποιο θα βγάλεις; Θα σε βαρέσουν; Όχι! Γιατί έβγαλαν το μάτι του Πάτρα του караγκιόζοπαίχτη οι Ζακυνθinoί; Γιατί έπαιξε για κάποιο πρόσωπο, που ήταν μέσα με τη γυναίκα του, την αδελφή του και άρπαξε μια καρέκλα, την πετάει στο πανί, σκίστηκε το πανί, του έβγαλε το μάτι. Το 1954 στο Καταστάρι. Τι δουλειά είχε με τα οικογενειακά του αλλουνού, εφόσον κάνεις Καραγκιόζη; Δεν μπορώ να βγω στο πανί να πω κάποιος τι έκανε. Μπορείς να πεις ένα αστείο γενικά να γελάσουν όλοι. Όχι να ρεζιλέψεις κάποιον. Μην ακούτε ότι ήταν ένας μέσα στο θέατρο, ένας που πυροβόλησε τον караγκιόζοπαίχτη που έπαιζε Διάκο. Είναι μύθος. Εμάς μας εξυψώνει, αλλά είναι μύθος. Έλεγε ο Ασπιώτης ο συγχωρεμένος, ο Σωτήρης, το πιο ωραίο. Καλά τον έβαλες μέσα, πώς θα τον βγάλεις (θεατή). Ήταν η πιο σοφή κουβέντα. Ναι τον έβαλες τον άλλον, έκοψε εισιτήριο, μπήκε μέσα. Πως θα βγει. Εκεί παίζεται, αν θα ξανάρθει. Γι' αυτό είναι σόι η κουβέντα του Ασπιώτη. Αυτή είναι η δουλειά. Το προσπαθούνε αυτό το πράγμα όλοι οι συνάδελφοι; Το να βγάλεις το θεατή! Νομίζω ότι δεν μπορούμε σήμερα.... ο Καραγκιόζης σήμερα (2000) δεν παίζεται όπως παιζότανε τουλάχιστον μέχρι το 70. Σήμερα δεν τον δέχεται ο κόσμος, δεν ξέρω γιατί».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «το κοινό στην Αθήνα και τον Πειραιά δεν ασχολείται με τον Καραγκιόζη όσο το κοινό στις επαρχιακές πόλεις. Αν δω Καραγκιόζη σε μια μεγάλη πόλη και δε μ' αρέσει, δεν έγινε τίποτα για τον παίκτη. Ενώ στην επαρχία ο παίκτης κριτικάρεται

την άλλη μέρα στα καφεενεία, στο δρόμο, παντού. Είμαι υποχρεωμένος ή να συμμορφωθώ ή να φύγω. Ο κάθε καλλιτέχνης συμμορφώνεται με το περιβάλλον. Στην εισαγωγή, στα καλαμπούρια, δοκιμάζεις τι τους αρέσει και παίζεις ανάλογα το έργο, δραματικά, πιο κωμωδία. Έτσι κάνεις και με τα επεισόδια. Πας με το κλασσικό. Αν δε γελάσουνε, κάνουμε διάφορα τρικ στη δουλειά. Στη Μακεδονία, από τη Λάρισα και πάνω, δε γελάνε. Τους αρέσει, αλλά δε γελάνε. Γι' αυτό και παίζουμε πιο πολύ στην Πελοπόννησο. Στη Μακεδονία ολιγομίλητοι. Στην Πελοπόννησο είναι πιο δαιμόνιοι, βρίσκουν λύση. Παίζω τα έργα ανάλογα με το κοινό. Άσχετα με το έργο, το διαμορφώνω ανάλογα για το κοινό με μεγάλους ή για κοινό με μικρούς. Τώρα σκοτώνεις και γελάνε. Τι μπορώ να κάνω για να κρατηθώ; Θέλει τρικ, για να συγκινήσεις το κοινό. Το κοινό της Τρίπολης είναι αριστοκρατικό. Στο Αγρίνιο δεν τους άρεσε ο Καραγκιόζης μου, τους άρεσαν οι χοντροκοπιές στα καλαμπούρια. Έχουν πιο βαριά νοοτροπία. Στην Κρήτη αγαπάνε όλοι την πατρίδα. Είναι φιλότιμοι, εύκολα τους κοροϊδεύεις. Στην Κρήτη άρχισα να παίζω κωμικό, δεν τους άρεσε πολύ, με το ηρωικό ενθουσιάζονταν. Επειδή ο караγκιοζοπαίχτης είναι σκηνοθέτης και σεναριογράφος, ότι έργο ήθελα το άλλαζα. Εκεί μπορούσα να το κάνω, γιατί είναι ακαλλιέργητος ο Καραγκιόζης, εδώ, στο Αγρίνιο, δεν μπορείς να το κάνεις. Ακόμα και την εισαγωγή δεν μπορώ να την παίζω όπως στην Αθήνα, που παίζουν κάθε βράδυ τα ίδια καλαμπούρια. Εδώ είναι εγκυκλοπαίδεια και παίζω κάθε βράδυ κάτι άλλο και στο μήνα ξαναρχίζω. Το Αγρίνιο είναι δύσκολη πιάτσα, κριτικάρουν το καινούργιο, γι' αυτό οι караγκιοζοπαίχτες δεν έρχονται. Παίζω λίγο εδώ, επειδή ο κόσμος τώρα θέλει γρήγορα τα πάντα. Στην Αθήνα τον κουράζουν τον θεατή. Έχουν κόσμο, γιατί είναι πολλός κόσμος. Πάει κάθε μέρα κι άλλος. Εδώ πρέπει να τον κρατήσεις, να είσαι σύντομος. Προπολεμικά ο Καραγκιόζης μέχρι τις 1 η ώρα. Ο κόσμος ήταν μόνο άντρες στα χωριά. Τώρα που εμπορεύομαι τον Καραγκιόζη δίνω κάποια εισιτήρια τζάμπα σε μερικές δεσποινίδες, για να έρθουν κι άλλες».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «πήγαινε κόσμος στο θέατρο πριν τον πόλεμο, μικροί-μεγάλοι, δεν είχε. Πηγαίνουν οικογένειες στον Καραγκιόζη. Κινηματογράφο δεν είχε τότε. Ο κινηματογράφος εμφανίστηκε, ο βωβός και επικράτησε ο Καραγκιόζης. Όταν ο κινηματογράφος έγινε ομιλών και βγήκαν τα έργα τα πολλά, έπαθε μια πτώση ο Καραγκιόζης τότε. Και το θέατρο, όσο να 'ναι! Προπολεμικά ο Καραγκιόζης άρχιζε στις 10 η ώρα τη νύχτα κι ήταν πολύ δύσκολο τα παιδιά να πάνε. Εγώ, ο αδερφός μου, ορισμένα παιδιά πηγαίναμε και μόλις γυρίζαμε σπίτι, τρώγαμε ξύλο απ' τον πατέρα μου, γυρίζαμε δώδεκα η ώρα τη νύχτα. Δώδεκα η ώρα τότε τα παιδιά δεν βγαίνανε, απαγορευόταν. Τώρα όμως η κοινωνία έχει αλλάξει. Το Ρέθυμνο ήταν το μόνο μέρος που δε δούλευε ο Καραγκιόζης. Όσες φορές έπαιζα (στο Καρτάλειο παίζαμε), τρεις, έκανε, αλλά δεν έκανε δουλειά όπως γινότανε στο Ηράκλειο και στα Χανιά. Παίζαμε διάφορες παραστάσεις, αλλά στην Κω έχει διάφορους Τούρκους. Ήταν ένα σχολείο

τουρκόφωνο. Εκεί πήγα με τ' αυτοκίνητο, επειδή ήταν μακριά λίγο και τους έπαιξα μια κωμωδία, χωρίς να βγάλω Τούρκο καθόλου, ούτε ο Μπαρμπαγιώργος να δείρει το Βεληγκέκα. Ευχαριστηθήκανε. Οι караγκιοζόφιοι ήταν η Καλαμάτα, η Πάτρα, η Αθήνα, αυτοί αγαπούσαν τον Καραγκιόζη. Η Θεσσαλία δεν τον αγαπούσε τον Καραγκιόζη ποτέ. Υπήρχανε στη Λάρισα δυο-τρεις караγκιοζοπαίχτες, δεν ήταν επαγγελματίες, τίποτα δεν ήταν».

Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει για το κοινό:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «συμωματικά στο Facebook την περασμένη εβδομάδα είδα είχε ανεβάσει κάποιος μια φωτογραφία από το θέατρο Χρυσοστομίδα, ήταν ο κόσμος που περιμένε να μπει για τη δεύτερη παράσταση κι ο κόσμος που έβγαινε από την πρώτη και έλεγε ο σχολιαστής που την ανέβασε, «ο Καραγκιόζης του Χαρίδημου» και αναρωτιόταν ένας «είναι δυνατόν; Αυτός ο κόσμος είναι μεγάλοι άνθρωποι». Δεν ήταν νέοι, εννοώ παιδιά. Γιατί ο Καραγκιόζης δεν είναι παιδικό θέατρο. Είναι για μεγάλους. Αυτοί ήταν το κοινό του Καραγκιόζη. Μετά τα δισκάκια του Σπαθάρη αρχίσαν τα παιδικά πρωινά, τα κυριακάτικα πρωινά, που αναγκαστικά ήταν παιδικό, κι αναγκάζονται και προσαρμόζουν όλοι τις παραστάσεις τους για παιδιά, αφού το μεγαλύτερο μέρος του κοινού πλέον είναι παιδιά. Στη Δραπετσώνα έπαιξα και ηρωικά. Μία παράσταση κι ερχόντουσαν ποικιλία και μεγάλοι και μικροί. Κοίταξε όπως σου είπα απόχτησα κι εγώ μια καλύτερη σχέση με τα παιδιά από τη στιγμή που έπαιξα στα δημοτικά. Ένιωθα ένα σφίξιμο ανελευθερίας μέσα μου του λόγου, που το εκτίνασα όταν έπαιξα σε ποικίλο κοινό. Και άσχημα λόγια έλεγα και ας το διάολο έλεγα. Αυτή η αυτολογοκρισία στου στερούσε ή σου 'δίνε μια ασφυξία (γελάει), η οποία μόλις έβρισκε τρόπο «παμ» ξέσπαγε».

Ο Τάσος Κούζης, «έχει χαθεί, λυπάμαι που το λέω, το διαπιστώνω, ο δεσμός ο οποίος ένωνε τα λαϊκά θεάματα, όπως και οι δημιουργοί τους, οι φορείς τους με το κοινό. Εγώ αυτό πιστεύω. Κι αυτό έγινε γιατί άλλαξαν οι συνθήκες της ζωής. Δεν υπάρχει σήμερα η επαρχία. Πρώτα τα θεάματα αυτά είχαν μια πηγή από την οποία εκπορεύονταν, ήταν η επαρχία. Το 70% του πληθυσμού ήταν στην επαρχία, το 24%-30% στις πόλεις. Από τη στιγμή που αντιστρέφονται τα πράγματα και το 70-80% είναι στις πόλεις και χάνεται η επαρχία, δεν υπάρχει η πηγή η οποία θα τροφοδοτήσει το λαϊκό θέαμα. Τα πάντα μπορούν να αποδοθούν στον Καραγκιόζη. Το θέμα είναι ποιος θα το δει, θα το πληρώσει. Και αφ' ης στιγμής το δει και το πληρώσει, τι αντανάκλαση θα έχει πάνω του. Τότε ο κόσμος εβίωνε. Σήμερα δεν υπάρχει το βίωμα. Εκείνα τα χρόνια ο Καραγκιόζης ήταν ένας χώρος κοινωνικής συννεύσεως. Οι караγκιοζοπαίχτες, οι κουκλοπαίχτες χρησιμοποιούσαν το γεγονός ότι στο θέατρο τους σύχναζαν και ωραία κορίτσια σαν θεατές, για να τραβήξουν κόσμο. Να πάνε να δούνε το θέαμα και να κάνουν και την εργο-λαβία».

Ο Άθως Δανέλλης, «απ' όταν πέθανε ο Παπανικολάου και μετά, γιατί στην Κρήτη είδα την πρώτη μου παράσταση, δεν είχε Καραγκιόζη, υπήρχε ένα μεγάλο κενό και γι' αυτό και τραβήξαμε των παθών μας τον τάραχο να εκπαιδεύσουμε κοινό από την αρχή! Το κοινό του Μάνου (Κώστας) ήτανε πιο εκπαιδευμένο, είχε πιο πολύ Καραγκιόζη στο αίμα του, απ' ότι το κοινό μετέπειτα, γιατί ήταν οι εποχές τέτοιες».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «το κοινό είναι κι αυτό παραδοσιακό στοιχείο. Κοίταξε το κοινό..., οι Έλληνες ξέρουν από Καραγκιόζη, είναι και μερικοί μάλιστα που δεν ξέρουνε, πρέπει να μυηθούνε, πρέπει να μυηθείς».

Ο Μπάμπης Μακρής, «πηγαίνουμε με τη ζήτηση της εποχής ας πούμε. Και εφόσον το θέαμα αυτό ανοίχτηκε στα παιδιά, βιοποριστικά θα μιλήσω, εκεί πέρα συμβαίνει περισσότερο. Αλλά, αν μιλήσω όχι βιοποριστικά, αλλά τεχνικά και σαν караγκιοζοπαίχτης που του αρέσει η θεματολογία και το δραματολόγιο του Καραγκιόζη, θα προτιμούσα να υπήρχε το κοινό που υπήρχε παλιά. Γιατί δίνει την ελευθερία να παίζεις αυτό που θέλεις. Αυτό που έχω μάθει εγώ από τον πατέρα μου και το πιστεύω κιόλας είναι ότι ο κάθε караγκιοζοπαίχτης χτίζει το δικό του κοινό. Άρα θα πας στο Κώστα Μακρή και θα δεις παραστάσεις όπως έπαιζε ο Γιάνναρος, ο Ασπιώτης, ο Ορέστης, μία βάση όπως παλιά. Θα πας στο Μπάμπη Μακρή και θα δεις μια διαδραστικότητα, μια παραλλαγή των παραστάσεων στο σήμερα και κάποια άλλα στοιχεία, όταν πας στον Καρελλά θα δεις ένα υπερθέαμα και κάτι άλλο, ο Άθως έχει το δικό του στοιχείο. Να παίζεις πιο άνετα, να βγάζεις το δικό σου στιλ, να μη σε κλείνει το πρέπει. Εγώ θα ήθελα να παίζω πιο πολύ Γιανναρέικα, τα αστεία... Τη δουλειά σου, δε θα 'ρθει κανείς να σου κόψει το κεφάλι, μπορείς να την περάσεις και στο οικογενειακό θέαμα. Πλέον ναι, και τα τραγούδια που ακούν τα παιδιά σήμερα, έχουνε ξεφύγει. Δεν πειράζει ο Καραγκιόζης, δεν είναι αντιπαιδαγωγικό επειδή ένας σκότωσε τον Τούρκο το '21. Εδώ ακούνε «Σόδομα και Γόμορρα» στα δημοτικά. Στο τέλος θα βγάζουμε και γράμματα έξω από το σεντόνι που θα λέμε ότι κατά τη διάρκεια της παράστασης δεν κακοποιήθηκε κανένα ζώο ή ζωντανός άνθρωπος. Υπάρχει γενικά η τρέλα! Φοβόμαστε να δείξουμε ακόμα και τα πιο απλά, γιατί σίγουρα θα υπάρχει κάποιος που θα θιχτεί και θα νιώσει προσβεβλημένος».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «κοίταξε να δεις, νομίζω κι από ορισμένους παίκτες σήμερα, δηλαδή άμα δεις τον Ταβλάτο να παίζει, είναι σαν να βλέπεις το στιλ του Βάγγου, ο οποίος τηρεί το πρωτόκολλο 100% και στα παιδιά. Πράγμα το οποίο δεν μπορεί να σταθεί σήμερα. Η σχολή του Πειραιά, Χαρίδημος Βάγγος δεν είχαν μεγάλη διάδραση με τον κόσμο. Ενώ ο Γιάνναρος μπορεί να την είχε και 50 χρόνια πριν. Παλιά υπήρχε κι ένας τρομερός ανταγωνισμός, που γεννούσε πράγματα. Αυτοί ξέρανε και προσαρμοζόντουσαν κιόλας. Αυτοί κι ο Σπυρόπουλος και ο Γιάνναρος... ο Σπυρόπουλος έχει γυρίσει όλη την Ελλάδα, ήξεραν με το τι θα γελάσει

και πώς, το κάθε μέρος. Ή ότι εδώ παίζει ο Βασίλαρος και πρέπει να παίξουμε κάτι άλλο. Ο Σπυρόπουλος περιγράφει ειδικά στο Αγρίνιο που ήταν κάποια χρόνια τρομερούς συναγωνισμούς, τα οποία τον ώθησαν να δημιουργεί».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «πρέπει κάπως ο Καραγκιόζης, επειδή δεν έχει το κοινό που είχε παλιά, πρέπει να σκεφτείς, πώς θα προσεγγίσεις κόσμο να έρθει να το δει. Γιατί υπάρχουν 300 πράγματα γύρω. Γιατί κάτι λέγανε, αν τα παιδιά σήμερα θέλουν ήρωες, αν θέλουν τους ήρωες αυτούς του Καραγκιόζη και τους είπα αυτό που έχω ζήσει. Στο Λουτράκι τα παιδιά έχουν το θέατρο (Μπιλίνης, Γεωργίου), τα μικρά γουστάρουν τα ηρωικά πολύ. Ασχέτως τώρα ότι ο γονιός μπορεί να στην πει στο τέλος, ότι έδειξες τη μάχη, ότι σκότωσε ο άλλος και έδειξες στο παιδί αίματα. Αυτό σηκώθηκα και τους είπα, ότι τα παιδιά και γουστάρουνε και όντως βλέπουν σούπερ ήρωες!».

Ο συλλέκτης Ιάσωνας Καραϊνδρος, «το θέμα είναι να μην κάνουν παραστάσεις αποκλειστικά για παιδιά. Το κάνουν για λόγους οικονομικούς, που πηγαίνουν σε σχολεία. Βλέπεις λοιπόν, ακόμα και ένας караγκιόζοπαίχτης που είναι τρομερά δυνατός, ο Τάσος ο Κώνστας, έκανε παραστάσεις μόνο για παιδάκια. Οπότε η εικόνα που έχουν οι έφηβοι, εκτός από κάποιους τρελάρες, είναι ένα θέατρο για παιδάκια. Είναι για παιδάκια, αλλά όχι μόνο γι' αυτό».

Συμπεράσματα

Στις μαρτυρίες αναφέρεται και αξιολογείται το κοινό του συνόλου σχεδόν των γεωγραφικών διαμερισμάτων της Ελλάδας. Τα γεωγραφικά διαμερίσματα για τα οποία δεν έχουμε μαρτυρία για τους θεατές και τα χαρακτηριστικά τους είναι της Θράκης και των Κυκλάδων, παρά το γεγονός ότι οι караγκιόζοπαίχτες δηλώνουν στις συνεντεύξεις τους τη δράση τους σε αυτές τις περιοχές. Σε κάποιες μαρτυρίες καταγράφεται το γεωγραφικό διαμέρισμα και οι πόλεις που επισκέπτονται οι караγκιόζοπαίχτες, ενώ σε άλλες μαρτυρίες έχουμε ένα γενικό γεωγραφικό προσανατολισμό. Το κοινό των πόλεων και των χωριών της Πελοποννήσου εμφανίζεται πιο συχνά στις μαρτυρίες και ακολουθούν τα χωριά της Αττικής, η Ανατολική και Δυτική Στερεά Ελλάδα, τα νησιά του Αργοσαρωνικού, η Κρήτη, η Θεσσαλία, η Θεσσαλονίκη και η δυτική Μακεδονία, η Ήπειρος και η Κως. Η επαγγελματική δράση των караγκιόζοπαιχτών στις περιοχές που αναφέρονται δεν είναι ευκαιριακή, καθώς διερευνούν τις προτιμήσεις των θεατών και ανταποκρίνονται ανάλογα. Λόγω του ανταγωνισμού στις πιάτσες του θεάματος, είναι βέβαιο, έστω και αν δεν καταγράφεται, ότι τα χαρακτηριστικά του κοινού στις διάφορες περιοχές είναι αποτέλεσμα βιωματικής εμπειρίας. Οι πληροφορίες που ευρέως κυκλοφορούν ανάμεσα στα μέλη της συντεχνίας, είναι πιθανόν να ήταν παραπλανητικές, με στόχο την αποθάρρυνση της εισόδου των ανταγωνιστών στη περιοχή δράσης κάποιων караγκιόζοπαιχτών.

Οι συνεντεύξεις δίνουν στοιχεία για την εξοικείωση του κοινού με το θέαμα του Καραγκιόζη ανά περιοχή, για τις προτιμήσεις στο ρεπερτόριο, για τη σύνθεση του κοινού, για τις επιπτώσεις που επέφεραν στον Καραγκιόζη οι παραστάσεις αποκλειστικά σε παιδικό κοινό. Τα αστικά κέντρα της Πελοποννήσου, η Αθήνα, αλλά και οι πόλεις και τα χωριά της Στερεάς Ελλάδας που βρίσκονται κοντά στην Πάτρα, την Αθήνα και τον Πειραιά λόγω της μακράς παρουσίας του θεάματος, διαθέτουν απαιτητικό κοινό. Κάθε καινοτομία κρίνεται αυστηρά και αξιολογείται με βάση τις ιδιαίτερες προτιμήσεις κάθε περιοχής. Το κοινό της Τρίπολης χαρακτηρίζεται αριστοκρατικό, αυτό του Αργινίου έχει προτίμηση στα «χοντρά» αστεία, στη Λάρισα δεν αγαπούν τον Καραγκιόζη, γιατί οι τοπικοί καλλιτέχνες δεν ήταν αξιόλογοι, στη Μακεδονία το κοινό δεν εκδηλώνεται, στην Κρήτη οι περιοχές που παρακολουθούν Καραγκιόζη είναι το Ηράκλειο και τα Χανιά, ενώ στο Ρέθυμνο δεν βρίσκει ανταπόκριση.

Επίσης υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στους θεατές των αστικών κέντρων και των χωριών. Στα χωριά οι θεατές είναι απλός, αγνός κόσμος, συχνά χαμηλού μορφωτικού επιπέδου, όμως οι παραστάσεις του Καραγκιόζη είναι ένα σημαντικό για την κοινότητα, γεγονός που προκαλεί συζητήσεις σε μακρόν χρόνον. Στα χωριά, ιδιαίτερα κοντά στην Αθήνα, υπάρχει καχυποψία σχετικά με την ποιότητα της παράστασης, καθώς θεωρούν ότι ο καραγκιοζοπαίχτης θα παρουσιάσει ένα θέαμα υποδεέστερο αυτού που παρουσιάζει στην πόλη. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του κοινού των χωριών για την αποδοχή του θεάματος είναι είτε η προτίμηση σε χαρακτήρες με στοιχεία εντοπιότητας, είτε η χρήση ιδιωματικού λόγου στο έργο. Συνολικά το κοινό παρακολουθεί τις παραστάσεις με σεβασμό, χωρίς διάθεση διακωμώδησης, ανεξάρτητα αν η παράσταση είναι σε ένα θέατρο ή σε ένα καφενείο, σε μια πόλη ή σε ένα μικρό χωριό, συνθήκη που επιβάλλεται από την ηθικοπλαστική λειτουργία του Καραγκιόζη.

Η γλώσσα δεν αποτελεί εμπόδιο επικοινωνίας του καραγκιοζοπαίχτη με το κοινό, καθώς ο Καραγκιόζης παρουσιάζει ήθη, έθιμα και καταστάσεις πανελλαδικού χαρακτήρα. Στις περιπτώσεις που η παράσταση απευθύνεται σε αλλόγλωσσους ή γλώσσα δεν είναι απόλυτα κατανοητή, δεν αντιδρούν στα κωμικά μέρη, αλλά παρακολουθούν τη δράση με ενδιαφέρον. Οι προτιμήσεις στο ρεπερτόριο διαφοροποιούνται, επηρεαζόμενες από τις ευρύτερες κοινωνικές συνθήκες. Για παράδειγμα στην περίοδο που έπεται ενός πολέμου ή μιας έντονης κοινωνικής αναταραχής το κοινό απορρίπτει τα δραματικά έργα. Χαρακτηριστικό επίσης στοιχείο είναι ότι το ενήλικο κοινό αρέσκεται στις δυναμικές παραστάσεις, ενώ οι κωμωδίες θεωρούνται παιδικό θέαμα.

Η σύνθεση του κοινού μέχρι τη δεκαετία του 1960 είναι μικτή. Στις παραστάσεις του Καραγκιόζη συναντούμε άντρες, γυναίκες και παιδιά. Προπολεμικά οι γυναίκες δεν πήγαιναν στα καφενεία, αλλά σταδιακά αυτό μεταβάλλεται, όπως και η παρουσία των παιδιών που είναι

μειωμένη λόγω της ώρας της παράστασης και της μεγάλης διάρκειά της. Το κοινό μεταβάλλεται και από παράγοντες όπως η ανάπτυξη του τουρισμού σε μια περιοχή ή από αιτίες που οι караγκιοζοπαίχτες δεν κατανοούν. Η μικτή σύνθεση του κοινού δίνει στον караγκιοζοπαίχτη την ελευθερία να παρουσιάσει με τον τρόπο που εκείνος επιλέγει το έργο, γεγονός που ανατρέπει μετά τη δεκαετία του 1970 από δύο παράγοντες, τη στροφή του θεάματος στο παιδικό κοινό και την εισαγωγή της πολιτικής ορθότητας. Στη σύγχρονη περίοδο και παρά τις παιδαγωγικές και γονικές ενστάσεις για τα ηρωικά έργα και τη βία, τα παιδιά τα αγαπούν, γιατί είναι εξοικειωμένα με τα πρότυπα των σούπερ ηρώων και της μάχης.

Ενώ το μεγαλύτερο ποσοστό των Ελλήνων γνωρίζει το θέαμα του Καραγκιόζη, υπάρχει έντονος προβληματισμός αν συνεχίζει να υφίσταται ο δεσμός μεταξύ του λαϊκού αυτού θεάματος και του κοινού, καθώς εκλείπει η βιωματική σχέση που λειτουργούσε στην επαρχία και τις γειτονιές των αστικών κέντρων, ενώ σε κάποια γεωγραφικά διαμερίσματα εξέλειψαν οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες, με αποτέλεσμα το θέαμα να ατονήσει και το κοινό να απομακρυνθεί σχεδόν οριστικά.

Στο σύνολο των μαρτυριών διακρίνεται η γνώση ότι η βιωσιμότητα του θεάματος και ο βιοπορισμός των караγκιοζοπαιχτών εξαρτάται από την αποδοχή ή την απόρριψη του κοινού και για το λόγο αυτό, κατ' εξοχήν στην επαρχία, ακολουθούν μια σειρά από ενέργειες, που θα λειτουργήσουν θετικά στην εδραίωση της παρουσίας τους σε μια περιοχή. Οι θεατές αντιμετωπίζονται ως πελάτες και πριν την αρχική παράσταση διερευνώνται κάποιες παράμετροι, όπως η φυλετική τους προέλευση, τα ήθη και τα έθιμα, οι βασικές ασχολίες, κυρίως αγροτικές, η εξοικειώσή τους με το θέαμα και ο ανταγωνισμός. Η τεχνολογία, που διευκολύνει την αγροτική δραστηριότητα, διευρύνει την περίοδο των παραστάσεων. Στις μαρτυρίες αναφέρονται δύο δεδομένα που οι караγκιοζοπαίχτες θεωρούν ως κανόνα επιτυχίας, η παιχτική ικανότητα και ο χρόνος που φέρνει την εξοικείωση.

Στα πρακτικά ζητήματα ο ανταγωνισμός γεννάει ιδέες προσαρμογής. Αρχικά προτιμούν να παίζουν σε μέρη που μπορούν να καταλάβουν τις αντιδράσεις του κοινού και να ρυθμίσουν ανάλογα την παράστασή τους. Με στόχο την επικοινωνία με το κοινό και την αποδοχή, ο λόγος στο έργο από τόπο σε τόπο αλλάζει και προσαρμόζεται στις τοπικές διαλέκτους. Στις φιγούρες εντάσσεται ο χαρακτήρας κάποιου γνωστού τοπικού ήρωα με στόχο την ανάπτυξη αισθήματος περηφάνειας στους θεατές. Στις περιπτώσεις που παρακολουθούν την παράσταση άτομα από την τουρκική κοινότητα, αποκλείονται οι σκηνές που οι ήρωες χτυπούν Τούρκους (Βεληγέκας-Μπάρμπα Γιώργος). Στα χωριά ή στις περιοχές που δεν είναι εξοικειωμένο το κοινό με τον Καραγκιόζη, η υπόθεση του έργου τροποποιείται, στο σύνολό του ή σε κάποιες σκηνές, σύμφωνα με τις προτιμήσεις των θεατών, αποκτώντας δραματικότερη ή κωμικότερη

διάθεση. Στην εισαγωγή ο караγκιοζοπαίχτης δοκιμάζει διάφορα αστεία για να ψυχολογήσει το κοινό του, ώστε να επιλέξει τα κατάλληλα, με στόχο την ευφορία των θεατών. Όταν ο караγκιοζοπαίχτης παραμένει σε μια περιοχή στην επαρχία για μεγάλο διάστημα δημιουργεί αρχείο «καλαμπουριών», που χρησιμοποιούνται με περιοδική συχνότητα ενός μηνός, για να διατηρεί ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού. Στην Αθήνα δεν συμβαίνει κάτι ανάλογο, γιατί υπάρχει καθημερινή εναλλαγή των θεατών. Ο караγκιοζοπαίχτης σατιρίζει χαρακτήρες και όχι πρόσωπα, με στόχο την αποφυγή παρεξηγήσεων και εντάσεων. Η πολιτική σάτιρα εγκυμονεί κινδύνους, αλλά αν υπάρχει σεβασμός και το κίνητρο δεν είναι η προσβολή της ιδεολογικής τοποθέτησης, υπάρχει αποδοχή και σε κάποιες περιπτώσεις επιβράβευση και από το πρόσωπο που σατιρίζεται. Δεν υπάρχει πάντα διάδραση μεταξύ караγκιοζοπαίχτη και κοινού. Επίσης κάθε περιοχή επιβραβεύει διαφορετική τεχνική στο παίξιμο. Στην Πάτρα και στις γύρω περιοχές η λαρυγγοφωνή είναι βασικό κριτήριο για την αποδοχή ενός караγκιοζοπαίχτη, ενώ στην Αθήνα οι θεατές έλκονται από ένα πιο εγκεφαλικό Καραγκιόζη. Οι караγκιοζοπαίχτες μειώνουν τη διάρκεια των παραστάσεων, εναρμονιζόμενοι με τους γρήγορους ρυθμούς της εποχής.

Για την εδραίωση τους σε μια εμπορική πιάτσα, οι караγκιοζοπαίχτες φροντίζουν να ενημερώνονται για τις παραστάσεις των ανταγωνιστών και παρουσιάζουν κάποιο διαφορετικό έργο, για να προσελκύσουν θεατές. Οι караγκιοζοπαίχτες που περιοδεύουν την επαρχία, έχουν στόχο να παρουσιάζουν καλές παραστάσεις, που θα αποτελούν αντικείμενο συζήτησης, θα τροφοδοτήσουν τη φήμη τους και θα έχουν την ευκαιρία να ξαναδουλέψουν στην περιοχή. Στην Αθήνα, που έχει πολύ κόσμο, δεν ενδιαφέρονται τόσο, γιατί αριθμητικά το κοινό είναι πολυπληθέστερο, γεγονός που εξασφαλίζει τα εισιτήρια. Στις μαρτυρίες αναφέρονται και περιπτώσεις όπου οι караγκιοζοπαίχτες στις περιοχές που δεν γνωρίζουν το θέαμα κάνουν έκπτωση στην ποιότητα των παραστάσεων. Αναμφίβολα ο κύριος στόχος των караγκιοζοπαίχτων είναι να αποκτήσουν σταθερό κοινό, που θα προσδώσει αναγνωρισιμότητα και κατ' επέκταση εμπορική επιτυχία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση, από τους караγκιοζοπαίχτες, εμπορικών τεχνασμάτων για την αύξηση του αριθμού των θεατών. Καθώς οι παραστάσεις του Καραγκιόζη αποτελούσαν τόπο συνέντευξης του χωριού ή της γειτονιάς, οι караγκιοζοπαίχτες διέθεταν δωρεάν εισιτήρια στο γυναικείο κοινό, με στόχο να προσελκύσουν τον ανδρικό πληθυσμό. Ένα άλλο τέχνασμα ήταν η ανορθογραφία στις ρεκλάμες, που προϋδέαζε το κοινό για το κωμικό κλίμα της παράστασης. Μετά το 2000, λόγω της μεγάλης προσφοράς θεαμάτων και του συνεχώς αυξανόμενου ανταγωνισμού εντός και εκτός της συντεχνίας, οι караγκιοζοπαίχτες προβληματίζονται ιδιαίτερα, ώστε να προσελκύσουν τους θεατές στον Καραγκιόζη και να

διευρύνουν το θέαμα εκτός των ορίων του κοινού των παιδιών, που περιορίζει την καλλιτεχνική δημιουργία και εγκλωβίζει τους καραγκιοζοπαίχτες, ανάμεσα σε παιδαγωγικές οδηγίες και πρωτόκολλα.

Μετά το 1990, οι κοινωνικές μεταβολές και επιταγές έχουν διαφοροποιήσει τη σχέση καραγκιοζοπαίχτη και κοινού στο πεδίο της αναγνώρισης και του βιοπορισμού. Στόχος δεν είναι η προσαρμογή του καραγκιοζοπαίχτη στις απαιτήσεις του κοινού, αλλά η δημιουργία μιας καλλιτεχνικής ταυτότητας (στιλ), η οποία θα προσελκύσει το συγγενές με αυτή κοινό, θα φέρει την αναγνωρισιμότητα, τη διάκριση και επιτρέψει το βιοπορισμό του καλλιτέχνη.

3.3.2 Το θέατρο σκιών ως κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν

Ο Καραγκιόζης είναι ένα σύνθετο οπτικό και ακουστικό θέαμα, με ενοποιητικό πολιτισμικό ρόλο. Ο Δ. Σ. Λουκάτος (1963:33-34) θεωρεί ότι συστήνει, στο μέσο αστικό κοινό, τους ανθρώπους του βουνού και των νησιών και αντίστροφα. Ταυτόχρονα μέσα από τη μουσική του έχουμε ένα τραγούδι πανελληνίων αποχρώσεων (Μπίρης, 1952:53). Οι δυνατότητες πνευματικής ανταλλαγής και επικοινωνίας επιτρέπουν τη μετάδοση μηνυμάτων του πλατύτερου εθνικού χώρου και στις πιο απομονωμένες περιοχές. Στην πορεία τα μηνύματα ενοποιούνται και ανάγονται σε σύμβολα ευρύτερων κοινωνικών ομάδων. Η εικόνα της ελληνικής κοινωνίας που παρουσιάζει ο Καραγκιόζης, σχεδιάζεται από τη σκοπιά ενός αστικού κέντρου, κατορθώνει να μεταφέρει στο χωριό και την επαρχία τα πρότυπα των μεγάλων αστικών κέντρων και κατ' επέκταση της Ευρώπης, συμβάλλοντας στην συνείδηση της ελληνικής ενότητας. Ο Καραγκιόζης είναι, από την εμφάνισή του μέχρι και τα μισά του 20ου αιώνα, μια προφορική εφημερίδα που σχολιάζει τα νέα του ευρύτερου γεωγραφικού και κοινωνικού χώρου και εκφράζει τη στάση της λαϊκής γνώμης. Η αστική γειτονιά, το κυρίως ακροατήριο του Καραγκιόζη, έλκεται από τη σάτιρα και την κοινωνική πληροφορία του θεάματος, που αποκτά έτσι μια διάσταση διαμαρτυρίας ή αμφισβήτησης, που δεν εμφανίζεται σε κανένα επίσημο έντυπο ή δελτίο ειδήσεων.

Ο Καραγκιόζης είναι ένα θέαμα που γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στο πλαίσιο μιας κοινωνίας οργανωμένης με τις αρχές του γραπτού λόγου. Η τέχνη, που άρχισε απροσδόκητα να ακμάζει σε ένα περιβάλλον με σχετικά ανεπτυγμένο στάδιο εξευρωπαϊσμού, είναι συλλογική δημιουργία της οποίας οι καλλιτέχνες δεν παραμένουν άγνωστοι, αλλά συνδέουν το όνομά τους με έργα, τύπους και τεχνικές καινοτομίες. Αν και αποτελεί τέχνη του προφορικού λόγου, τα έργα αξιοποιούνται και τυπώνονται σε φυλλάδια, βιβλία, δίσκους και cd. Στις παραστάσεις λειτουργεί η ιδέα της εορταστικής συνάθροισης, που εκτός της ψυχαγωγίας, προσφέρει στους μετέχοντες τη δυνατότητα να διαμορφώσουν, να αναζωογονήσουν και να συντηρήσουν ένα

ομαδικό ήθος, με συστατικά στοιχεία τη συντήρηση πλήθους παραδοσιακών μορφών παλαιότερου κόσμου, τη μετάδοση κοινωνικών αξιών, την αισθητική καλλιέργεια, τη διατήρηση της πολιτισμικής ταυτότητας.

Οι μεταβλητές που εξετάζονται είναι πρώτον το κοινωνικοπολιτισμικό αποτύπωμα όπως καταγράφεται στη σχέση του θεάματος με την εξουσία και τους θεσμούς (πολιτικοί και πολιτειακοί), τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, τις εκδόσεις, την εκπαίδευση (σχολείο, χώροι απασχόλησης παιδιών και εφήβων), τα ιδιωτικά και δημόσια ιδρύματα (Καταγραφές-δημόσιες βάσεις δεδομένων, μουσεία, άυλη πολιτιστική κληρονομιά) και την επιστημονική και καλλιτεχνική κοινότητα. Δεύτερη μεταβλητή, η δημοσιοποίηση του θεάματος από τον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, η παρουσία στο διαδίκτυο, η διαφημιστική προώθηση, οι δίσκοι, τα παιδικά παιχνίδια και οι επαγγελματικές συμφωνίες στους χώρους των παραστάσεων. Τρίτη μεταβλητή, η δομή των σωματείων θεάτρου σκιών, ο ρόλος τους στην στήριξη, διατήρηση και προώθηση του θεάματος του Καραγκιόζη, στα μέλη του σωματείου, αλλά και στην οριοθέτηση του επαγγέλματος.

3.3.2.1 Κοινωνικοπολιτισμικό αποτύπωμα

Η νεοελληνική κοινωνία χαρακτηρίζεται από έλλειψη ταξικής σαφήνειας, καθώς στην ιστορική της διαμόρφωση έχουμε απουσία καθαρών γραμμών στη διάρθρωση των δομών και μια συγκεχυμένη εικόνα της μεσοαστικής ομάδας. Η νεοελληνική κοινωνία χαρακτηρίζεται από ένα πολιτισμικό διχασμό, ο οποίος διαθέτει μια ταξική βάση, αλλά διασχίζει το ίδιο κοινωνικό στρώμα και, σε κάποιες περιπτώσεις, τα ίδια τα άτομα. Οι καραγκιοζοπαίχτες είναι ένα δείγμα που με δυσκολία μπορούμε να προσδιορίσουμε την κοινωνική του προέλευση. Εικάζεται ότι διαθέτουν μια λαϊκή καταγωγή, γεγονός που δεν αποδεικνύεται με επαρκή στοιχεία, που θα παρέχουν την ακριβή σύνθεση της προέλευσης των μελών της συντεχνίας στη δημιουργία και στην εξέλιξή της (αγροτική, εργατική, υποπρολεταριακή). Παράλληλα, το κοινό την εποχή της ακμής του θεάματος παρουσιάζει συμπερίληψη μικροαστικών, μεσαίων και αγροτικών στρωμάτων, των οποίων κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί η λαϊκότητα. Απόρροια αυτού η κοινωνική και η ψυχολογική κινητικότητα, που οδηγεί στη δυσκολία αποσαφήνισης των περιγραμμάτων της κοινωνικής ζωής και της διαμόρφωσης συγκροτημένων ιδεολογιών. Ο αγρότης που γίνεται αστός αξιολογεί διαφορετικά το θέαμα, σύμφωνα με τη νέα θέση που κατέχει ή θέλει να αποκτήσει. Παράλληλα, ο μικροαστός έλκεται ή απωθείται, επειδή ανακαλεί την παιδική του ηλικία και ο εργάτης απομακρύνεται όταν αποκτήσει ορθολογιστική αντίληψη της ζωής.

Σε πολιτικό επίπεδο, στην περίοδο 1936-1974 η δημόσια κουλτούρα δοκιμάστηκε και η πολιτισμική ζωή στην Ελλάδα προδίδει ένα έλλειμμα ελευθερίας και δημοκρατίας, καθώς και

το αποτύπωμα της επιβολής μιας επίσημης εθνικής κουλτούρας. Τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα συσπειρώνονται με τους προοδευτικούς διανοούμενους και καλλιτέχνες, δημιουργώντας ένα ρεύμα αντίστασης, άλλοτε εμφανές και άλλοτε υπόγειο. Ο πολιτισμικός προσανατολισμός σε όλο τον 20ο αιώνα είναι μια «εξαρτημένη πορεία» που ακολουθεί το σχήμα αρχαία κληρονομιά και τέχνες. Το κράτος, μέσω της πολιτισμικής και πολιτιστικής πολιτικής, αλλά και η κοινωνία, συνέχισαν να υπηρετούν τα ιδεώδη της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς και της υψηλής αισθητικής. Στη δεκαετία του '50 η δημόσια κουλτούρα αποτελεί πεδίο άμυνας, προπαγάνδας και πειθάρχησης. Μέσα από το δόγμα «νόμος και τάξη» επιδιώκεται η διαχείριση της μνήμης, η διαμόρφωση ταυτοτήτων και τίθενται αυστηροί περιορισμοί στην ελεύθερη έκφραση, με αποτέλεσμα τη ριζική αντιπαράθεση της εθνικής κουλτούρας και της προοδευτικής λαϊκής έκφρασης. Η δεκαετία του 1960 διαιρείται σε δύο περιόδους. Η πρώτη περίοδος αποτυπώνει μια ραγδαία και πολυμορφική αλλαγή της κουλτούρας, με χαρακτηριστικό την έντονη εξωστρέφεια, όπου οι βιωμένες εμπειρίες συνυπάρχουν με την επίσημη Ιστορία σε μια υπό διαμόρφωση κουλτούρα διαλόγου. Σε αυτό το πλαίσιο έχουμε έκρηξη αναζητήσεων, δημιουργικότητας, επικοινωνίας και πολιτιστικής συμμετοχής, με δυναμική έκφραση της διαφορετικότητας, πολλά ρεύματα συγκλίνουν, φέροντας μια πλούσια βιοματική κουλτούρα, που κλονίζει τον επίσημο Λόγο, ενώ τα λαϊκά στρώματα αναζητούν έναν τρόπο συμμετοχής στον πολιτισμό. Στην περίοδο της δικτατορίας αναπτύσσονται ιδεολογικοί προπαγανδιστικοί μηχανισμοί με στόχο την προβολή μιας εθνικοπατριωτικής κουλτούρας, που επικεντρώνεται στα επικά κατωρθώματα και στην στρατιωτική αριστεία. Παρά τον αυταρχισμό του καθεστώτος και την ανατροπή των κανόνων λειτουργίας της δημόσιας σφαίρας, η πολιτιστική ζωή συνεχίζει να υπάρχει στην ιδιωτική σφαίρα, τηρώντας μια «παθητική» στάση σιωπής, άμυνας, αναπτυσσόμενη με δικούς της ρυθμούς. Μετά το 1974 η προσπάθεια συγκρότησης μιας σύγχρονης, δημοκρατικής, δημόσιας κουλτούρας έφερε συγκρούσεις για την ηγεμονία, ιδιαίτερα σε ευρύτερα πολιτισμικά ζητήματα και θέματα, που αφορούσαν την ελληνική ταυτότητα και που προκάλεσαν έντονες διχαστικές δημόσιες αντιπαραθέσεις. Θεμελιώδης άξονας της πολιτιστικής πολιτικής είναι η άμυνα και η αντίσταση απέναντι σε ένα συμβολικό, αλλά και καθολικό εχθρό, που απειλούσε το παρόν, το μέλλον, αλλά και το παρελθόν του έθνους κα στόχευε στην αποκοπή από τις ρίζες.

Σε κοινωνικό επίπεδο τα ερμηνευτικά κλειδιά για την ελληνική κοινωνία ήταν η «εξάρτηση», η «υποανάπτυξη» και ο «εκσυγχρονισμός», σε αντιπαράθεση με ένα δυτικό μοντέλο από το οποίο εμφανίζεται να υστερεί ή να παρεκκλίνει. Στην περίοδο της Μεταπολίτευσης η ελληνική κοινωνία περνά από την πολιτισμική ομοιογένεια στην αναγνώριση της διαφοράς των διαφορετικών παρελθόντων, των μειονοτήτων, των γλωσσικών ζητημάτων, ενώ κυριαρχεί

η αμηχανία στην πολιτισμική προσέγγιση βάσει του πολιτικού προσδιορισμού. Αποτέλεσμα οι ποσοτικές εκρήξεις και οι ραγδαίοι ρυθμοί αλλαγής, χωρίς ουσιαστικές ποιοτικές βελτιώσεις. Οι δημοκρατικές διαστάσεις της κουλτούρας, όπως τις ορίζει το ευρύτερο ευρωπαϊκό περιβάλλον, παραμερίζονται, με συνέπεια να αποκλειστούν οι πολιτισμικές πτυχές της ελληνικής καθημερινής ζωής και να σπαταληθούν σημαντικοί πόροι της κουλτούρας της.

3.3.2.1.1 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εξουσία και τους πολιτικούς θεσμούς. Κοινωνία είναι η οργανωμένη κοινωνική συμβίωση, που πραγματοποιείται δια μέσου των κοινωνικών κανόνων και των θεσμών. Κάθε κοινωνία παρουσιάζει μια πολιτική οργάνωση, με βάση την οποία συγκεκριμένα άτομα και ομάδες έχουν την εξουσία να διαμορφώνουν και να επιβάλλουν κανόνες-νόμους. Οι οργανωμένες και σταθερές σχέσεις και δραστηριότητες που έχουν σκοπό να ικανοποιήσουν σημαντικές κοινωνικές ανάγκες αποτελούν τους θεσμούς. Τα βασικά χαρακτηριστικά των θεσμών είναι ότι έχουν σημαντικούς κοινωνικούς σκοπούς και παραμένουν σχετικά σταθεροί. Μέσα στους θεσμούς διαμορφώνονται οι κοινωνικοί κανόνες με βάση τους οποίους τα άτομα παίρνουν τις θέσεις τους και ασκούν τους ρόλους τους. Η χρονική περίοδος, την οποία καλύπτουν οι μαρτυρίες των καραγκιοζοπαιχτών, διαθέτει πλήθος πολιτικών και κοινωνικών μεταβολών, που αντανakλώνται στη δομή και λειτουργία των θεσμών. Η μεταβλητή που διερευνάται σε αυτό το κεφάλαιο είναι οι επιπτώσεις της μεταβολής των πολιτικών θεσμών στη συντεχνία του θεάματος του Καραγκιόζη, στην άσκηση του επαγγέλματος και στις κοινωνικές παροχές.

Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Νικόλαος Λέκκας, «επειδή δεν είχα άδεια από το Σωματείο έπαιζα σε χωριά που δεν είχε αστυνομία».

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «στον πόλεμο μας κυνηγάγανε οι Ιταλοί. Πολλές φορές μας είχανε σταματήσει επειδή ο Μπάρμπα Γιώργος φορούσε τσαρούχια. Άλλοι μας απαγόρευαν να παίζουμε καλοκαιρινά. Να μην έχουμε φώτα τη νύχτα, απαγορευόταν. Έβαζα τον εθνικό ύμνο, μου το απαγόρευαν και το «Μαύρη είναι η νύχτα στα βουνά». Για την «ελληνοτουρκική επανάσταση» απαγορευόταν. Ένα βράδυ, έπαιζα στον Πειραιά ήρθαν οι Γερμανοί αρχινάνε στις κλωτσιές, μας κλείσανε. Μετά μας πιάσανε οι άλλοι, που κάνανε τους επαναστάτες μες στον πόλεμο και μου λέγανε «μπράβο, δίνεις θάρρος». Κι εγώ επειδή μου άρεσαν αυτά συνέχισα να παίζω».

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «το 1942 ήταν δύσκολα κι εμείς παίζαμε κλεφτά-κλεφτά πατριωτικά έργα και συνέβη κάποια εποχή ένας Ιταλός της αεροπορίας, με κοντά παντελόνια,

καλοκαίρι και δουλεύαμε με το Σωτηράκη, που δούλευε με το Μιχόπουλο και έβγαλε την Ελλάς στο πανί και είπε υπέρ της Ελλάδος ένα ποίημα να μπει μέσα στο πάλκο με ένα μαχαίρι να μας σκοτώσει, φασίστας. Ο Σωτηράκης του έριξε μια κεφαλιά γιατί εγώ βάσταγα δύο φιγούρες. Εξαφανιστήκαμε να μη μας πιάσουν. Το 1966, ο Δήμαρχος Αθηναίων κύριος Πλυτάς μου λέει «Σπυράκη Καραμπάλη θα σε βγάλω από την κατασκήνωση. Θέλω να τον απλώσω τον Καραγκιόζη γιατί τον αγαπώ. Να τον μάθει και η Αθήνα και η επαρχία, παντού! Θα σου φτιάξω αυτοκίνητο, ώστε να εργάζεσαι κάθε μέρα και να κονομάς και περισσότερα!».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «με τους Γερμανούς είχαμε κάτι μικροεπεισοδιάρια. Ερχόντουσαν καμιά φορά. Μας είχανε βάλει περιορισμούς. Περισσότερο οι Ιταλοί, είχαν την αστυνομία τότες. Μας είχανε πει να βάλουμε μια τέντα για τη συσκότιση. Δεν έκαναν φασαρίες για τα ηρωικά έργα. Μόνο στην Πρέβεζα, που είχα πάει ένα χειμώνα στην Κατοχή, μου το είχαν απαγορέψει οι Ιταλοί, όχι οι Γερμανοί. Έβγαλα το Μπάρμπα Γιώργο και άλλους Έλληνες, έπαιζα ένα ηρωικό και ένας Ιταλός καραμπινιέρης είπε ότι δεν πρέπει να βγάζουμε τέτοιες φιγούρες, με τσολιάδες. Ήταν ακόμη πρόσφατος ο αλβανικός πόλεμος, που ήταν με τους τσολιάδες. Την άλλη μέρα με κάλεσαν και μου είπαν να μην παίζω τέτοια έργα, αλλά να παίζω κωμωδίες. Του είπα ότι έχουμε διάφορα έργα, θύμωσε ο καραμπινιέρης και μου είπε να φύγω. Τα εμάζεψα και έφυγα. Δεν μπορούσε να γίνει διαφορετικά, αφού παίζαμε διάφορα έργα. Στην Αθήνα είχαμε πάει έργα να τα λογοκρίνουνε, πάλι οι Ιταλοί. Έχω χαρτί στο αρχείο μου που μας είχανε δώσει ότι λογοκριθήκανε τα έργα και επιτρέπεται να παίζουμε Καραγκιόζη. Ήταν εποχή πολέμου. Αυτή την εποχή πολύ λίγοι καραγκιοζοπαίχτες επαίζανε, οι περισσότεροι αλλάξαν επάγγελμα. Οι άνθρωποι εδώ στην Ελλάδα, οι ιθύνοντες, οι δήμαρχοι, οι υπουργοί, όλοι αυτοί που κατέχουν σπουδαίες θέσεις νομίζουν ότι ο καραγκιοζοπαίχτης είναι ένας εργάτης, ένας άνθρωπος που δεν προσφέρει τίποτα, που δεν καταβάλλει κόπο για να φτιάξει όλο αυτό και να το παρουσιάσει και ότι μπορούν να του δώσουν ένα κόκκαλο, σάματι να ήταν σκύλος και να τελειώσει. Ο Κύριος Σκυλίτσης είναι δήμαρχος Πειραιά και έμαθα ότι μεταξύ τις άλλες θεατρικές εκδηλώσεις θα κάνει Καραγκιόζη στο Δήμο. Πήγα και ρώτησα, έκανα γραπτή πρόταση. Να μου πληρώνουν το βοηθό και όλα τα τεχνικά μου 900 δραχμές την παράσταση. Μου είπαν είναι πολλά και ότι κάποιοι θα παίζουν δωρεάν. Κάνω αντιπρόταση, εγώ την καλλιτεχνική διεύθυνση και 1-2 παραστάσεις την εβδομάδα και να προτείνω ένα καραγκιοζοπαίχτη και να παίζει κάθε βράδυ, 500 δραχμές τη βραδιά. Ούτε απάντηση, ούτε τίποτα. Ήταν υποχρεωμένοι αφού είχα κάνει γραπτή πρόταση να μου απαντήσουν θετικά ή αρνητικά».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «παρουσιάζουμε παραστάσεις που το θέμα τους είναι επίκαιρο. Πάντα θα υπάρχει μία κυβέρνηση. Ούτε κομματιζόμαστε στην παράσταση, όταν πα-

ρουσιάζουμε το «Καραγκιόζης δυο ώρες πρωθυπουργός». Υποχωρούν οι Τούρκοι και αναθέτουν στον Καραγκιόζη να κάνει μια αυτοδιοίκηση στους Χριστιανούς. Και από εκεί γίνεται μια σχετική φάρσα. Για να παίζεις οπωσδήποτε χρειάζεται άδεια από το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών, αλλά και άδεια από το Αρχηγείο ή τη Διοίκηση της χωροφυλακής, η οποία χορηγείται βάσει του δελτίου ταυτότητας του Σωματείου. Γι' αυτό στην αρχή προτίμησα ένα χωριό που δεν είχε σταθμό χωροφυλακής. Στο στρατό υπήρχε Ταμείο Ψυχαγωγίας Στρατού και παίρναμε 200 δραχμές το μήνα».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «το 1939 ήταν πολύ εύκολο. Στις συνοικίες παράβλεπε η αστυνομία, ότι ήταν παιδικό θέαμα και δεν είχαμε προβλήματα, παιδικό παιχνίδι. Για να πάρει άδεια καλούσαμε τον αστίατρο και τον αστυμηχανικό και ο Διοικητής του τμήματος. Σήμερα τον Καραγκιόζη τον έχουν κατατάξει στις διατυπώσεις των κινηματογράφων. Έρχεται πρωτοβάθμιο συμβούλιο. Όταν ήμουν στη συνοικία ήταν σαν παιχνίδι, όταν ήρθα εμπρός στη φάτσα ήταν αλλιώς. Δεν ήμουν ακόμη γραμμένος στο Σωματείο. Το είχε δηλώσει ο μάστοράς μου ότι παίζω. Εγώ είχα ταλαιπωρίες με τους Γερμανούς. Όταν πρωτοήρθαν οι Ιταλοί, εγώ έπαιζα στο θέατρο «Παράδεισος» στη Θηβών, προς την Παλιά Κοκκινιά. Έπαιζα Διάκο και έκανα αποθέωση. Το πρώτο βράδυ που έβγαινε Ιταλική περίπολος στην Παλιά Κοκκινιά, εγώ είχα ντυθεί Ελλάς, κατέβαινε το πανί στη σούβλιση και έπρεπε να βγω να απλώσω τη σημαία πάνω στο Διάκο. Η περίπολος μέσα στο θέατρο, αλλά με χειροκρότησαν, γιατί τους συγκίνησε το θέαμα. 1943 σε χειμερινό δεν είχαμε ρεύμα, με το Γιάννη Σαμαρά δουλεύαμε μαζί. Εγώ στο πρώτο μέρος κάνω τον Πεπόνια και ανάβω φώτα. Έρχονται πίσω μου, δεν τους καταλαβαίνω και γελάνε. Πάω να σταματήσω και μου λένε να συνεχίσω».

Ο Μίμης Μόλλας, «η πολιτεία δε θεωρεί τον Καραγκιόζη θέατρο. Αφομοιωμένος με το θέατρο πρόζας, η φορολογία, τα έργα δεν χαρακτηρίστηκαν ελληνικά, οι όροι για να χτιστεί ένα θέατρο δεν μπορούν να εφαρμοστούν στον Καραγκιόζη. Το 1950, μετά που τελείωσαν οι περιπέτειες, θέλησα να ξαναεργαστώ, αλλά βρήκα μεγάλη δυσκολία με τις άδειες».

Ο Σάββας Γκιτσάρης, «της ασφάλειας, χωροφύλακας υπηρεσίας, δεν τους παίρνουμε εισιτήριο, ρεζιλεύονται. Από το '40 μέχρι που ήρθαν οι Ιταλοί παίζαμε εμείς εδώ. Δεν υπήρχε άλλος τρόπος διασκέδασης και οι ίδιοι οι Γερμανοί ερχότανε. Δεν παίζαμε ηρωικά έργα τότε στην Καλαμάτα. Παίζαμε μόνο τα κωμικά. Δεν έδινες στόμφο ότι κάνεις σαμποτάζ με κάποιο έργο. Εμείς δε σταματήσαμε με το Στραβοθόδωρο στην Καλαμάτα, στην Αθήνα σταμάτησαν».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «πέρασαν τα χρόνια και θυμάμαι ήρθε η δικτατορία του Μεταξά. Τότε γύρευε ο Μεταξάς λογοκρισία από τα θέατρα, τους κινηματογράφους, όλα. Και γύρευε και λογοκρισία από τον Καραγκιόζη. Τότε υπήρχε το Σωματείο. Ε, και κάνουν αυτοί συμβούλιο και λένε: «Τι θα κάνουμε με τη λογοκρισία;». Εν τω μεταξύ, όμως, υπήρχανε

οι τρελοί, όπως έχω κι εγώ τώρα τέτοιους, που 'τανε μορφωμένοι και θέλαν να παίζουν Καραγκιόζη. Ο Μπομποτίνος ήταν μαθηματικός του Πανεπιστημίου Αθηνών, λέει «Εγώ». «Τι εσύ;» του λένε. «Κάντε μια φιγούρα τέτοια, κάντε αυτά, κάντε εκείνα και θα παίζω εγώ το Ρήγα το Φεραίο». Κάθεται, διαβάζει κι ετοιμάζει το Ρήγα το Φεραίο, με τη διαφορά ότι ο Μανωλόπουλος θα 'κανε μόνο τον Καραγκιόζη και τ' άλλα λόγια θα τα 'λεγε ο Μπομποτίνος, ο καθηγητής. Πράγματι, άρχισε να μιλάει καθαρεύουσα ο Μπομποτίνος, τότε υπήρχε ακόμα. «Πάμε να φύγουμε. Τι ήρθαμε να κάνουμε; Αυτοί είναι τέρατα» είπε η επιτροπή του Μεταξά. Έτσι έδωσαν ελευθερία στους καραγκιοζοπαίχτες να παίζουν Καραγκιόζη χωρίς λογοκρισία. Στην Κατοχή, αρχίζανε να ψιλοπαίζουν Καραγκιόζη πότε δω, πότε κει, πότε κει. Στήνουμε μια σκηνή στη Γούβα κι ένα βράδυ, όπως παίζω, μπαμ-μπουμ μπιστολιές απόξω, πλακώνουν οι Γερμανοί... Σε μια στιγμή μπαίνουν οι Γερμανοί κι είχαμε βάλει τη «Μαύρη νύχτα στα βουνά» κι είχαμε βγάλει έναν καπετάνιο με την ελληνική σημαία. Τους άρεσε των Γερμανών «ντας γκουντ, ντας γκουντ» και φύγαν οι Γερμανοί και δεν μας πειράξαν, όλοι είχαν κατουρηθεί απάνω τους. Μπήκαν οι Γερμανοί με τα αυτόματα, σου λέει, παίζουνε θέατρο οι άνθρωποι. Αυτοί δεν καταλάβανε τι κάνουμε εμείς. Εμένα η χούντα δε με ενόχλησε, να μην πω ψέματα. Ε, με το να μας πιάσουν στο δρόμο και να μας κάνουν παρατηρήσεις, αυτό γινότανε. Σφραγίζαμε στην Εφορία εισιτήρια όπου πηγαίναμε. Το 1981 αρχίζω τις παραστάσεις μου στους κινηματογράφους στου Μανάη στο Μοσχάτο. Πάω, βάζω πρόγραμμα, αφορολόγητοι είμαστε. Το λέει του έφορα. Λέει: «Δεν θα παίζει ο Καραγκιόζης». Λέει: «Γιατί;». «Γιατί ο Καραγκιόζης πληρώνει φόρο». «Βρε είναι αφορολόγητος», «Πληρώνει φόρο», «Αφορολόγητος», με παίρνει, «Μάνθο, έλα κάτω. Εδώ πέρα λένε ότι θα πληρώσεις φόρο» κι ο φόρος ξέρεις τι θα 'ναι; Να δώσω 2.000 παράβολο, να μείνει στην Εφορία, κι αν κάνω 100 εισιτήρια και κάνουν 100 δραχμές, φέρ' ειπείν, τις 1.900 να τις πάρω την Καθαρή Δευτέρα απ' την Εφορία πίσω. Μπρε αμάν, καλό-κακό, πάω στον έφορα. «Χαίρεται κύριε έφορα, έτσι κι έτσι» λέω «μένω στην οδός Λιοσίων στην πλατεία Βάθης, είμαι σεισμοπαθής». Λέει: «Ναι, αλλά ο Καραγκιόζης δεν απαλλάσσεται». «Γιατί απαλλάσσονται τα θέατρα και οι κινηματογράφοι κι ο Καραγκιόζης... ;», «Ναι, δεν απαλλάσσεται». Βρε αμάν, βρε ζαμάν! Μου λέει, «Δε θα παίζεις», «Εγώ θα παίζω» του λέω «και δε θα δώσω και λεφτά, έτσι θα παίζω και να με κλείσεις στη φυλακή». Τέλος πάντων, πάω στο Σωματείο, λέω, ποιος ήταν; Ο Σπυρόπουλος κι ο Βάγγος, έτσι, έτσι κι έτσι. Λέω, «Θα 'ρθείτε μαζί μου να πάμε στο Υπουργείο Οικονομικών να τακτοποιήσουμε το θέμα αυτό». Τέλος πάντων, πάμε στο Υπουργείο Οικονομικών. Δεν κάνανε τίποτα. Ο μόνος που μας βοήθησε μέσα απ' τη Βουλή ήταν ο Δημήτρης ο Μπονάτσος (Βουνάτσος), ο τρελάρης. Λέει του Τσοβόλα τότε, «Δε μου λες κύριε Υπουργέ», λέει, «αφαιρέσαμε απ' τα θέατρα, απ' τον κινη-

ματογράφο τους φόρους κλπ.». Λέει, «Βεβαίως». Λέει, «Απ' τους Καραγκιόζηδες τα αφαιρέσαμε;». «Βεβαίως», λέει ο Τσοβόλας. «Κι όμως με έγγραφο της εφορίας Αγ. Δημητρίου οι καραγκιοζοπαίχτες δεν απαλλάσσονται». Βάζει τις φωνές και οι 300 της Βουλής φωνάζανε «Αίσχος! Αίσχος! Αίσχος!» και λέει ο Υπουργός, «Επιφυλάσσομαι». Σε τρεις μέρες μού 'στειλε χαρτί εμένανε ότι θα έχουμε κι εμείς την απαλλαγή, αλλά ύστερα από 'να χρόνο ήρθε η απαλλαγή. (κυβέρνηση Σημίτη) Μόνο ο Σταύρος ο Μπένος ξεκίνησε... μισοέτοιμο σπίτι στην Πλάκα να μου δώσει. Είχε βάλει 5 εκατομμύρια ο Μπένος για τις εκδηλώσεις που κάνω εδώ. Έδωσε λεφτά στον κόσμο, αφού έρχεται απ' την επαρχία. Δεν πρέπει οι άνθρωποι να κοιμηθούν, να φάνε; Ε, το αποτέλεσμα ποιο ήταν; Από τα 5 να πάρουμε 2,5 και μας τα 'κοψε όλα. Η κυρία Παπαζώη Υπουργός Πολιτισμού, αυτή πού 'φαγε 1,5 δις, όπως λέει ο Πάγκαλος, και 4 ο Βενιζέλος, σημασία δε μας δώσανε. Και τώρα μας υποσχέθηκαν ότι «θα σας δώσουμε...» και γράψαμε εμείς «υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού», δεν έχουμε πάρει όμως δεκάρα ακόμα. Κοροϊδεύουνε. Μόνο ο Σταύρος ο Μπένος κι ο Μικρούτσικος έκαναν καλό (μαζί με τον Μπένο βέβαια). Πρώτα ο Μικρούτσικος και μετά ο Μπένος το υπέγραψε, δώσαν τιμητική σύνταξη σε ορισμένους καραγκιοζοπαίχτες. Ένας απ' αυτούς είμαι εγώ. Αυτός που δεν πήρε τιμητική σύνταξη είναι ο Σπαθάρης, δεν του δώσανε. Ούτε σύνταξη παίρνει ο Σπαθάρης. Δεν έχει μεροκάματα».

Ο Γιάννης Μουρελάτος, «λοιπόν δύο αποδεικτικά. Πρώτον, βεβαίωση καραγκιοζοπαίχτη. Αυτό έπρεπε να συμπληρωθεί απ' όλα τα θέατρα που δούλευα. Πήγαινα στην αστυνομία, υπέγραφε ο καφετζής ότι έδωκα τόσες παραστάσεις. Για να μαζέψω τα μεροκάματά μου. Για να πάρω σύνταξη. Χωρίς αυτό δεν έπαιρνες σύνταξη. Αν δεν πήγαινες πως να μαζέψεις την υπηρεσία σου; Το δεύτερο, τέλεσης δημοσίου θεάματος. Πίνδαρον Χριστόπουλον, θέατρο Ρεκόρ. Κι έλεγε πόσο έχει το εισιτήριό του. Γιατί καθόσουνα φέρ' ειπείν 30 μέρες και 40. Κατάλαβες; Λοιπόν οι καραγκιοζοπαίχτες παίρνανε μια άδεια για να δουλέψουνε από αυτές που παίρνουνε οι πόρνες. Ήμουν υποχρεωμένος να πηγαίνω σε κάθε αστυνομία. Να' το! 1974-72 Λαμία, Αγρίνιο κινηματοθέατρο Διονύσια, 1956, Λιτόχωρο, Μάης του 64. Απρίλης του 63, όλες αυτές οι άδειες ήτανε για ένα χρόνο με την προϋπόθεση ότι όταν άλλαζες νόμο πήγαινες στην διοίκηση αυτή να την θεωρείς. Πρέβεζα⁷⁴, Πύργος 73. Στην Πάτρα έβγαινε η άδεια και βάσει αυτή της Ανωτέρας διοίκησης, οι κατά τόπους εθεωρούσαν. Η έγκυρη άδεια είναι αυτή με τη φωτογραφία από πάνω. Οι άλλες, σε κάθε διοίκηση έπρεπε σαν «γυναίκα» να θεωρήσω την αδειά μου. Και ζητάγανε για να θεωρήσουν αυτή την πρώτη άδεια πολιτικά φρονήματα, και δεν συμμαζεύεται. Ζητάγανε αν είσαι γραμμένος στο σωματείο, αν είσαι μέλος. Το υπουργείο λοιπόν εξήτησε κάποτε πριν από 3-4 χρόνια, να πάει ο κάθε καραγκιοζοπαίκτης μια κασέτα.

Εγώ θέλω να πω ένα πράγμα, αμφιβάλλω αν αυτοί είδανε μια κασέτα, αλλά απ' αυτούς που είδαν τις κασέτες, ποιος κατάλαβε ότι είναι караγκιόζοπαίκτης;».

Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «στα Βοτσαλάκια, που μου άφησε ο Βάγγος το 2000-2002 έπαιξα. Οπότε ο Αγραπίδης (ο δήμαρχος Πειραιά), ο οποίος δεν αγάπαγε τον Καραγκιόζη, το σταμάτησανε. Γιατί αυτή που είχε τα πολιτιστικά η κυρία (Καραμαλάκου;), αυτό ήταν το πατρικό της. Έτσι την ήξερα τα Μανιαούρια (τα Μανιάτικα). Τα Μανιάτικα βγάζουνε δημάρχους. Αυτή δεν τον αγάπαγε τον Καραγκιόζη, μ' άφησε απλήρωτο ένα καλοκαίρι, δηλαδή το πρώτο πληρώθηκα, το δεύτερο δεν πληρώθηκα. Απαιτούσα τα χρήματά μου και με σταμάτησε. Βασικά με θύμωσε κι ο Βάγγος γιατί έλεγε ότι με σταμάτησε επειδή απαίτησα τα χρήματά μου, με άγριο τρόπο. Δεν μπορούσα εγώ να περιμένω να με σταματήσει, να πει δεν ξαναβάζουμε Καραγκιόζη. Κι όσο περνάει ο καιρός χάνεις και άλλα χρήματα. Αυτές οι συμφωνίες με το δήμο προφορικές ήτανε. Έκανες μια αίτηση κι όταν το δεχτεί μπορεί να μην κάνεις κανένα χαρτί. Αλλά δεν υπάρχει θέμα. Έχω κάνει 4 δικαστήρια σε δήμους, τα έχω κερδίσει και τα 4. Από ένα σημείο και μετά δεν χρειάζεται συμβάσεις, γιατί πέρναγε δημοτικό συμβούλιο. Έχω παίξει στο Κερατσίνι, στη περιοχή μου. Μέχρι που ανέλαβε αυτός ο δήμαρχος από την Ανταρσία, Βρεττάκος λέγεται, που για πολιτικούς λόγους, δε θέλησε να με χρησιμοποιήσει. Όταν εγώ λέω ότι ήμουν Κερατσίνι μιλάμε πριν 6 χρόνια. Έπαιξα δύο καλοκαίρια με δικό μου εισιτήριο, πήρα χρήματα καλύτερα από ότι με πλήρωνε ο δήμος, κι επειδή το είδανε αυτό με σταμάτησανε κι από αυτό. Δε μου το ξαναδώσανε μετά τα 2 χρόνια. Πέρσι αποφανθεί το συμβούλιο του Υπουργείου παιδείας ότι ο Πεπόνιας είναι κακό να λέγεται. Όλες αυτές οι κυρίες δεν ξέρουνε τι είναι ο Καραγκιόζης. Δεν έχει βρεθεί ο άνθρωπος που τ' αγαπάει (Καραγκιόζη) στα πράγματα. Να είναι στο τιμόνι κάποιας εξουσίας, στο Υπουργείο Πολιτισμού στην ουσία. Ο μοναδικός που ήτανε φίλος του Καραγκιόζη και θα έκανε πράγματα αν έμενε ακόμα λίγο, ήτανε ο Θάνος Μικρούτσικος. Ο οποίος ήξερε, βοήθαγε και το Γιάνναρο. Κι όταν πήγαμε στο Υπουργείο Πολιτισμού, τον είδε τον Μικρούτσικο στο γραφείο του στο Υπουργείο, του 'ρίξε και σφαλιάρα, «για να θυμηθείς του λέει τα παλιά» και τακ του δίνει μια σφαλιάρα, και «Χαχαχα» ο Μικρούτσικος. Να σου πω ένα παράδειγμα αδιαφορίας, το ότι η Τουρκία πέτυχε να βάλει στην Ουνέσκο το θέατρο σκιών της ως πολιτιστική κληρονομιά κι εμείς δεν το καταφέραμε μέχρι σήμερα. Για να δούμε αν θα μπει, για τα 200 χρόνια από την επανάσταση. Εγώ δεν βλέπω να γίνεται ούτε μια παράσταση. Κοίταξε ο Καραγκιόζης κατ' αρχήν δεν έχει γεννηθεί για να παίζεται στην τηλεόραση, είναι για να παίζεται στο μαντράκι του καθενός. Γι' αυτό το λόγο δεν μπορεί να γίνει ταινία και μια παράσταση η οποία παίζεται σήμερα, να παιχτεί του χρόνου με τον ίδιο τρόπο και τα ίδια λόγια. Πρέπει να πεις άλλα πράγματα. Δεν μπορεί να είναι μαγνητοσκοπημένος ο Καραγκιόζης, αυτός είναι ο πρώτος λόγος.

Ο δεύτερος λόγος είναι ότι για τις επετείους του '21, για το θέμα των 200 χρόνων δεν υπάρχει άνθρωπος που να ασχολήθηκε, γιατί δεν είναι ένα Υπουργείο Πολιτισμού ή ένας οργανισμός που έχει έναν μπεζαχτά ή ένα κομπόδεμα που το δίνει για να γίνουν πράγματα για τα 200 χρόνια. Αλλά περιμένει από χορηγούς, να πούνε εγώ δίνω αυτά τα λεφτά για να κάνω αυτό. Όχι κύριε, να δώσεις εσύ αυτά τα λεφτά, για να γίνει αυτό. Ο σχεδιασμός είναι λάθος. Για να μην πω δηλαδή και την κυρία Αγγελοπούλου, που δεν έχει δει ποτέ της Καραγκιόζη. Δεν μπορούμε και να ασχοληθούμε και καθένας από μόνος του να κάνει κάτι. Δηλαδή να πω ότι θα τρέξω σε ένα δήμαρχο να κάνει, τρέχουμε για την επιβίωση, για να μπορέσουμε να πληρώσουμε το ενοίκιο, το ρεύμα και να φάμε. Πρώτοι οι Υπουργοί Πολιτισμού. Η κυρία Μπενάκη, όταν πήγα να την συναντήσω, δεν θα το ξεχάσω στη ζωή μου αυτό, θέλαμε να κλείσουμε ένα ραντεβού και μας είπαν δεν χρειάζεται, έρχεστε και τη βλέπετε. Και πήγαμε, ξαναπήγαμε, ξαναπήγαμε και κάποια στιγμή άνοιξε την πόρτα «τόσο». «Τι θέλετε;» λέω να δούμε για, «δεν μπορώ τώρα, άλλη μέρα ελάτε». Και βέβαια η Μερκούρη ήταν αυτή που έδωσε την πρώτη οικονομική ενίσχυση προς το σωματείο, όταν πρωτοανέλαβα εγώ. Μέχρι τότε βέβαια πέρα από μια μεγάλη εκδήλωση που είχε γίνει στην Πάτρα και μια στην Αθήνα, δεν είχανε ξαναδώσει λεφτά. Μιλάμε πολύ παλιά. Τελευταία φορά ήταν ο Παπανδρέου, ο Ανδρέας, με το Σπυρόπουλο τότε. Η Μερκούρη λοιπόν ήταν η πρώτη μετά από καιρό. Όταν ανέλαβα εγώ και πήρα την πρώτη επιχορήγηση. Τη δώσανε την επιχορήγηση μετά το συνέδριο και εγώ πιστεύω όταν είπα σε μια συνέντευξη για το συνέδριο, ότι οι πόρτες του υπουργείου πολιτισμού είναι κλειστές. Μου είπαν τότε και πώς θα τις ανοίξετε; Λέω δε θα τις ανοίξουμε, άμα δεν ανοίξουνε από μόνες τους θα τις σπάσουμε. Μετά δυο μέρες αφού δημοσιεύτηκε, με πήρε τηλέφωνο η Καρέρ, η ιδιαιτέρα της Μερκούρη και μου λέει έχετε επιχορήγηση. Ήταν τότε 2 εκατομμύρια δραχμές. Πάρα πολλά λεφτά για τότε. Αλλάξαμε γραφεία, κάναμε αρκετά πράγματα».

Ο Τάσος Κούζης, «η Φρειδερίκη, για να κάνει το φιλανθρωπικό της έργο, έπαιρνε 50 λεπτά στο εισιτήριο. Το 50ράκι ήταν μισό ψωμί. Το '32 όταν απαγορεύει η κυβέρνηση τα ληστρικά έργα, όπως και τα αναγνώσματα, γράφει ο Εφταλιώτης ο Αργύρης, ο караγκιοζοπαίχτης στη Ζούγκλα έπαιζε ληστρικά έργα».

Ο Άθως Δανέλλης, «το '70 βάζανε άδειες ακόμα, βέβαια! Κι απ' την αστυνομία παίρνανε άδειες και την ταυτότητα του σωματείου, η οποία ήταν επαγγελματική. Σταμάτησε να είναι επαγγελματική λίγο πριν το '88, που διαλύεται το παλιό σωματείο. Δεν ισχύει εδώ και κάποια χρόνια, η άδεια που παίρναμε από το υπουργείο Παιδείας. Υπάρχει μια πλατφόρμα στη οποία μπορείς να στείλεις τα στοιχεία σου και πολλοί μπερδεύονται δάσκαλοι, σου λένε δεν είσαστε στην πλατφόρμα του Υπουργείου... δεν είναι του Υπουργείου, είναι μια πλατφόρμα στην οποία μπορείς να στείλεις τα στοιχεία σου κι ενδεχομένως να τα βρουν οι εκπαιδευτικοί.

Εγώ δεν έχω ασχοληθεί ποτέ μου. Τα τελευταία χρόνια δεν είχα και την άδεια του Υπουργείου, γιατί είχα διαφωνήσει μαζί τους. Δηλαδή ζητήσαμε και είμαστε παρόντες με τον Γιάννη, όταν ήταν ο Γιάννης πρόεδρος, στην επιτροπή του Υπουργείου Παιδείας, το 2002, όπου ήτανε κάτι κυρίες με μωβ μαλλιά, αυτές με το καρμπολάχανο, οι οποίες δεν είχαν ιδέα, ήταν η Ζαρόκωστα η οποία δεν είχε ιδέα, ήταν ένας Χατζηδάκης ο οποίος ασχολείται με τα ραδιόφωνα, ο οποίος επίσης δεν είχε ιδέα, η μόνη που είχε κριτήριο ήταν η Σάσα Καστούρα η παλιά ηθοποιός, η οποία είπε «τι τους λέτε στους ανθρώπους να σας φέρουν κείμενα και τέτοια». Τέλος πάντων πήγαμε εκεί, τους δώσαμε κάποιες γνώσεις κι εγώ δεν ξανά... έπαιζα χωρίς άδεια. Δεν μου άρεσε η διαδικασία αυτή και έτσι εργάστηκα πάρα πολλά χρόνια χωρίς να έχω. Άλλοι έχουν εταιρείες. Αστική μη κερδοσκοπική, όπως έχει ο Παναγιώτης ο Καπετανίδης, όπως έχουν τα παιδιά. Άλλοι είναι ελεύθεροι επαγγελματίες, εγώ, ο Γιάννης. Έχουμε κωδικό στην εφορία, ως καραγκιοζοπαίκτες θεάτρου σκιών. Ανήκουμε στους συγγραφείς-ηθοποιούς».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «τώρα με τον κορονοϊό βρεθήκαμε όλοι μαζί, επειδή δεν είχαμε δουλειά, να ζητήσουμε μια επιχορήγηση από το Υπουργείο Πολιτισμού. Πήραμε μια μικρή, δηλαδή τι πήραμε, 10000 ευρώ, τι να μας κάνουνε; Ούτε για έναν δεν φτάνουν αυτά. Μας έδωσε 10000 ευρώ».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «μπορεί σε ένα δήμο να προτιμήσουν κάποιον που θα στείλει μια πιο οικονομική προσφορά. Δηλαδή δεν είναι θέμα μόνο ποιότητας, για να πάρεις μια δουλειά, μπορεί να είναι και θέμα χρημάτων. Να πάρουν κάποιον άλλο που να είναι πιο φτηνός. Η ποιότητα παίζει ρόλο, αλλά όχι για όλους. Ένα Δήμο που τον ενδιαφέρουν οι εκδηλώσεις του, δεν τον νοιάζει τόσο η ποιότητα, αυτό καταλαβαίνω εγώ. Αυτό φυσικά και έχει αντίκτυπο στο θέαμα, αλλά δυστυχώς για κάποιους, που νομίζουμε ότι δεν είναι ποιοτικοί να ζουν αποκλειστικά από αυτό και κάπως να αναγκάζονται να ρίξουν και την τιμή ακόμα, για να τους προτιμήσουν, για να βγάλουν ένα φράγκο να ζήσουν. Άμα δεν έχουν κάτι άλλο, τι να κάνουνε; Ο καθένας παίρνει κάποιες φιγούρες και δηλώνει καραγκιοζοπαίκτης, ποιος μπορεί να το ελέγξει αυτό και να το εμποδίσει; Και εμένα ποιος θα μου ελέγξει την άδεια; Παλιά μου έλεγε ο Άθως με τις άδειες που παίρναν απ' το υπουργείο για να παίζουν σε σχολεία για παράδειγμα, μπορεί να βρισκόταν ο κάθε μαλάκας εκεί πέρα στις επιτροπές και κάποιος να μην έπαιρνε την άδεια για χαζομάρες. Γιατί τότε τους έστελναν βίντεο κι έβλεπαν τις παραστάσεις των καραγκιοζοπαιχτών κι έλεγαν αυτός περνάει να δώσουμε την άδεια. Σε κάποιον από αυτούς που θα παρακολουθούν μπορεί να μην του άρεσε, σου λέω ένα παράδειγμα, ότι ο Καραγκιόζης δίνει σφαλιάρα στον Χατζατζάρη ή το οτιδήποτε. Και γενικά ποιος θα το ελέγξει αυτό το πράγμα, την άδεια;».

Συμπεράσματα

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970, για να παίζει κάποιος, επαγγελματικά, παράσταση Καραγκιόζη, απαιτείται άδεια από το Αρχηγείο ή τη Διοίκηση της Χωροφυλακής κάθε περιοχής. Η άδεια έχει ισχύ ενός χρόνου, χορηγείται με βάση το δελτίο ταυτότητας του Σωματείου, την αστυνομική ταυτότητα, φέρει φωτογραφία, ενώ αργότερα προστίθεται και χαρτί κοινωνικών φρονημάτων. Εκδίδεται από την Ανωτέρα Διοίκηση του τόπου κατοικίας του καραγκιοζοπαίχτη και στη συνέχεια θεωρείται στα κατά τόπους αστυνομικά τμήματα. Η έλλειψη της σχετικής άδειας περιόριζε τις περιοχές των παραστάσεων στα χωριά ή συνοικίες απόκεντρες, που δεν υπήρχε αστυνομικός έλεγχος. Επίσης, ταυτότητα του Σωματείου ως επαγγελματίες καραγκιοζοπαίχτες είχαν μόνο αυτοί, που είχαν περάσει από τις καθορισμένες βάση καταστατικού εξετάσεις. Τη δεκαετία του 1990, για να έχει τη δυνατότητα ένας καραγκιοζοπαίχτης να παίζει σε σχολείο, κατέθετε σε ειδική επιτροπή του Υπουργείου Παιδείας μια μαγνητοσκοπημένη παράσταση, που έκρινε την παιδαγωγική ορθότητα. Μετά το 2000 δεν υπάρχει κάποιο επίσημο έγγραφο που να πιστοποιεί την καλλιτεχνική επάρκεια και την καταλληλότητα του καραγκιοζοπαίχτη, ανεξαρτήτως του χώρου όπου δίδεται μια παράσταση Καραγκιόζη.

Οι καραγκιοζοπαίχτες, πριν το 1980, για να έχουν δικαίωμα σύνταξης συμπλήρωναν τη Βεβαίωση Καραγκιοζοπαίχτη (Παράρτημα Δ, Εικόνες 13-14), στην οποία αναγράφονταν ο τόπος, οι μέρες, το αντίτιμο του εισιτηρίου και υπεγράφετο από το θεατρώνη ή τον ιδιοκτήτη του χώρου που δινόταν η παράσταση. Λόγω έλλειψης ικανού αριθμού παραστάσεων στις Βεβαιώσεις, πολλοί καραγκιοζοπαίχτες δεν κατόρθωσαν να πάρουν ούτε τιμητική σύνταξη (Παράρτημα Δ, Εικόνες 17-19). Σημαντικό στοιχείο αποτελεί ότι στο στρατό πριν το 1960 υπάρχει Ταμείο Θεάματος από το οποίο αμείβονται και οι στρατευμένοι καραγκιοζοπαίχτες ως καλλιτέχνες, που παρουσιάζουν το θέαμα στο σώμα που υπηρετούν (Παράρτημα Δ, Εικόνα 11).

Στην Κατοχή υπάρχει πτώση του θεάματος, κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα και πολλοί καραγκιοζοπαίχτες εγκαταλείπουν το επάγγελμα, λόγω των κοινωνικών συνθηκών και όχι εξαιτίας απαγόρευσης από τις δυνάμεις Κατοχής. Υπήρχαν γενικοί περιορισμοί, όπως η διακοπή των παραστάσεων λόγω συσκότισης, η απαγόρευση της ανάκρουσης του εθνικού ύμνου, αλλά το θέαμα του Καραγκιόζη συνέχισε να παρουσιάζεται. Έχουμε κάποια μεμονωμένα περιστατικά αντιδράσεων από τις δυνάμεις κατοχής, που αποτελούν προσωπικές πρωτοβουλίες και όχι οδηγία της κεντρικής αρχής. Το περιεχόμενο των ηρωικών παραστάσεων, που δεν ήταν κατανοητό στους Ιταλούς και τους Γερμανούς, ενθάρρυνε το εθνικό φρόνημα και λειτουργούσε ως πράξη αντίστασης. Στην Αθήνα τα έργα περνούσαν από λογοκρισία και έπαιρναν έγκριση για να παιχτούν, ενώ στην επαρχία, στις περιοχές ελέγχου των ιταλικών δυνάμεων

κατοχής, οι καραγκιοζοπαίχτες απέφευγαν να παρουσιάζουν φιγούρες με έντονα εθνικά χαρακτηριστικά (φουστανέλα), που θα ανέσυραν μνήμες από το πρόσφατο Ελληνοϊταλικό πόλεμο.

Ο Καραγκιόζης, ως δημόσιο θέαμα, υπόκειται στο νόμο περί λογοκρισίας, επί συνόλου κατά τη δικτατορία του Μεταξά, ενώ κατά την περίοδο της δικτατορίας, στην ειδική περίπτωση της προβολής του στην τηλεόραση. Λόγω της ιδιαιτερότητας του θεάματος, που βασίζεται στην προφορικότητα και στον αυτοσχεδιασμό του κάθε καραγκιοζοπαίχτη, η λογοκρισία που απαιτούσε την έγκριση κάθε έργου και την κατάθεσή του σε έντυπη μορφή, ήταν ένα μέτρο αδύνατο να εφαρμοσθεί και αυτό έθετε σε κίνδυνο τη βιωσιμότητα του κλάδου. Το σωματείο, κατά τη Μεταξική περίοδο, αποφασίζει να παρουσιάσει στην επιτροπή λογοκρισίας ένα έργο εξαιρετικά δυσνόητο στην καθαρεύουσα, που έφερε σύγχυση στην επιτροπή και την οδήγησε να εγκαταλείψει την ιδέα της εφαρμογής του μέτρου στον Καραγκιόζη. Στην περίοδο της Δικτατορίας, τα έργα που προβάλλονται στην τηλεόραση κατατίθενται προς λογοκρισία σε έντυπη μορφή, που αποτελεί διαφοροποίηση για το θέαμα και απαιτεί χρόνο και κόπο από τον καραγκιοζοπαίχτη.

Οι σχέσεις του θεάματος με την τοπική αυτοδιοίκηση διέρχεται από διάφορα στάδια. Ο Δήμος Αθηναίων στα μέσα της δεκαετίας του 1960 στηρίζει τη διάδοση του θεάματος με την εισαγωγή του στις δημοτικές κατασκηνώσεις και την παροχή κινητής σκηνής για παραστάσεις στις πλατείες και τις γειτονιές της δικαιοδοσίας του. Ο Δήμος Πειραιά, στη δικτατορία, εντάσσει τον Καραγκιόζη στις εκδηλώσεις του, όπου οι καραγκιοζοπαίχτες πλειοδοτούν με γραπτή πρόταση, είτε ως αμειβόμενοι καραγκιοζοπαίχτες, είτε ως παραγωγοί. Τις δεκαετίες 1990-2000 οι Δήμοι εντάσσουν σε διάφορες εκδηλώσεις καραγκιοζοπαίχτες, με εξωτερικές παραγωγές, ανεξαρτήτως κόστους, ενώ μετά το 2010 το κόστος αποτελεί το μοναδικό κριτήριο σύναψης συμφωνίας. Οι συμφωνίες με τους δήμους αρχικά ήταν προφορικές, με αποτέλεσμα πολλές πληρωμές να μην εκτελούνται, ενώ αργότερα απαιτείτο επικύρωση από το Δημοτικό Συμβούλιο. Η ένταξη στις εκδηλώσεις της τοπικής αυτοδιοίκησης επηρεάζεται από πολιτικές αντιλήψεις και συμφέροντα, αλλά και από την προτίμηση ή όχι στο θέαμα των αιρετών. Η ανάγκη βιοπορισμού οδηγεί τους καραγκιοζοπαίχτες, είτε στην απομάκρυνση αρχικά από τους Δήμους, είτε σε μείωση των τιμών τους, είτε σε έκπτωση της ποιότητας του θεάματος.

Οι καραγκιοζοπαίχτες τονίζουν ότι το επάγγελμά τους δεν αντιμετωπίζεται από την πολιτεία και τους θεσμούς ως παραστατική τέχνη. Οι φορείς προσφέρουν χαμηλές αμοιβές, θεωρώντας το θέαμα παιδικό, ευτελές και τους καραγκιοζοπαίχτες χαμηλής καλλιτεχνικής αξίας, εργάτες. Παρά το γεγονός ότι το θέαμα του Καραγκιόζη δε θεωρείται θέατρο από την Πολιτεία, στο πεδίο της φορολογίας και των τεχνικών προδιαγραφών της παράστασης εξομοιώνεται με το θέατρο πρόζας, με τις ανάλογες απαιτήσεις και υποχρεώσεις. Τη δεκαετία του

1980, οι караγκιοζοπαίχτες οφείλουν να σφραγίζουν τα εισιτήρια τους για τις παραστάσεις εντός του αστικού ιστού. Όμως, το 1981 που, εξ αιτίας του σεισμού, τα θέατρα και οι κινηματογράφοι των Αθηνών έχουν απαλλαγή από την εφορία, ο Καραγκιόζης εξαιρείται του μέτρου. Η απαλλαγή εφαρμόζεται το 1982 μετά από επερώτηση στη Βουλή του βουλευτή του ΠΑΣΟΚ Δημήτρη Βουνάτσου. Την περίοδο 1980-2000, σε επίπεδο Υπουργείου Πολιτισμού, εγκρίνονται επιχορηγήσεις για δράσεις του θεάματος (φεστιβάλ) και δίνονται τιμητικές συντάξεις, με πρωτοβουλία κάποιων υπουργών και όχι ως αποτέλεσμα συγκεκριμένης πολιτικής. Η γενικότερη στάση του Υπουργείου Πολιτισμού απέναντι στο θέαμα χαρακτηρίζεται στις μαρτυρίες ως προσβλητική και απαξιώτική.

3.3.2.1.2 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας

Το θέαμα του Καραγκιόζη εισάγεται στην τηλεόραση από τη δεκαετία του 1960 και στα δύο κρατικά κανάλια, με διαφορετική συνεργασία στο κάθε κανάλι και σταθερές μέρες προβολών στο πρόγραμμα της εβδομάδας. Η Ε.Ι.Ρ. συνεργάζεται με τον Ευγένιο Σπαθάρη και αρχίζει η μετάδοση της εκπομπής «Ελληνικό Θέατρο Σκιών», το Νοέμβριο του 1966. Λόγω της επιτυχίας αυτής της συνεργασίας η Υ.Ε.Ν.Ε.Δ εντάσσει στο δικό της πρόγραμμα τον Παναγιώτη Μιχόπουλο το Μάρτιο του 1968. Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος) είναι ο επόμενος караγκιοζοπαίχτης που συνεργάζεται με την τηλεόραση και εντάσσεται στα προγράμματα και ακολουθούν ο Θανάσης Σπυρόπουλος, με δικές του παραγωγές («Χρόνια Συντροφιά με τον Καραγκιόζη», 1982 ΕΡΤ 2, «Ιστορίες του Καραγκιόζη», 1983-1984 ΕΡΤ 2, «Το Δημοτικό τραγούδι μέσα από το θέατρο σκιών», 1990 ΕΡΤ 3, επετειακές παραστάσεις στο Κανάλι της Βουλής), αλλά και ένας μεγάλος αριθμός караγκιοζοπαιχτών, μελών του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών στις εκπομπές της ΕΡΤ 2 «Τα Κολλητήρια» (1986-1987) «Και μιλάει και λαλάει» (1994-1995). Η Ε.Τ. 3, το τρίτο κρατικό κανάλι θα φιλοξενήσει στο πρόγραμμά του, σε σταθερή συχνότητα προβολής την εκπομπή «Παίζουμε Καραγκιόζη;» με τον Αγάπιο Αγαπίου (2006-2007). Σημαντική στιγμή η ένταξη του θεάματος στο πρόγραμμα της Εκπαιδευτικής Τηλεόρασης την περίοδο 1978-1987, όπου θα παρουσιαστούν, εκτός από τις κλασικές κωμωδίες, έργα διασκευασμένα ή πρωτότυπα από το Αρχαίο Δράνα, τη βυζαντινή ιστορία, τη Μυθολογία, την Κρητική Λογοτεχνία. Το άνοιγμα της ιδιωτικής τηλεόρασης δίνει την ευκαιρία σε πολλούς караγκιοζοπαίχτες να ενταχθούν στα προγράμματα τοπικών σταθμών μικρότερης εμβέλειας. Το High TV 1994-1995 και 2000 συνεργάζεται με τον Διονύση Λέντερη και το 2005 με τον Τάσο Γεωργίου, το Kontra Channel 2011-2012 συνεργάζεται με το Νικόλα, το TV 100 το 2000-2001 με το Γιάννη Χατζή, το 2002-2010 με το Χρήστο Στανίση και ο 902 TV με μια σειρά караγκιοζοπαιχτών.

Η παράσταση που προβάλλεται στην τηλεόραση ακολουθεί νέους διαφορετικούς κανόνες και εγείρει προβληματισμό για την ποιότητά της. Οι παραστάσεις, εκτός των αρχικών που μεταδίδονται ζωντανά, είναι μαγνητοσκοπημένες και μονταρισμένες, ενώ οι προβολές τους μπορεί να συνεχίζονται και μετά το τέλος της συνεργασίας του καραγκιοζοπαίχτη με τον τηλεοπτικό σταθμό. Η διάρκεια των παραστάσεων ποικίλλει σε χρονική διάρκεια, ενώ μετά το 1979 με την δυνατότητα εκπομπής έγχρωμου προγράμματος, ο Καραγκιόζης μεταδίδεται με χρώμα.

Εκτός των παραστάσεων Καραγκιόζη που εντάσσονται στο πρόγραμμα, το θέαμα και οι καραγκιοζοπαίχτες προβάλλονται σε πλήθος εκπομπών στη δημόσια και στην ιδιωτική τηλεόραση, μέσα από αφιερώματα, ή σειρά ντοκιμαντέρ, που αναδεικνύουν τη ζωή και το έργο προβεβλημένων καραγκιοζοπαιχτών, με αναφορές στην πορεία του Καραγκιόζη στην Ελλάδα, στη μουσική των παραστάσεων, στην κατασκευή των εργαλείων, στο μέλλον της τέχνης. Ενδεικτικά, το θέατρο σκιών παρουσιάζεται με αφιερώματα στις εκπομπές:

- ΜΟΝΟΓΡΑΜΜΑ, «Θανάσης Σπυρόπουλος» (Θέατρο Σκιών – καραγκιοζοπαίχτης), Προλογίζει ο Γιώργος Σγουράκης, Ευγένιος Σπαθάρης, Μάνθος Αθηναίος (ΕΡΤ)
- ΤΑ ΣΤΕΚΙΑ, Ιστορίες Αγοραίου Πολιτισμού, «Ο μπερντές του Καραγκιόζη», Σενάριο-σκηνοθεσία: Μαρίνα Δανέζη. (ΕΤ 2)
- ANNA 2 (Άννα Παναγιωταρέα) (ΣΚΑΙ)
- ΝΥΧΤΕΡΙΝΟΣ ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ, (Άρης Σκιαδόπουλος) (ΕΤ 1)
- ΣΤΑ ΑΚΡΑ (Βίκυ Φλέσσα) (ΕΤ 2/NET)
- ΕΧΕΙ ΓΟΥΣΤΟ (Μπήλιω Τσουκαλά) (NET)
- ΠΡΟΣΩΠΑ (Βασίλης Καβαθάς) (ΕΤ 1)
- ΙΧΝΗΛΑΤΕΣ (Δαβίδ Ναχμίας)
- ΟΙ ΣΚΙΕΣ ΤΟΥ ΜΠΕΡΝΤΕ (ΕΡΤ, 1985)
- ΠΑΡΑΒΑΣΗ (Γεωργουσόπουλος Γιώργος) (ΕΤ 1)
- ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΤΥΜΠΙΑΝΩΝ (Γιάννης Σπυρόπουλος) (902)
- ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ (Μαρία Καραβία) (ΕΡΤ 1)
- ΕΛΛΗΝΩΝ ΕΡΓΑ (Χρήστος Μούρτζης) (TVS παραγωγή 2004)
- ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΜΗ (Γιώργος Παπαδάκης) (ΕΡΤ)
- ΤΟ ΑΛΛΑΤΙ ΤΗΣ ΓΗΣ (Λάμπρος Λιάβας) (ΕΡΤ)
- ΑΠΟ ΤΟΠΟ ΣΕ ΤΟΠΟ (Χρήστος Μυλωνάς) (Κανάλι της Βουλής)
- Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΧΡΟΝΩΝ ΜΟΥ (Περίπλους Παραγωγή-Έρευνα Όλγα Σελλά) (Αρχείο ΕΡΤ)
- ΑΝΤΑΥΓΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ – ΣΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ ΤΟ ΜΠΕΡΝΤΕ (Γιώργος Κολόζης) (ΕΤ 2)

Στις μαρτυρίες γίνεται αναφορά για τις συνθήκες και την ποιότητα των παραστάσεων του Καραγκιόζη που προβάλλονται από το πρόγραμμα της κρατικής κυρίως τηλεόρασης, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απουσία αναφοράς στις αφιερωματικές εκπομπές, που θα μας έδινε στοιχεία είτε για την επιλογή των καραγκιοζοπαιχτών που προβάλλονται, είτε για το ενδιαφέρον και τη στάση των δημοσιογράφων-παραγωγών απέναντι στο θέαμα.

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «στο πρόγραμμα των Ενόπλων Δυνάμεων (YENEΔ) μπήκα στις αρχές του 1968. Δια της τηλεόρασεως δεν λύνονται τα προβλήματα του Καραγκιόζη. Ο Καραγκιόζης πρέπει να παίζεται μόνο πάνω στο πανί, στο θέατρο. Γιατί εδώ είναι το πραγματικό, τα φυσικά μεγέθη. Πρέπει να είναι πολλοί που βλέπουν στην τηλεόραση Καραγκιόζη. Γιατί ένα πρόγραμμα ήτανε να αναβληθεί, στα 2 χρόνια που παίζω και έγινε ολόκληρη συζήτηση από τη διεύθυνση και καταλήξανε να μην αναβληθεί. Από εκεί βγάζω το συμπέρασμα ότι αξίζει ο Καραγκιόζης. Έχω δει τον Καραγκιόζη του κυρίου Σπαθάρη στην τηλεόραση και μάλιστα του είπα μια φορά ότι ο φωτισμός δεν είναι κανονικός. Φαίνονται τα χέρια τους και οι σούστες βγάζουνε πολύ μεγάλες σκιές. Στην τηλεόραση έχω βοηθό την κόρη μου, επειδή έχει γεννηθεί στον Καραγκιόζη με βοηθάει καλύτερα από τους βοηθούς. Κοιτάχτε εγώ στο ζήτημα της τηλεόρασεως, όταν με καλέσανε, καλέσανε κι άλλους καραγκιοζοπαίχτες και δεν ξέρω για ποιο λόγο διάλεξαν εμένα. Μας άκουσαν πρώτα. Είναι καλό η τηλεόραση για να διαδοθεί ο Καραγκιόζης. Τώρα ότι δεν πληρωνόμαστε... ! Είναι αστείο πράγμα να θεωρείται πληρωμή 500-600 δραχμές. Δεν ξέρω τι παίρνει ο κύριος Σπαθάρης. Στων Ενόπλων εγώ τα δίνω γραπτά τα κείμενα, έχω κρατήσει αντίγραφα, αυτό έχει πολλή δουλειά. Οι τεχνικοί και η διεύθυνση μου συμπεριφέρονται πολύ καλά. Σε αυτό τον τομέα είμαι πολύ ευχαριστημένος».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «οι καραγκιοζοπαίχτες αν θέλουν να μείνει αυτή η παράδοση θα πρέπει να αφήσουν την τηλεόραση. Η ποιότητα της τηλεόρασεως δεν είναι θέαμα του Καραγκιόζη. Κάνει κακό στην τέχνη μου. Άρνηση στην τηλεόραση. Εκτός αν πάμε όλοι εκεί με μισθό, που σημαίνει ότι σβήνει ο Καραγκιόζης και ζει μόνο για την τηλεόραση. Ελπίζω ότι δε θα γίνει πρόταση να αυξήσουν οι καραγκιοζοπαίχτες τα προγράμματά τους, γιατί αυτή τη στιγμή είναι πειραματικά. Όταν θα μπει διαφημιζόμενος στην τηλεόραση θα επιλέξει τα προγράμματα. Στο μέλλον, αν συνεχίσει να παίζεται στην τηλεόραση, θα φέρει επαγγελματικό κορεσμό στα θέατρα. Το προεξοφλώ, γιατί το ίδιο συνέβη με τον κινηματογράφο. Γιατί άμα έχουν κάθε μέρα Καραγκιόζη στο σπίτι τους θα εγκαταλείψουν το θέατρο. Τον Καραγκιόζη δεν θα τον προτιμήσει και μόνος του θα φύγει ο Καραγκιόζης. Θα προτιμήσει το παιδικό θέατρο από τον Καραγκιόζη. Σήμερα αυτό που παρουσιάζεται είναι αχαρακτήριστο. Εγώ δεν πάω

με τις συνθήκες που υπάρχουν τώρα. Είναι κακής ποιότητας. Δεν φταίνε οι παίκτες, οι συνθήκες φταίνε».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος) δεν επιθυμεί να πάρει θέση στη συνέντευξη του 1969 για την ποιότητα των καραγκιοζοπαιχτών που παίζουν στην τηλεόραση. Σε μεταγενέστερη συνέντευξη αναφέρει, «από τότε που ο Καραγκιόζης μπήκε στην τηλεόραση χάθηκε η μαγεία».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος στη συνέντευξη του 2022 κάνει αναφορά στη θητεία του στην τηλεόραση, «στην τηλεόραση πήγαινα και μου την έσκισε την αίτηση μπροστά μου. Το Σπαθάρη έχουμε! Είχε μέσον αυτός τον Τσαρούχη. Πήγαινα 10 χρόνια. Όταν μπήκε το ΠΑΣΟΚ μετά, άλλαξε, πήγα εγώ σαν Σωματείο, μου είχαν πει οι καραγκιοζοπαίχτες πήγαινε σαν Σωματείο, δε μας νοιάζει εμάς. Πήγα εγώ σαν Σωματείο, μπήκα μέσα, έπαιζα. Τους έλεγα, ελάτε παίχτε. Δεν ερχότανε κανένας. Τους έπαιρνα όμως κάπου κάπου και τους παρουσίαζα, όλους. Από 'δώ ο Αβραάμ είναι καλός ζωγράφος, δεν έπαιζε όμως. Του 'λεγα παίξε. Όχι! Μέχρι που αρρώστησε ο Παπανδρέου, την άλλη μέρα με διώξαν, πήγανε παίζαν όλοι «Τα Κολλητήρια» και τους κλείσανε και δεν ξαναβάνανε Καραγκιόζη. Τόσο χάλια ήτανε, που δε βάνανε Καραγκιόζη ξανά. Γιατί εγώ παρουσίαζα θεούς τότε. Είχα τον Ασπιώτη καραγκιοζοπαίχτη, τον Θούγα, τον Παπακωνσταντίνου, τον Αλεξόπουλο και το Φρίξο. Επαιζάμε, όλοι μου λέγανε αστεία, δεν είμαι εγωιστής εγώ. Εγώ δεν έκανα «γιαλελέλι». Έβαλα τα τοπία απ' όξω, έκανα βυθούς, έκανα αυτά, πράγματα που χαζεύανε».

Στην ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «εγώ θυμάμαι σαν μικρό παιδάκι που ήμουν 6-7 ετών, βλέποντας τηλεόραση στην ΕΡΤ τότε Καραγκιόζη, και του Σπαθάρη και του πατέρα μου. Εγώ τον μπαμπά μου μέχρι 4 χρονών δεν τον είχα δει σε παράσταση. Τον είδα 5-6 χρονών που έπαιζε στην τηλεόραση. Εγώ πρόλαβα τον πατέρα μου στα τελειώματα της τηλεοράσεως. Η πρώτη παράσταση μετά την τηλεόραση που παίζαμε, τη θυμάμαι σαν σήμερα. Στην ουσία η πρώτη μου παράσταση, που έπαιξα με τον μπαμπά δίπλα, ήταν σε σκαμνάκι στην κρατική τηλεόραση, με το Φρίξο παραδίπλα. Με πήρε μαζί του σε 5, 10 επεισόδια, προς τα τελευταία, που είχα μεγαλώσει κι εγώ».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «λοιπόν, πώς ξεκίνησε με μένα, έφεραν την τηλεόραση στο σπίτι, θα 'μουν 3 χρονών, '71, '72, δεν θυμάμαι ακριβώς, την ασπρόμαυρη τηλεόραση, κι αρχίσαμε και βλέπαμε τηλεόραση η οικογένειά μου. Εγώ τον πρωτοείδα τον Καραγκιόζη στην τηλεόραση κι όμως σκέψου πόσο θα με γοήτευε αν το έβλεπα και ζωντανά! Στη τηλεόραση λοιπόν, θυμάμαι ο Σπαθάρης είχε κάτι κάρτες, σήμα της εκπομπής. Εκείνη την εποχή δεν είχαμε, όλα αυτά! Ο Μιχόπουλος ξεκίναγε χωρίς σήμα, κατ' ευθείαν η παράσταση, έλεγε «Ωπα»

και τα λοιπά. Ενώ ο Σπαθάρης έβαζε σήμα, τον Καραγκιόζη αυτόν που έχει στα κόμικς, έλεγε Θέατρο Σκιών Ευγενίου Σπαθάρη, ασπρόμαυρο, παράγκα-σαράι με κάτι λαμπάκια ζωγραφισμένα, έλεγε το έργο, ήταν όλα χειροποίητα σε κάρτες. Όπως κι αργότερα που έπαιξε ο Μάνθος στην ΕΡΤ το ίδιο στιλ είχε, πλάκες. Υπάρχουν αυτά στο βιβλίο του Μάνθου, που έβαζε τότε στην τηλεόραση. Λοιπόν και βλέπω ένα έργο που πρέπει να 'τανε κάτι σαν τον Δράκο της Δεξαμενής, σαν το Μεγαλέξανδρο με το φίδι; Αλλά ήταν με ένα δράκο, ο οποίος δράκος κινούσε τα φτερά του, ασπρόμαυρες οι φιγούρες τότε, έπαιζε με σκαλιστές και τα φτερά ήτανε κενά και φαινόntonταν άσπρα. Επειδή στην τηλεόραση δεν παίζαν με λάμπες, όπως παίζουμε, αλλά με ένα προβολέα μεγάλο από πάνω, η σούστα αντί να φαίνεται σαν σκοινάκια, φαινότανε από κάτω σαν ένα ξύλο, λίγο χοντρή φαινότανε, έντονη και καμιά φορά φαινότανε και το χέρι του καραγκιοζοπαίχτη. Ο Σπαθάρης και ο Μάνθος παίζανε στη τηλεόραση όταν πήγαινα στο Γυμνάσιο. Έβλεπα το Σπαθάρη και μετά παρακολουθούσα κάποιες συνεντεύξεις του στην τηλεόραση, είχε κάνει κι ένα ντοκιμαντέρ πώς γίνονται οι φιγούρες, κι από κει είδα πώς τις κάνουνε τις φιγούρες με χρώματα στο χαρτόνι. Απ' την τηλεόραση. Ό,τι έβλεπα από την τηλεόραση. Είχα δει ένα ντοκιμαντέρ του Σπαθάρη και μου άρεσε και ο τύπος του έτσι. Τον Μάνθο τον είχα δει που έπαιζε. Δεν είχε δώσει κάποια συνέντευξη στην τηλεόραση. Είχα δει και κάποιες συνεντεύξεις τότε. Είχα δει από το Παρασκήνιο το Χαρίδημο, τον Παύλο τον Επτανήσιο, τον Βάγγο, τους είχα δει στην τηλεόραση σε συνεντεύξεις. Τους παρουσιάζανε σε κάποιες πολιτιστικές εκπομπές. Κι έτσι είχα δει τη διαφορά μεταξύ των καραγκιοζοπαίχτων. Είχα δει το Βάγγο, το Χαρίδημο, τον Επτανήσιο, πάντα στην τηλεόραση όμως. Στην τηλεόραση ο Καραγκιόζης, όπως και το θέατρο, όπως και το ποδόσφαιρο και όλα, χάνει. Ο Καραγκιόζης χάνει στην τηλεόραση πολύ, αλλά τι να κάνεις που η τηλεόραση είναι το μέσο να τον δουν παντού και έτσι αναγκαστικά... ! Ο Καραγκιόζης χάνει στην τηλεόραση και εκεί το παραμικρό λάθος που θα κάνεις δεκαπλασιάζεται, ενώ τα καλά του μπορεί να τα εξαφανίζει. Δηλαδή άλλο να 'χεις την ανάσα... ! Τέλος πάντων ο Καραγκιόζης είναι θέατρο κι είναι καλό να το βλέπεις ως θέατρο (εννοεί ζωντανά). Τώρα βέβαια, εγώ αν δεν ήταν η τηλεόραση μπορεί να μην είχα γίνει καραγκιοζοπαίχτης. Κατάλαβες; Γιατί ο Καραγκιόζης τη δεκαετία του '70 δεν παιζόταν τόσο πολύ όσο σήμερα. Παίζανε πολύ καραγκιοζοπαίχτες, αλλά δεν παίζαν τόσο όσο παίζουν οι σημερινοί».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «Νομίζω πρώτα είχα δει στο Χαρίδημο, γιατί δεν είχαμε τηλεόραση εκ πεποιθήσεως μέχρι κάποια στιγμή. Οπότε είδα πρώτα στο Χαρίδημο ζωντανά και μετά έβλεπα και στην τηλεόραση, περισσότερο τον Σπυρόπουλο και τον Σπαθάρη. Ο Σπυρόπουλος έκανε πράγματα πρωτοποριακά για την εποχή του, κυρίως στην τηλεόραση».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «μικρός είχα δει ζωντανά Καραγκιόζη μετρημένες στα δάχτυλα παραστάσεις. Μέχρι και το 2007, 2008, που άρχισα να κινούμαι μόνος μου, οι φορές που είχα δει Καραγκιόζη ήταν μετρημένες. Έβλεπα στην τηλεόραση στο High TV που' δείχνε το Λέντερν, μετά έπαιξε ο Τάσος Γεωργίου. Μου άρεσε».

Ο Δημήτρης Μπερέκος, «αν τον ακούσεις, κάποια Χριστούγεννα που θα κάνανε το «Χάρισμα της κόρης», μια τηλεοπτική παραγωγή του Θανάση (Σπυρόπουλο), ήταν εξαιρετικός! Κάποια στιγμή θέλησε να βάλει παραμύθια, αφού έκανε τη δεκαετία του '80 τον κύκλο του αυτό στην ΕΡΤ, στο τέλος έβαλε κάποια παραμύθια, λαϊκές ιστορίες σε σκηνοθεσία με τον Πλακίδη κι όλα αυτά που έκανε και το σημαντικό σ' αυτό είναι ότι είχε κινούμενα στόματα, κάποια αρθρωτά μέλη. Ο Κώστας ήθελε να το κάνει αυτό ζωντανά. Του έλεγε ο Θανάσης «εγώ είχα την κάμερα. Βγαίνουν τα τριαντάφυλλα απ' το στόμα της κοπέλας, κάναμε μοντάζ και φαινόταν ωραίο. Ζωντανά δεν μπορείς να τα κάνεις αυτά τα πράγματα και να βγούνε τέλεια 100%. Μην το κάνεις».

Ο συλλέκτης Ιάσωνας Καραϊνδρος, «ο Καραγκιόζης άρχισε στην τηλεόραση, αν θυμάμαι καλά το '70 και θυμάμαι να είδα 2-3 παραστάσεις κυριακάτικες; Μεσημεριανές; Μια χρονιά, να ήτανε το '73, που ο πατέρας μου ανακαίνιζε το σπίτι στην Πλάκα και πήγαμε σε ένα διαμέρισμα. Για μένα, ήδη ήταν κάτι που το θεωρούσα *décadence*. Το είχα δίπλα μου ζωντανό κι είχα ζήσει παραστάσεις που κρατάγανε μιάμιση ώρα, αυτό για μένα ήταν ένα παιδικό θέαμα. Δεν ήτανε παράσταση. Βέβαια έχει τύχει τώρα, σαν μεγάλος, να κάτσω να δω το «Και μιλάει και λαλάει», τις παραστάσεις, γιατί με ενδιαφέρει πια σαν ερευνητής να δω άλλους. Τότε σαν θεατής το έβρισκα *décadence*. Και δε μου άρεσαν τόσο πολύ, όταν είχα τον Χαρίδημο σαν ακούσματα, δεν με ξετρέλανε, οπότε δεν έψαξα να παρακολουθήσω από την τηλεόραση».

Συμπεράσματα

Παρά το μικρό αριθμό των μαρτυριών, οι οποίες αναφέρονται στην παρουσία του θεάματος στην τηλεόραση, προκύπτουν κάποια σημαντικά στοιχεία. Τόσο η ομάδα των καραγκιοζοπαϊχτών που γεννιούνται πριν το 1960, όσο και αυτής που γεννιούνται μετά το 1960 συμφωνούν ότι η ζωντανή παράσταση είναι καλύτερη, γιατί είναι σύμφωνη με τις προδιαγραφές του θεάματος, δίνει τη δυνατότητα στον καραγκιοζοπαίχτη να έχει τον απόλυτο έλεγχο στην ποιότητα του αποτελέσματος, ενώ ο θεατής, μέσω της διάδρασης, μετέχει και καθορίζει τη ροή του έργου. Τα πρώτα χρόνια, στο τεχνικό κομμάτι οι μαρτυρίες αναφέρουν δυσκολίες που αφορούν κυρίως τα στατικά μέρη της παράστασης και τις φωτιστικές συνθήκες. Ο μπερντές έχει μικρότερη διάσταση από τον κανονικό, με αποτέλεσμα να είναι απαραίτητη η κατασκευή μικρότερων σε μέγεθος φιγούρων, ενώ η πηγή του φωτός δεν βρίσκεται στη βάση της σκηνής, αλλά

πίσω από αυτή, με αποτέλεσμα την αλλοίωση της προβολής της σκιάς στο πανί. Η σούστα, από την οποία κινείται η φιγούρα, αλλά και ο караγκιοζοπαίχτης είναι ορατοί στο θεατή. Η μεγάλη προετοιμασία που απαιτείται σε συνδυασμό με τις χαμηλές αμοιβές, τα πρώτα χρόνια της παρουσίας του θεάματος στην τηλεόραση, δημιουργούν αρνητική προδιάθεση στους караγκιοζοπαίχτες για το καινούργιο μέσο. Επιπλέον στοιχείο στο παραπάνω αποτελεί η διαδικασία της οντισιόν για την επιλογή του πλέον κατάλληλου για τη θέση, χωρίς να γίνεται αναφορά στις μαρτυρίες για τα κριτήρια της καταλληλότητας. Παράλληλα, η απαίτηση από τη διεύθυνση της τηλεόρασης να κατατίθενται τα κείμενα γραπτώς προς λογοκρισία, πριν την εγγραφή της εκπομπής, είναι μία πρωτόγνωρη και εξαιρετικά δύσκολη πρακτική, δεδομένου ότι δεν υπάρχει στον Καραγκιόζη καταγεγραμμένο έργο, καθώς η πλειοψηφία των παραστάσεων στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό.

Παρά τις ενστάσεις για την ένταξη του Καραγκιόζη στο πρόγραμμα της τηλεόρασης και το φόβο των επιπτώσεων που θα επιφέρει στα εισιτήρια των ζωντανών παραστάσεων, το θέαμα εδραιώνεται στο νέο μέσο. Στις μαρτυρίες καταδεικνύεται ως θετικό, για την επικοινωνία του θεάματος και κατ' επέκταση τη βιωσιμότητά του, η δυνατότητα της πλατιάς διάδοσης που προσφέρει η τηλεόραση, που μπαίνει σε κάθε σπίτι, σε κάθε γωνιά της Ελλάδος. Το παραπάνω επιβεβαιώνεται από τις μαρτυρίες της ομάδας των караγκιοζοπαιχτών που έχουν γεννηθεί μετά το 1960, καθώς η πρώτη τους επαφή με το θέαμα γίνεται μέσω των παιδικών προγραμμάτων της τηλεόρασης. Θα πρέπει επίσης να επισημάνουμε, ότι κάποιοι караγκιοζοπαίχτες που είναι αρνητικοί στην είσοδο του Καραγκιόζη στην τηλεόραση, στις συνεντεύξεις του 1969, αργότερα συμμετέχουν σε τηλεοπτικά προγράμματα Καραγκιόζη, χωρίς όμως να αλλάζουν την προτίμησή τους στις ζωντανές παραστάσεις. Σημαντικό στοιχείο προς επισημάνση είναι ότι μόνο σε μία μαρτυρία γίνεται αναφορά στα τηλεοπτικά αφιερώματα στον Καραγκιόζη και τους δημιουργούς του, παρά το γεγονός ότι για κάποιους από τους συνεντευξιζόμενους έχουν γίνει εκπομπές.

3.3.2.1.3 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εκδοτική παραγωγή

Αν και αποτελεί τέχνη του προφορικού λόγου, τα έργα αξιοποιούνται και τυπώνονται σε φυλλάδια, οδηγούμενα σε μια τυποποίηση. Τα έντυπα μαζικής κυκλοφορίας, όπως περιοδικά και μυθιστορήματα, εκλαϊκεύουν το πρότυπο του αστικού πολιτισμού και τυποποιούν την άγραφη, μέχρι τότε λαϊκή παιδεία των φυλλαδίων του Καραγκιόζη. Η ρευστότητα της αυτοσχέδιας παράστασης δεν αποτυπώνεται στην έντυπη εκδοχή του έργου. Ιδιαίτερα όταν οι έντυπες εκδόσεις των έργων δεν προέρχονται από τους λαϊκούς καλλιτέχνες, αλλά από αστούς επιφυλλιδογράφους που προσπαθούν να τους μιμηθούν. Τα κείμενα που έχουμε στη διάθεσή μας από τα

φυλλάδια, έχουν γραφτεί από κάποιον τρίτο, ενώ στο τελικό κείμενο παρεμβαίνει ένας λόγιος εκδότης. Αποτέλεσμα, μια σειρά διορθώσεων, που αντικαθιστούν την «ορθή πλαστότητα» του προφορικού λόγου, με την κοινή γραπτή γλώσσα. Συνεπώς, τα γραπτά κείμενα του Καραγκιόζη γίνονται ένα πλαστό γλωσσικό στερεότυπο, το οποίο δε θα χρησιμοποιούσε ποτέ μια παράσταση. Ο Καραγκιόζης χάνει ένα από τα κύρια συστατικά της ομαδικής δημιουργίας, την επικοινωνία με το κοινό και σταδιακά μετατρέπεται, σε θέαμα του εμπορευματοποιημένου πολιτισμού, που προσφέρεται ως έτοιμο καταναλωτικό προϊόν στον αποδέκτη. Οι παραδοσιακές συνθήκες της παραγωγής του θεάματος κλονίζονται, εισάγεται ένα είδος τυποποίησης του κειμένου, το θέαμα γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης και εμπορευματοποίησης, που απειλεί την ύπαρξή του.

Το ενδιαφέρον των μελετητών για τον Καραγκιόζη θα οδηγήσει σε μια εκδοτική έξαρση με αντικείμενο την καταγωγή του θεάματος, την κοινωνιολογική και θεατρική του ανάλυση, τις βιογραφίες σημαντικών караγκιοζοπαιχτών, τα εικαστικά δημιουργήματα, το ρεπερτόριο, τη μουσική, τη σχέση του με άλλες μορφές τέχνης, την παιδαγωγική και εκπαιδευτική του διάσταση.

Στις μαρτυρίες έχουμε πολύ περιορισμένη αναφορά στην εκδοτική δραστηριότητα, είτε αφορά φυλλάδια με έργα, είτε μελέτες. Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Νικόλαος Λέκκας, «τώρα βγάζουν και βιβλία με παραστάσεις. Έχω πάρει πολλά και έχω διαβάσει, αλλά δεν έχει κανένα νόημα. Να δω μήπως βρω κάτι να μ' αρέσει, να το χρησιμοποιήσω. Εκείνες οι παραστάσεις οι δεμένες που μ' αρέσανε ήτανε του Περρόπουλου (:), που έγραφε στον εκδοτικό οίκο Παπαδημητρίου-Άγκυρα και είχα βγάλει κάτι παραστάσεις. Είναι εξαντλημένες, αλλά έχω ένα φυλλάδιο. Έχει ωραίο πράγμα στις αφηγήσεις του. Από εκεί μπορείς να καταλάβεις και την προφορά».

Ο Γιάννης Μουρελάτος, «οι караγκιοζολόγοι, αυτοί οι άνθρωποι που έχουν μπει στο κύκλωμα μας και βγάζουνε βιβλία και γράφουνε και κάνουνε, και καλά κάνουνε, δεν είναι αυτό το πράγμα....αν δε ζήσεις έναν караγκιοζοπαίκτη από κοντά, το βίο και την πολιτεία του, δεν μπορείς να τόνε καταλάβεις. Κάθε βιβλίο που ανοίγω και διαβάζω για θέμα του Καραγκιόζη βλέπω όλα τα παράξενα. Γινόταν η συναλλαγή ανάμεσα στους караγκιοζοπαίχτες, αλλά δεν υπήρχαν άνθρωποι να πηγαίνουν να ρωτάνε και να κάνουνε. Αυτό το πράγμα εδημιουργήθηκε μετά από το '74-'75, με τη μεταπολίτευση, εβγήκαν αυτοί τα φυντάνια. Εβγήκε ο Φωτιάδης κι άλλοι άνθρωποι, αλλά πριν με τον Καραγκιόζη δεν είχε ασχοληθεί κανένας. Εγώ πήγα να τον χαστουκίσω μέσα στο Ρεξ και μου είπε «δε σε βάζω στο βιβλίο μου». Θα μου πει τι εμένα αυτός, ο Φωτιάδης ο Θανάσης και γιορτάζει και σήμερα, είναι και πεθαμένος. Δε θα

με βάλει λέει στο βιβλίο του. Κι εμένα του λέω κουνιόνται, δε θα με βάλεις στο βιβλίο κι εγώ θα τα βάψω μαύρα. Και δε μ' έβαλε στο βιβλίο του «Ο Καραγκιόζης ο πρόσφυγας». Συζητάγαμε στο Ρεξ, και μου λέει «οι караγκιοζοπαίκτες είναι έτσι είναι στουπέτσι, γιουβέτσι...», «τι ξέρεις μωρέ εσύ από караγκιοζοπαίκτες» του λέω. «Που τους ξέρεις τους караγκιοζοπαίκτες εσύ; Που ανακατεύτηκες μωρέ караγκιοζολόγε;». Σήμερα υπάρχει αυτό το πράγμα. Εγινότανε αυτό το πράγμα λοιπόν μέχρι το '60, το '70; Ο Βασίλαρος ήταν πάρα πολύ αυστηρός δεν άφησε καν να τον φωτογραφήσει ο Τσίπηρας πίσω από τον μπερντέ και καλά έκανε. Προσβολή το θεωρούσανε και το άλλο που γινότανε ήτανε ότι δεν ήξερε κανείς τα μυστικά τι γινότανε πίσω από το πανί, πώς κινούνται οι φιγούρες. Ε, σήμερα τα ξέρουν όλα».

Ενώ η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «όταν έφτιαχνα τις φιγούρες τότε, τις παιδικές τις δικές μου τότε, όχι τις αγοραστές, δεν μπορούσα να τις στηρίξω πάνω στο πανί».

Ο Τάσος Κούζης, «τώρα για να πάρουνε αξία και για να συνδεθούνε και να πούνε «εγώ είμαι η συνέχεια», «εγώ έχω το δαχτυλίδι, είμαι ο διάδοχος του θρόνου». Γιατί εδώ μπλέκονται εκδόσεις, μπλέκονται δίσκοι, cd, dvd. Ενώ ο караγκιοζοπαίχτης δεν είχε τέτοια έννοια».

Ο Άθως Δανέλλης, «ξέρεις γιατί υπάρχει και μια... δυστυχώς μέσα στους λογής-λογής ταδεολόγους, με το -λόγους, εννοούμε караγκιοζολόγους, θεατρολόγους, εθνολόγους και τα λοιπά, υπάρχει μία έπαρση και μία... Να μην πούμε ονόματα τώρα! Αλλά δεν είχε άδικο ο Χαρίδημος που τους πέταγε έξω με τις κλωτσιές».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «πώς να σου πω, κι αυτή η έννοια του караγκιοζολόγου που υπήρχε... παλιότερα υπήρχαν караγκιοζοπαίχτες που συνδέονταν με κάποιους ακαδημαϊκούς ή με κάποιους φίλους του Καραγκιόζη ή με συγγραφείς με απώτερο σκοπό στο να κάνουν κάτι, να επωφεληθούν απ' αυτό. Και οι μισοί έβριζαν τους άλλους μισούς».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «η ξαδέρφη μου είχε φτιάξει φιγούρες από τα κόμικς που κυκλοφορούσαν, είτε τα φυλλάδια, γιατί κυκλοφορούσαν της Αγκύρας, του Ρέκου και φιγούρες πατρόν που κυκλοφορούσανε και έτσι έπαιξε! Μου άρεσε βέβαια και έφτιαχνα συνεχώς φιγούρες! Μου έγινε μανία! Και μετά αγόρασα κι εγώ πατρόν, μου είχε πάρει η μάνα μου. Εγώ αυτό που γράφω τώρα είναι παραστάσεις Καραγκιόζη που μπαίνουν ένθετες σε ένα παιδαγωγικό περιοδικό, συνεργάζομαι 18 χρόνια. Είναι εικονογραφημένες, όπως τα φυλλάδια που ήτανε παλιά. Έγχρωμα σκίτσα και βάσει των σχεδίων αυτών και των κειμένων που έχω κάνει, έχω βγάλει και τρία βιβλία, γιατί έχω κάνει περίπου ογδόντα έργα, τώρα 18 χρόνια που συνεργάζομαι. Τα μισά είναι παραδοσιακά διασκευασμένα και τα μισά πρέπει να είναι δικά μου. Είναι το «Παράθυρο στην Εκπαίδευση» (ωραία), αυτό κυκλοφορούσε και στα περίπτερα και τώρα τελευταία, δυο τρία τέσσερα χρόνια, δεν ξέρω ακριβώς, είναι μόνο συνδρομητικό, γιατί

κάπως έπεσε το κοινό του, λιγόστεψε με την κρίση... εντάξει, είχε ένα... όπως όλοι ας πούμε... και έτσι είναι τώρα μόνο συνδρομητικό. Παλαιότερα ο Σπαθάρης έβγαζε κάτι φυλλάδια, ίσως να τα έχεις δει, κόμικς Καραγκιόζη, στο εσώφυλλο μπρος και πίσω ήταν σε συνέχειες το κείμενο του Κατσαντώνη. Κατάλαβες, ήτανε διήγημα έτσι και ήταν και το κόμικς ύστερα μέσα με φιγούρες φωτογραφημένες, το οποίο ήταν και πρωτοποριακό πολύ για την εποχή του».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «μετά κάποιος μου είχε φέρει κάτι φιγουράκια όταν ήμουν μωρό, μου άρεσε».

Συμπεράσματα

Τα φυλλάδια με έργα του Καραγκιόζη αποτελούν πηγή πληροφοριών για κάποιους, νεότερους, καραγκιοζοπαίχτες στο ξεκίνημά τους, ώστε να βελτιώσουν το ρεπερτόριό τους. Επίσης, η κυκλοφορία του εικονογραφημένου Καραγκιόζη, που συνοδευόταν από φιγούρες χαρτοκοπτικής, ή οι χαρτοκοπτικές έδινε τη δυνατότητα στα παιδιά να έρθουν σε άμεση επαφή με το θέαμα, από πολύ μικρή ηλικία, να δημιουργήσουν δικό τους θίασο και να παρουσιάσουν αυτοσχέδιες παραστάσεις στη γειτονιά. Ο Καραγκιόζης γίνεται προσφιλές παιχνίδι, δια μέσου του οποίου θα δημιουργηθεί ενδιαφέρον για την τέχνη και θα αναδειχθούν στο μέλλον αρκετοί νέοι επαγγελματίες.

Στις μαρτυρίες δηλώνεται μια καχυποψία απέναντι στους μελετητές του θεάματος, στις προθέσεις και στο εκδοτικό τους έργο. Οι καραγκιοζοπαίχτες ήταν μια κλειστή συντεχνία που δεν επέτρεπε την καταγραφή της τέχνης τους, ενώ στην πλειοψηφία τους δεν είχαν κανένα ενδιαφέρον για την προβολή και την υστεροφημία τους. Από τη Μεταπολίτευση και μετά η αύξηση του ενδιαφέροντος των ερευνητών και η έκδοση πλήθους μελετών, λειτουργεί ως ευκαιρία, για κάποιους καραγκιοζοπαίχτες, να αναδείξουν την τέχνη τους και να παρουσιαστούν ως οι κληρονόμοι της παλιάς παράδοσης.

3.3.2.1.4 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την εκπαίδευση

Το ελληνικό σχολείο από την εποχή της οργάνωσής του, 1828, πέρασε εξελικτικά από διάφορους τύπους, στους οποίους διέκρινε κανείς, εκτός των άλλων την έλλειψη καινοτομιών και την πολιτισμική μονομέρεια. Σε ότι αφορά τη διαμόρφωση της πολιτισμικής συνείδησης στους μαθητές, πρόβαλλε ως μόνη πολιτισμική αξία, ό,τι πήγαζε από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, από το αρχαιοελληνικό παρελθόν. Ο νεοελληνικός πολιτισμός και η λαϊκή κουλτούρα παραμερίστηκαν και θεωρήθηκαν επονεϊδιστη, νοθευμένη κληρονομιά τεσσάρων αιώνων Οθωμανικού ζυγού. Κάτω από αυτές τις συνθήκες λοιπόν ήταν αδύνατο το Θέατρο Σκιών, ως πολιτισμική και παιδευτική αξία, να γίνει αποδεκτό από το σχολείο. Μετά το 1981 με την ψήφιση

του νόμου 1566 περί δομής και λειτουργίας της εκπαίδευσης, επέρχεται μια αποσταθεροποίηση των παλαιών χαρακτηριστικών του σχολείου και ειδικότερα σε ό,τι αφορά τον πολιτισμικό του ρόλο. Αναγνωρίζεται ότι σκοπός της εκπαίδευσης είναι να συμβάλλει μεταξύ άλλων στην ενημέρωση και άσκηση του μαθητή πάνω στη σωστή, ωφέλιμη για το ανθρώπινο γένος χρήση και αξιοποίηση των αγαθών του σύγχρονου πολιτισμού, καθώς και των αξιών της λαϊκής μας παράδοσης. Με δεδομένη την παιδευτική δυναμική που διαθέτει το θέατρο σκιών, η γνωριμία του μαθητή με τον Καραγκιόζη, τις ιστορικές του καταβολές και το πλαίσιο ένταξης του, που είναι ο λαϊκός πολιτισμός, συντελεί, μέσα από τη βιωματική προσέγγιση, στη δημιουργία πύλων πολιτισμικής μνήμης, που μπορούν να συνεισφέρουν ως ενισχυτές της ταυτότητάς του μαθητή (Πατσάλης, 1999). Αποτέλεσμα των παραπάνω η ένταξη στα σχολικά εγχειρίδια, της Πρωτοβάθμιας κυρίως εκπαίδευσης, αποσπασμάτων από τα έργα του Καραγκιόζη, η αξιοποίησή του στο πρόγραμμα των διαθεματικών ενοτήτων στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση και η δυνατότητα παραστάσεων στα σχολεία (Παράρτημα Δ, Εικόνα 12).

Οι τέχνες στα πλαίσια του αναλυτικού προγράμματος προσφέρουν στα παιδιά μια ισορροπημένη παιδεία, που βασίζεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο και όχι στα στενά πλαίσια της ακαδημαϊκής μάθησης, λαμβάνοντας υπόψη τις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες. Το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο με την υιοθέτηση του Διαθεματικού Πλαισίου Προγραμμάτων Σπουδών προτείνει μια σωστή προσέγγιση και αξιοποίηση της γνώσης. Η διαθεματικότητα προβάλλεται ως ένα είδος προσέγγισης όπου, «καλλιεργούνται βασικές αξίες, αποκτώνται θετικές στάσεις και αναπτύσσονται δεξιότητες που χρειάζεται η σημερινή ευρωπαϊκή κοινωνία» (Δάλλκος, 2000, σ.185). Αυτή η πρόταση, για διαθεματική συσχέτιση της γνώσης, βρίσκει πρόσφορο έδαφος στη συνεργασία του μουσείου με το σχολείο. Το μουσείο σύμφωνα με τη σύγχρονη αντίληψή του συλλέγει, συντηρεί και εκθέτει αντικείμενα με κύριο σκοπό την ανάπτυξη δυνατοτήτων επικοινωνίας με τους μαθητές, μέσα από οργανωμένες ή όχι εκπαιδευτικές παροχές, ενώ οι συλλογές και οι εκθέσεις του μπορούν να αποτελέσουν την αρχή μιας εκπαιδευτικής διαδικασίας (Gardner, 2004:11-21). Οι δραστηριότητες στο μουσείο θα βοηθήσουν τα παιδιά να ασκηθούν στην έρευνα, στη συλλογή, στην καταγραφή, στην οργάνωση και στη μετάδοση των πληροφοριών, με στόχο την επικοινωνία μεταξύ τους, αλλά και την πρωτότυπη δημιουργική, ατομική και συλλογική έκφραση. Η γνωριμία των μαθητών με το μουσείο επιτυγχάνεται, είτε μέσω της επίσκεψής τους στο μουσειακό χώρο, η οποία είναι οργανωμένη και προετοιμασμένη από τον εκπαιδευτικό τους ή από τους ίδιους τους εμψυχωτές του ιδρύματος, είτε μέσω της μελέτης και επεξεργασίας της μουσειοσκευής στη σχολική τάξη. Στο πεδίο του Θεάτρου Σκιών, τα μουσεία που είναι εξ ολοκλήρου πάνω στο συγκεκριμένο αντικείμενο (Μουσείο Θεάτρου Σκιών «Ευγένιος Σπαθάρης», Μουσείο Θεάτρου Σκιών «Χαρίδημος»), αλλά και

αυτά που διαθέτουν σημαντικές συλλογές (Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού, Ίδρυμα Βασίλη Παπαντωνίου (μετονομασία του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος), Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας Θράκης) δημιουργούν εκπαιδευτικές δράσεις για εφήβους, παιδιά, αλλά και ενήλικες, συνήθως εκπαιδευτικούς, με στόχο την γνωριμία, την μύηση στην τέχνη του Καραγκιόζη, αλλά και την δημιουργική έκφραση μέσω αυτής (Κλαδάκη, 2006). Παράλληλα, ο Καραγκιόζης εντάσσεται ως ψυχαγωγία στις κατασκηνώσεις των Δήμων.

Τα πανεπιστήμια εντάσσουν το Θέατρο Σκιών στο πρόγραμμα σπουδών, είτε ως μάθημα, είτε ως εργαστήριο. Ειδικότερα, στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας, Προπτυχιακές σπουδές, «Φιλολογική Λαογραφία», Θέατρο Σκιών. Στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Προπτυχιακές σπουδές, «Εισαγωγή στη θεατρική αγωγή», «Θέατρο Σκιών». Στο Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Προπτυχιακές σπουδές, «Το ελληνικό θέατρο σκιών». Προπτυχιακό Πρόγραμμα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου μέσω του μαθήματος «Λαϊκό Θέατρο», «Θέατρο Σκιών, ο ελληνικός Καραγκιόζης».

Στις μαρτυρίες εντοπίζουμε αναφορές για παραστάσεις σε σχολεία, κατασκηνώσεις, αλλά και την λειτουργία σεμιναρίων σε παιδιά και ενήλικες που ενισχύουν και εδραιώνουν την παρουσία του θεάματος Καραγκιόζη στο παιδικό κοινό.

Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «στον Άγιο Ανδρέα, στις κατασκηνώσεις του Δήμου, έπαιζα 2 φορές την εβδομάδα και από κει πήγαινα στο θέατρο του Χαρίδημου τις μέρες που δεν εργαζόμουν. Αυτή ήταν η συμφωνία».

Ο Μάνθος Αθηναίος, «με τον Αβραάμ παίζαμε στη Ρόδο. Θα μας δίναν επιδότηση. Τζίφος. Εν τω μεταξύ, μου κόβει εμένα και πάω στην Επιθεώρηση, στα σχολεία και τους λέω είμαι ο τάδε, έτσι, έτσι κι έτσι, παίζω αυτό το έργο... Και δίνουν εντολή σε όλα τα σχολεία να παίζουμε. Παίζαμε σε μια ονομασία, πώς λέμε Λεόντειος, κάπως έτσι έχει μια σχολή, παίζαμε εκεί μέσα, είχε ωραίο θέατρο. Τ' άλλα δεν είχαν, τι γίνεται; Πάμε στο... πέρα, όξω απ' τη Ρόδο, ήταν 4-5 σχολεία κι άλλα 3 τα φέρνανε στη σειρά όλα κάθε μέρα. Δεν πειράζει περάσαμε ωραία, πήραμε και κάτι ομπρέλες».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «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, ήμουν πρόεδρος εγώ (εννοεί το σωματείο). Πήγα εκεί του λέω τι γίνεται; Μας έδωσε κάποια άδεια. Οι συλλόγοι όμως που γίνανε μετά, αυτό ήταν το σωτήριο για μας. Έγιναν συλλόγοι στα χωριά, παντού σύλλογοι. Ο σύλλογος λοιπόν ήθελε να πάω να παίζω, δεν είχα την άδεια, πήγαινε αυτός και έλεγε γιατί; Μας δίνουν άδεια για τα σχολεία, μας δίνουν άδεια να παίζουμε στις πλατείες. Πλούσιος! Έπαιρνες όσα λεφτά ήθελες, έπαιζες. Πάνε και παίζουνε στα σχολεία, δε βάνουνε πανί στα τζάμια. Πρέπει να 'χει μαύρα πανιά, μπλε, και φαίνεται σαν μια σκιούλα ο Καραγκιόζης. Χάνει! Μετά, φαίνεται όταν κάνουνε χειρονομίες. Παίζει το φίδι (κάνει τον ήχο), ωραία, μετά το παιδί βλέπει τι σκιά που το κάνει αυτό, χάνει (από τη μαγεία)».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «εδώ πέρα ήρθαν στο σεμινάριο 3 μήνες κι εγώ τους είπα για να βγει κάποιος караγκιозοπαίκτης χρειάζεται σεμινάριο τουλάχιστον δυο χρόνια. Αλλά έστω και στους 3 μήνες εγώ είχα τη δύναμη, που περάσανε από τα χέρια μου 220 παιδιά, η μεν η Δήμητρα η οποία σήμερα βγάζει μεροκάματο παίζει κουκλοθέατρο όμως κι άμα θέλει παίζει και Καραγκιόζη, η Νίκη απ' την Καλαμάτα η οποία είναι η μόνη κοπέλα που έχω επαφή μαζί της, με παίρνει τηλέφωνο να δει τι κάνω...να' ναι καλά, το οποίο σήμερα ζει διορισμένη στην τράπεζα. Η Νίκη είχε γνωρίσει το συγχωρεμένο τον Κόκορη στο Ναύπλιο, το Γιάννη, είχε κάτσει μαζί του 3 μήνες. Θέλω λοιπόν να πω ότι η Νίκη το καλοκαίρι έπαιξε Καραγκιόζη σε δυο παιδικές εξοχές, είχε η κοπέλα την άδειά της κι επήγε κι έπαιξε».

Ενώ η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «το χειμώνα έχει τα σχολεία. Μάλιστα τώρα, πριν να γίνει το λοκντάουν το πρώτο, ήταν να φύγω από τα νήπια και τα δημοτικά και να πάω στα γυμνάσια, λύκεια με Αριστοφάνη. Το ήξερα από το θέατρο. Έφτιαξα τις φιγούρες μου, έκανα πρόβα στο λόγο, για να τον μάθω να τον θυμηθώ, γιατί ήξερα μόνο τα δικά μου λόγια, σε μετάφραση κανονική, αυτή που είχαμε ανεβάσει με το λαϊκό θέατρο Πειραιά, με το Γιάννη τον Κόκκινο. Σε μετάφραση Παύλου Μάτση, την είχε ανεβάσει ο Ευαγγελάτος. Είναι μια καταπληκτική μετάφραση πολύ σύγχρονη, πολύ νεανική, έκανα πρόβες και ήρθε ο κορονοϊός. Αν δεν είχε μεσολαβήσει αυτό, αν όχι μετά το Πάσχα πέρσι, φέτος θα 'παιζα».

Ο Κώστας Μακρής, «το σχολείο είναι μια ειδική κατηγορία. Θα σου απαντήσω με μια κουβέντα. Έχω ξεκινήσει στα Επτάνησα την παράσταση ο Καραγκιόζης εθελοντής αιμοδότης, έχω συνεργαστεί με τον Ερυθρό Σταυρό και με διάφορα νοσοκομεία που στέλνανε εκπρόσωπο και μιλάγανε στο σχολείο και λέγανε μετά ότι καλύτερο έχουνε μαζέψει και σε αίμα, γιατί όλοι οι δάσκαλοι μετά, διευθυντές πηγαίνανε και δίνανε. Πιστεύω ότι ήταν από τα πιο πετυχημένα πρότζεκτ που έχω κάνει. Και ο Καραγκιόζης πρόεδρος των ΑΜΕΑ, το ίδιο πράγμα ήτανε».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «μετά που είχα πιο επαγγελματικές φιγούρες κι αυτά ξεκίνησα να παίζω στις Κατασκηνώσεις της Πεντέλης, παιδικά πάρτι Χαλάνδρι, Βριλήσσια. Έπαιρνα δυο, τρία χιλιάρικα, ήτανε πολύ καλά λεφτά αυτά τότε. Να σκεφτείς οι επαγγελματίες караγκιοζοπαίχτες, ας πούμε ο Σπαθάρης έπαιρνε 10000 τότε. Το έμαθα από το Σύλλογο Γονέων, που ρώτησα «πόσο σας παίρνει;» και είπανε, «10000, αλλά είναι πολύ (καλός)... », τον αγαπούσανε! Μια φορά θυμάμαι είχε κλείσει ο Σπυρόπουλος, αλλά έστειλε έναν άλλο караγκιοζοπαίχτη, το Γιάννη τον Σαμαρά. Ο Σαμαράς δε μου άρεσε και δεν άρεσε και στο Σύλλογο. Το ξέρω γιατί η κυρία που ήτανε πρόεδρος του Συλλόγου ήταν πολύ κοντά μου, σαν θεία μου, δεν ήταν θεία μου, αλλά θεία την έλεγα. Δεκαετία του '80, '82-'83. Έπαιρνε λοιπόν αυτός 4000, ο Σπαθάρης έπαιρνε 10000, πολύ μεγάλη διαφορά, αλλά δεν τους άρεσε καθόλου ο Σαμαράς, ήταν μια πολύ κακή παράσταση αυτή».

Ο Μπάμπης Μακρής, «έχουμε κάνει και αντίστοιχες δράσεις. Πιο πολύ για εκπαιδευτικούς βέβαια, έχουμε κάνει το σχολείο των σκιών στην Πάτρα, όπου συμμετείχαν και εκπαιδευτικοί και μέσα από ένα κύκλο 7 μαθημάτων, πάνω στην κατασκευή φιγούρας, στην κινησιολογία, στην αλλαγή της φωνής παίρνανε μια ιδέα από το τι κάνουμε και τα μετέφεραν στην τάξη στα παιδιά του δημοτικού και έφτιαχναν ένα πρότζεκτ με τα παιδιά, μια παράσταση, όπου έφτιαχναν τις φιγούρες τους και στο τέλος του προγράμματος παρουσίαζαν μια παράσταση Καραγκιόζη στο σχολείο».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «πήγαινα στο Μουσείο του Χαρίδημου και πιο μικρός, είχα γνωρίσει το 2001 το Σωτήρη το Χαρίδημο σε κάτι μαθήματα λαϊκής επιμόρφωσης, έμαθα κι εκεί κάτι παραπάνω για την κατασκευή της φιγούρας. Στέλνεις κάποιο μείλ, παίρνεις τηλέφωνο σε σχολεία, μπορείς να στείλεις και δείγμα της δουλειάς, εγώ προσωπικά δεν στέλνω. Στο δίκτυο αν ψάξουνε μπορούν αν με βρουνε, να δουν και δείγμα της δουλειά μου. Τους στέλνω μαζί και βιογραφικό. Σε ένα σχολείο μπορεί να σε προτιμήσουνε αν έχεις να τους προτείνεις ένα ωραίο έργο για τα παιδιά. Δεν τους νοιάζει τόσο το χρήμα, γιατί εκεί πληρώνουν τα παιδιά. Αλλά μπορεί να στην πουν κι εκεί πέρα, κάντε μας μια καλή τιμή να σας πάρουμε. Επίσης έχει τύχει σε χώρο να πάρουν ένα караγκιοζοπαίχτη που είναι ακριβός και καλός, την επόμενη χρονιά όμως να πάρουν κάποιον άλλο πιο φθηνό. Βλέπουν ότι είναι λίγο χάλια ποιοτικά και ξαναπαίρνουν μετά τον ακριβό. Ο επαγγελματίας πρέπει να κυνηγήσει τη δουλειά του. Το χειμώνα θα βγάλει λεφτά από ένα σχολείο, από 100 σχολεία που μπορεί να παίξει όλο το χειμώνα, για να πληρώσει την ασφάλειά του, το ΦΠΑ, τις ανάγκες του, το ενοίκιο στο σπίτι του».

Ο Γιάννης Κόκκορης στο Ναύπλιο δημιουργεί ένα σεμιναριακό εργαστήρι, όπου τα παιδιά μπορούν να εκπαιδευτούν στην κατασκευή φιγούρας, στη συγγραφή ενός έργου και στην παρουσίασή του σε κοινό, σε συνεργασία με το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

(μετονομάστηκε Ίδρυμα Βασίλη Παπαντωνίου) (1989), αλλά και στο εργαστήριό του. Από αυτή τη δράση, στην οποία συμμετείχαν περισσότερα από 100 παιδιά, σώζονται σε γραπτή μορφή τέσσερα έργα Καραγκιόζη δημιουργίες των παιδιών και η αναλυτική παρουσίαση του προγράμματος, όπου ως στόχος τίθεται η αναβίωση του παιχνιδιού με τον Καραγκιόζη μέσα από αυτοσχέδιες παραστάσεις, η μύηση στον μπερντέ και η κατάκτηση δεξιοτήτων, κάτω από σωστή καθοδήγηση, για τη συγγραφή ενός έργου, την κατασκευή φιγούρων και την παρουσίαση μιας παράστασης Καραγκιόζη, σύμφωνα με την παράδοση (Παράρτημα 1). Στους στόχους της επιτυχίας του προγράμματος αναφέρεται «θα πρέπει η ομάδα αυτή να μην βρίσκεται μόνο στο πρόγραμμα μαζί, αλλά αν είναι δυνατόν τα παιδιά να κάνουν παρέα στη γειτονιά ή στο σχολείο ώστε να γνωρίζονται καλά μεταξύ τους. Αρνητικό είναι να προσπαθήσουμε να ενώσουμε παιδιά με διαφορές μεταξύ τους γιατί οι διαφορές τους θα βγούνε αργά ή γρήγορα μ' αποτέλεσμα τη διάλυση ή τη μία και μοναδική παράσταση».

Συμπεράσματα

Η δυνατότητα των παραστάσεων σε σχολεία ανοίγει μια νέα αγορά και αποτελεί σημαντική οικονομική διέξοδο για τους караγκιόζοπαίχτες, ιδιαίτερα τους χειμερινούς μήνες, που περιορίζονται οι ανοιχτοί χώροι παραστάσεων. Η επιλογή ενός караγκιόζοπαίχτη, έναντι ενός άλλου, από τα σχολεία δεν γίνεται με ποιοτικά κριτήρια, αλλά βάσει την οικονομική απαίτηση. Οι παραστάσεις δεν διακρίνονται συνήθως από αρτιότητα, γεγονός που έχει αντίκτυπο στην άποψη που διαμορφώνει το κοινό για το θέαμα. Τα έργα επιλέγονται με διάφορα κριτήρια, όπως η επετειακότητα (ηρωικό ρεπερτόριο), η ηλικία των μαθητών, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις δημιουργίας ενός νέου έργου, που προωθεί μια συγκεκριμένη εκπαιδευτική δράση ή εντάσσεται σε κάποιο πρόγραμμα κοινωνικής ευαισθητοποίησης.

Παράλληλα με την είσοδο του θεάματος στα σχολεία αναπτύσσεται και ο θεσμός των σεμιναρίων με θέμα τον Καραγκιόζη, είτε από Μουσεία που διαθέτουν ανάλογες συλλογές, είτε από τους ίδιους τους караγκιόζοπαίχτες. Στόχος αυτών των δράσεων είναι η αναβίωση του Καραγκιόζη ως παιχνίδι των παιδιών στα σπίτια και τις γειτονιές, αλλά και η επιμόρφωση των εκπαιδευτικών που καλούνται να οργανώσουν, κατ' απαίτηση του διαθεματικού προγράμματος σπουδών, δραστηριότητες που εδράζουν στο νεότερο πολιτισμό. Στις μαρτυρίες γίνεται σαφές ότι τα σεμινάρια αυτά δεν αντικαθιστούν την περίοδο της μαθητείας ενός νέου караγκιόζοπαίχτη, γιατί είναι χρονικά περιορισμένα και δεν προσφέρουν ικανή πρακτική εξάσκηση. Όμως, αποτελούν εφαλτήριο για όποιον ενδιαφέρεται να ασχοληθεί με τον Καραγκιόζη επαγγελματικά.

3.3.2.1.5 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη ως συλλεκτικό αντικείμενο με τα ιδιωτικά και δημόσια ιδρύματα

Η στροφή του ενδιαφέροντος των προοδευτικών διανοούμενων και καλλιτεχνικών κύκλων προς το λαϊκό πολιτισμό τη δεκαετία του 1960 αποτελεί αντίδραση του προοδευτικού κόσμου στην επίσημη κουλτούρα, που αποκλείει τις πολιτιστικές παραδόσεις των αστικών κέντρων και της υπαίθρου. Αναδύεται μια αίσθηση νέας συλλογικότητας, η αντίσταση, που ανοίγει παράλληλα το πεδίο για ένα διάλογο στην κουλτούρα, ενώ παράλληλα έχουμε έκρηξη αναζητήσεων, δημιουργικότητας, επικοινωνίας και πολιτιστικής συμμετοχής, με δυναμική έκφραση της διαφορετικότητας. Όμως, ενώ τα λαϊκά στρώματα αναζητούν έναν τρόπο συμμετοχής στον πολιτισμό, η λαϊκή κουλτούρα, εκτός των ορίων της πολιτικοποιημένης, αντιμετωπίζεται από τους διανοούμενους με σκεπτικισμό. Τα επτά χρόνια της δικτατορίας διακόπτουν την εξέλιξη του πολιτισμικού μοντέλου στο επίπεδο της κεντρικής πολιτικής, όμως η πολιτιστική ζωή συνεχίζει να υπάρχει στην ιδιωτική σφαίρα, τηρώντας μια «παθητική» στάση σιωπής, άμυνας, αναπτυσσόμενη με δικούς της ρυθμούς. Από τη δεκαετία του 1980 και μετά θεμελιώδης άξονας της πολιτιστικής πολιτικής είναι η άμυνα και η αντίσταση απέναντι σε ένα συμβολικό, αλλά και καθολικό εχθρό, που απειλούσε το παρόν, το μέλλον, αλλά και το παρελθόν του έθνους και στόχευε στην αποκοπή από τις ρίζες. Δημιουργείται λοιπόν μια ρητορική, που αναγνωρίζει την ανάγκη για εμπλουτισμό της πολιτιστικής μας παράδοσης και ορίζει σαν υγιές κύτταρο αναζωογόνησης την ελληνική περιφέρεια και τις τοπικές πολιτιστικές αξίες. Εξαιτίας της αντίληψης που ταύτιζε την πολιτιστική πολιτική με τις γενναιόδωρες κρατικές επιχορηγήσεις και έθετε τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό σε μοναδική προτεραιότητα, η αξιοποίηση των πόρων της σύγχρονης ζωντανής κουλτούρας και δημιουργίας, δε συμπεριλήφθηκαν.

Παρά την έντονη παρουσία του θεάματος του Καραγκιόζη και την είσοδο του στην εκπαίδευση ως σημαντικού στοιχείου του λαϊκού πολιτισμού, η διάσωση και αξιοποίηση των τεκμηρίων του δεν κινεί κανένα ενδιαφέρον. Οι μόνες ενέργειες έρχονται από την τοπική αυτοδιοίκηση, με αποτέλεσμα το 1991, μετά από πρωτοβουλία και αγώνα του Ευγένιου Σπαθάρη να αποφασισθεί η ίδρυση μουσείου θεάτρου σκιών στο Μαρούσι, τα εγκαίνια του οποίου θα γίνουν στις 25/6/1995. Επίσης, το 2006, επί δημαρχίας Μπακογιάννη στο Θησείο, στο πολιτιστικό κέντρο «Μελίνα», παραχωρείται ένας όροφος ώστε να στεγαστεί το Μουσείο-Θέατρο Σκιών Χαρίδημος, ενώ αργότερα, ο Δήμος Νέας Σμύρνης ιδρύει το Μουσείο Μάνθου Αθηναίου, που όμως δεν είναι επισκέψιμο μέχρι στιγμής (2024) από το κοινό. Η ιδιωτική πρωτοβουλία, είτε μέσω Ιδρυμάτων, είτε μέσω συλλεκτών έρχεται να καλύψει την απουσία της κρατικής μέριμνας, εγείροντας ένα πλήθος προβλημάτων, όπως η εμπορευματοποίηση των τεκμηρίων, η ανεπαρκής τεκμηρίωση και καταγραφή και κυρίως η αποκοπή τους από το ευρύ κοινό

και τους ερευνητές. Αρχεία και Συλλογές σε Μουσεία, Δήμους, Ιδρύματα είναι: του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών (φιγούρες, σκηνικά, αρχειακό υλικό), της ΕΡΤ (έργα των σημαντικότερων караγκιοζοπαίχτων της περιόδου της μεταπολίτευσης, τα οποία έχουν μαγνητοσκοπηθεί στην ΕΡΤ παρουσία κοινού), του ΜΙΕΤ-ΕΛΙΑ (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες, τετράδια, αρχειακό υλικό), του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (τετράδια του караγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου), (Γεωργιάδη, 2015), του Λαογραφικού Μουσείου Στεμνίτσας (φιγούρες Λάμπρου Καραδήμα), του Μουσείου Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες, αντικείμενα), του Ιδρύματος Βασίλη Παπαντωνίου (μετονομασία του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος) (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες) (Βελιώτη, 2016), του Λαογραφικού και Εθνολογικού Μουσείου Μακεδονίας Θράκης (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες), του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών – Πανεπιστήμιο Γρανάδας (βάση δεδομένων), του Πανεπιστημίου του Χάρβαρντ – συλλογή Whitman-Rinoluceri (ηχογραφήσεις παραστάσεων, συνεντεύξεις, φιγούρες), του Δήμου Πάτρας (φιγούρες, σκηνικά, αρχειακό υλικό, φωτογραφίες), του Ιάσωνα Καραϊνδρου (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες, αρχειακό υλικό), του Δημήτρη Μπερέκου (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες, αρχειακό υλικό), του Δημήτρη Φανάρα (ψηφιοποιημένες συλλογές οπτικών, ηχητικών και έντυπων τεκμηρίων), του Κώστα Σπυρόπουλου (φιγούρες, σκηνικά, ρεκλάμες, οπτικό και ηχητικό υλικό παραστάσεων).

Σε έξι μαρτυρίες, που έχουν γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-), έχουμε αναφορές για τον Καραγκιόζη ως συλλεκτικό τεκμήριο.

Ο Τάσος Κούζης, «στη Γερμανία δεν έχουμε να ενθουσιαστεί ο κόσμος και να πει τι είναι αυτό; Στο Μουσείο του Βερολίνου έχουν καταπληκτικές φιγούρες. Αλλά πόσοι τις έχουν μελετήσει; Δεν ξεσηκώθηκε όμως κανείς να το φτιάξω κι εγώ!».

Ο Άθως Δανέλλης, «ε! αν δεν υπάρχει ένα ίδρυμα το οποίο να έχει κρατική ανταπόκριση, ένα Κέντρο Θεάτρου Σκιών το οποίο θα ενέπνεε και την ασφάλεια και την εμπιστοσύνη σε κάποιους ανθρώπους, που έχουν συλλογές και ρωτούν «τι να τα κάνουμε»; Να τους πεις τι; Πηγαίνετε να τα βάλουνε στα υπόγεια. Έχουν συλλογές Ου! Εκτός από γνωστούς και σχετικούς με το χώρο και ιδιώτες, οι οποίοι έχουν τη συλλογή του τάδε Καραγκιοζοπαίχτη... ξέρω 'γώ... αυτά... Αν υπήρχε κάτι μεγάλο... Κοίτα οι συλλογές που είναι γνωστές, δηλαδή ο Σωκράτης ο Κοτσορές, ο άνθρωπος έχει διασώσει όλο το αρχείο του Μάνου σχεδόν. Τα οποία ήτανε... δεν... ο Μίμης, όπως συνηθίζεται, τα έβλεπε αυτά σαν εργαλεία. Κι εμείς το κάνουμε... αλλά με περισσότερη φειδώ... δηλαδή δε θα πετάξεις μισή φιγούρα πλέον, τον παλαιότερο καιρό τα πετάγανε. Είχαμε ρετάλια από φιγούρες μέσα στη σκηνή του Μάνθου, για να κόβουμε χαρτόνια παρόμοια και να κολλούμε στα... ε! τώρα δε γίνεται αυτό πια. Ε! όλοι κάτι έχουνε... εγώ μπορώ να σου πω ότι έχω τα λιγότερα γιατί απέβαλα το πάθος του συλλέκτη... γιατί είμαι

συγκεντρωτικός και θα πέθαινα από πνευμονοκονίαση στο τέλος... οπότε δεν έχω πράγματα... ξέρω που υπάρχουνε... και μου λένε καμιά φορά να σου κάνω φωτοτυπία. Δε χρειάζεται! Το έχεις; Όταν το χρειαστώ... ! Δε χρειάζεται να το... Εγώ ασχολήθηκα με το γραπτό κομμάτι, εκεί εντάξει, με τα έργα! Κοίταξε! Μόνον ο Ιάσωνας (Μελισσηνός) τι έχει, ο οποίος... αυτά δε θα τα δει το φως του ήλιου ποτέ... μήπως ο Αλέξανδρος κάνει κάτι... ο οποίος κι αυτός είναι... το παιδί παίζει τώρα... ε, στο σπίτι του τα είχε ο Ιάσωνας και στο σπίτι της συγχωρεμένης της μάνας του... δεν ξέρω που αλλού τα έχει πάει... ναι έχει την ασθένεια του συλλέκτη... και σε σημείο τραγικό... δηλαδή... το τι έχει μαζέψει! Το σελοτέιπ που ήταν κολλημένο ένα σπαθί σε μια φιγούρα... ξέρω 'γώ... του Σπαθάρη. Ένα συνδετήρα, ένα χαρτάκι λαδωμένο που έκανε κάποιος ένα σκίτσο μεγέθους τίποτα. Ε!, αυτό ήθελε κάποιον να αρχειοθετεί... τα χάνει. Σε συνεργασία με τη Γρανάδα είναι η Σοφία η Μιχοπούλου. Υποτίθεται ότι θα βγάζανε κάτι για τον Μιχόπουλο και η Σοφία πέρα του ότι είναι πολύ ταμπεραμεντόζα, έχει το υλικό και ο Μιχόπουλος ήταν πάρα πολύ τακτικός. Σε σημείο τελειότητας. Ότι έχει κρατήσει από τα εργαλεία της δουλειάς του, το υλικό που συγκεντρώνει, είναι όλα τακτοποιημένα, σε φακέλους... Κι η Σοφία επειδή είναι κι εκείνη τακτική και κρατάει το τέμπο του πατέρα της, το υλικό της είναι άριστα συντηρημένο. Αποκόμματα, πράγματα... τώρα ποιοι θα το διαχειριστούν και πώς;».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «κοίταξε τώρα, πήραμε εμείς σαν Σωματείο τα υλικά, μια συλλογή, αλλιώς θα είχε δέκα φιγούρες είκοσι, τις φιγούρες του Θέμη και του Κώστα Καραμπάλη, τα παιδιά του Καραμπάλη που ήταν ο τραγουδιστής του Μόλλα και έχουμε μια ωραία συλλογή. Είχε ο Καραμπάλης πολλές φιγούρες, ακόμη και του πατέρα του που ήτανε εξαιρετικές, όχι πολλές. Ζωγράφιζε και ο ένας από αυτούς τους δύο караγκιζοπαίχτες, ο Σπύρος, όχι πολύ ωραία αλλά ζωγράφιζε, δεν είναι σαν του πατέρα του, σε καμία περίπτωση. Λοιπόν, πήρε το Σωματείο τη συλλογή του Καραμπάλη, που είναι εργαλεία, φιγούρες από πολλούς караγκιζοπαίχτες, Έχει μέσα πολλών караγκιζοπαικτών πράγματα και ξαφνικά αποφασίζει ο πρόεδρος, δεν το λέω για να κατακρίνω, επειδή λέγαμε ότι μπορούμε να βγάλουμε ένα ωραίο βιβλίο, σαν κι αυτό που βγήκε του Μάνθου ή σαν κι αυτό που βγήκε του Ερμή, και ξαφνικά αποφασίζει ο Καπετανίδης (πρόεδρος) να τις βάλει στο ίντερνετ τις φιγούρες. Το συμβούλιο που ήταν εκείνη την εποχή. Πριν από πέντε, έξι χρόνια (δηλαδή το 2015). Βάλανε τις φιγούρες στο ίντερνετ, κήκε το βιβλίο! Όποιος θέλει τις εκτυπώνει. Την έκαψε τη συλλογή. Η μόνη περιουσία του Σωματείου είναι αυτές οι φιγούρες. Δεν έχει κάτι άλλο. Και κάτι βιβλία και κάτι αυτά! Τρίχες! Βασικά είναι η συλλογή, που μπορεί άμα την αξιοποιήσεις να κάνεις ένα Μουσείο σαν το Σπαθάρειο. Είναι πολλές (οι φιγούρες)! Μπορεί σε ένα κτήριο που έχει 5 δωμάτια να το γεμίσεις φιγούρες και σκηνικά, μπορείς! Πολύ ωραίο! Έχουμε κάνει εκθέσεις επανειλημμένα με αυτές τις φιγούρες, που είναι πολλές και διαφόρων караγκιζοπαικτών. Ε, βάλε

ενδεικτικά 15 φιγούρες, ότι έχουμε μια ωραία συλλογή! Βάζεις τώρα 200, 300 κομμάτια! Και τα αντιγράφουν τώρα όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες και όχι μόνον όλοι, θες εσύ για το παιδί σου, κλακ κατεβάζεις, ε! δεν έχει αξία. Ας γίνει το Μουσείο πρώτα... Αλλά και το Σπαθάρειο ή ο Χαρίδημος τα δύο Μουσεία που είναι σήμερα δε νομίζω στο ίντερνετ να έχουν όλο τους το υλικό και να μπορείς να το κατεβάσεις. Ε! άμα το βλέπεις στο ίντερνετ γιατί να πας να το επισκεφτείς; Δε θα πάει κανένας! Μα γιατί να πας; Κανένας δεν το κάνει! Εδώ ο Χατζηπανταζής που είναι στη Κρήτη, αυτός και από ότι έχω καταλάβει είναι τα πράγματα μυστήρια, κι έχει τα τετράδια του Βασίλαρου δε σε αφήνει ούτε να τα δεις. Πρέπει να παρακαλέσεις, να πας από 'δώ στην Κρήτη και αν σε αφήσει να φωτογραφήσεις μια σελίδα! Πολύ δύσκολα, και έχει δίκιο! Σου λέει πώς θα τραβάμε κόσμο; Να λέμε ότι κάτι έχουμε!».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «ΕΛΙΑ (σήμερα MIET-ΕΛΙΑ). Αυτοί ήρθανε. Εγώ θυμάμαι χαρακτηριστικά, είχα γνωρίσει και τον Πανδή και το Χαριτάτο, την Αλεξάνδρα (Χαριτάτου) δεν την είχα γνωρίσει ποτέ, μπορεί να την είχα δει αλλά δεν την θυμάμαι. Δύο σκηνικά θυμάμαι στο ΕΛΙΑ. Είπανε θέλουμε να κάνουμε ένα μεγάλο αρχείο θεάτρου σκιών και αυτό να πάει παντού. Το 2001 ή το 2000. Θυμάμαι χαρακτηριστικά ή τον Πανδή ή το Χαριτάτο που ήταν εδώ στο σπίτι με τον μπαμπά και κουβεντιάζανε και τρώγανε και πίνανε. Δεν τους ήξερε. Τον εβρήκανε ίσως επειδή είχε τη συλλογή αυτή; Γιατί εκείνη την εποχή δεν υπήρχανε συλλογές και πολλά εργαλεία ήτανε μοιρασμένα. Αυτοί, απ' ότι κατάλαβα, θέλανε μία βάση από καλό υλικό και από κει και πέρα έλα Μάνθο, έλα εσύ, έλα εσύ, να φτιάξουνε τη βάση τους. Εγώ αυτό κατάλαβα. Ο πατέρας μου είχε πάρει όλη τη συλλογή τα έργα του Ντίνου Μουρελάτου. Εγώ αυτή τη στιγμή έχω 9. Πρέπει να έχει σίγουρα άλλα 6 με 7 εκεί. Και τα εννιά αυτά, εγώ τα πήρα τελευταία στιγμή. Το θυμάμαι γιατί είχανε πει πολύ και μου λέει η μάνα μου, «τρέχα κρύψε!». Τρέχω στην αποθήκη, που είναι αυτή που έχω τώρα πάνω εδώ και τα παίρνω, όπως είναι όλα και τα πέταγα μέσα στο μπάνιο, στη μπανιέρα, στο πάνω σπίτι, για να τα προλάβω. Φαντάσου ότι εγώ έτρεχα και τα 'κρυβα και ανέβαινε πάνω ο Πανδής με τον πατέρα μου, για να σώσω τα βιβλία αυτά! Μου λέει η μάνα μου «τρέχα, έχουνε πει, δεν ξέρει ο Σπυρόπουλος τι δίνει!». Αυτό έγινε και τώρα. Έδωσε σε κάποιον από τη Γαλλία πράγματα. Στη Γαλλία σε ένα συλλέκτη. Έδωσε 8 κομμάτια. Πρόσεξε, εγώ είμαι συναισθηματικά δεμένος με τις φιγούρες της τηλεοράσεως και με αυτές που μεγάλωσα στο θέατρο στο Γαλάτσι. Για τον πατέρα μου δεν έχουν αξία, «Ωω, πάρ' το πάρ' το!». «Τι κάνεις του λέω; Με αυτόν τον Καραγκιόζη εγώ έχω μεγαλώσει, είναι η πρώτη φιγούρα που έπιασα». «Σιγά, μια ζελατίνα είναι». Το ΕΛΙΑ το καταστρέψανε αυτοί που μπήκανε μέσα, έχει γίνει τρελό πλιάτσικο. Δεν έχω πάει στα βιβλία να δω. Στα βιβλία και στις ρεκλάμες δεν έχω πάει να δω. Το χαρτί που έχω εγώ αναγράφει ότι, ο μόνος που μπορεί να μπει μέσα και να κάνει εκκαθάριση, ανακεφαλαίωση, να φροντίσει τις φιγούρες είναι ο Σπυρόπουλος. Έχω

χαρτί που λέει ότι έχω δικαίωμα να μπω και να ξαναφτιάξω τις φιγούρες. Και μου λέει τώρα στον κορονοϊό ο πατέρας μου, «δεν πάμε ρε Κώστα να δούμε; Πήγαινε εσύ και θα έρθω εγώ μετά». Πάω και παθαίνω σοκ. Με κοίταγε η Σταματογιαννάκη. Της λέω αυτό είναι αντίγραφο. Είναι αντίγραφο, γιατί έχω δει τα πρωτότυπα σε μπαούλα συναδέλφων. Άμα σου πω ονόματα θα τρέχουμε και δε θα φτάνουμε. Είναι πολλοί. Εκεί μέσα μπήκανε και έχει βγει, τι να σου πω. Χτες μου έδειξε από τη Γαλλία, ο άνθρωπος που παίρνει τις φιγούρες κι ούτε καν τον ξέρω, έχει συλλογή θέατρο σκιών και από άλλες χώρες, ρεκλάμα του Βασίλαρου, που είναι «Η κυρά Φροσύνη» και πίσω «Ο φούρναρης». Εμείς αυτή δεν την έχουμε, του Βασίλαρου, άντε να έχει μερικά κομμάτια ο Μακρής, στο ΕΛΙΑ πρέπει να ήτανε. Σε χαρτί λαδόκολλα. Λέω, «ρε μπαμπά, πού αλλού έχεις δώσει;». Μου λέει «δεν έχω δώσει αλλού Κώστα». Εκεί μέσα έχουνε κάνει ζημιά. Εγώ φωτογραφίες είδα με τα μάτια μου, και θα σου πω ότι από τις φωτογραφίες εμένα στα χέρια μου ήρθε ένα κουτί που το άνοιξα και μέσα είχε 3 cd με έργα που έλεγαν Άθως Δανέλλης και κάτι άλλο και φωτογραφίες, η φιγούρα σε άσπρο φόντο. Θα σου πω χαρακτηριστικά, ο Καραγκιόζης του πατέρα μου ο δερμάτινος, ο μαύρος με το πράσινο δεν υπάρχει. Ξέρεις τι φοβάμαι; Θα χάσουμε τη γη κάτω από τα πόδια μας. Εγώ θα απογοητευτώ γιατί είναι έργα τέχνης. Μόνο του βιβλίου να πάρεις τα κομμάτια... ! Εγώ της είπα (Σταματογιαννάκη) έχω όλη την καλή όρεξη να το ξανακάνω και να στήσουμε και έκθεση. Εγώ το αγαπώ αυτό το πράγμα και θέλω να υπάρχουνε. Αυτά μας κάνουνε εμάς караγκιοζοπαίχτες. Εάν δεν υπάρχουνε αυτά, δε θα είμαστε εμείς, αυτό δεν καταλαβαίνουνε. Νομίζουνε οι άλλοι ότι μετράει ο Σπυρόπουλος ή ο Σπαθάρης. Αν δεν υπάρχει ο Καραγκιόζης να ζει, ούτε Σπυρόπουλος, ούτε Σπαθάρης θα υπάρχει. Όλες οι φιγούρες του ΕΛΙΑ είναι φωτογραφισμένες και μοιρασμένες σε όλους. Φωτογράφιση μέσα εκεί που είναι, με πίσω του Βασίλαρου το κάδρο, σηκωμένες και φαίνονται μόνο δάχτυλα. Κυκλοφορούν τα σχέδια και τις φτιάχνουν όλοι. Δηλαδή ο άλλος έχει δώσει με τη συλλογή του του Μάνου έναν ωραίο αστυνομικό, την έχει πουλήσει για καλά λεφτά και την έχουν όλοι! Και μετά από τριάντα σαράντα χρόνια, εγώ σαν Σπυρόπουλος, θα πω αυτή είναι η αυθεντική».

Ο συλλέκτης Ιάσωνας Καραϊνδρος αναφέρει, «η συλλογή μου δείχνει πώς μπήκε αυτή η τέχνη μέσα στη ζωή μας, μέσα στην κουλτούρα μας. Οι διάφορες μπαρούφες που άκουγα, ότι ο Καραγκιόζης είναι ελληνικός, μας τον κλέψανε οι Τούρκοι και διάφορες τέτοιες μπαρούφες, πάντα με έβγαζε από τα ρούχα μου και θέλησα να εντάξω τον Καραγκιόζη στο ευρύ γενεαλογικό δέντρο του Θεάτρου Σκιών ανά τον κόσμο. Εγώ γενικώς είχα το μικρόβιο της κολεξιονίτιδας. Από πολύ μικρός άρχισα και έπαιρνα από το τέλος των παραστάσεων του Χαρίδημου, όποτε μπορούσα και το χαρτζιλίκι μου το επέτρεπε, φιγούρες από αυτές τις σκαλιστές, που ήταν όχι σε μέγεθος επαγγελματικό, αλλά ούτε και παιδικό. Μ' άρεσαν οι φιγούρες και έτσι όπως είδαν οι γονείς μου κι οι φίλοι των γονιών μου ότι αποκτούσα αυτή την τρέλα, τα

δώρα που μου κάνανε ήτανε φιγούρες. Κάποια στιγμή είδα ότι κάτω στην Ανδριανού, παράλληλα με τις γραμμές του τρένου, ήτανε ένα υπόγειο και από πάνω το παλιατζίδικο είχε φιγούρες, ήταν ο Κώστας ο Σοκαράς. Αρχίζα να παίρνω φιγούρες απ' τον κυρ Κώστα. Λεφτά όμως για δερμάτινες φιγούρες δεν είχα. Ο κυρ Κώστας ήξερε πολύ καλά την αξία των πραγμάτων. Ήτανε γνωστός, γνώριζε όλους τους караγκιοζοπαίχτες και όταν είχαν ανάγκη για χρήματα ή αυτοί είχαν πεθάνει και οι γυναίκες τους είχαν ανάγκη, γνώριζαν ότι στο Σοκαρά μπορούσαν να πουλήσουν. Είχε άπειρο υλικό. Ήθελα φιγούρες παλιές και αυτό είναι ίσως το 10% του υλικού της συλλογής μου, υλικό που έχει παίξει, που έχει ψηθεί, με φθορές, δε μ' ενοχλεί, όταν λείπει κάποιο πόδι, κάποιο χέρι και μπορώ να τη συντηρήσω χωρίς να τη χαλάσω. Λοιπόν έτσι θα έλεγα χτίστηκε το 1/3 της συλλογής, πρέπει να είχα φτάσει να έχω 150 φιγούρες. Τελικά ως πρόσφατα, γιατί τώρα έχω πάρει ουκ ολίγες δερμάτινες φιγούρες, το χαρακτηριστικό της συλλογής μου ήταν ότι είχα φιγούρες από ευτελή υλικά, ζελατίνες και χαρτόνια, που πριν λίγα χρόνια δεν τα βλέπαμε ούτε σε μουσεία, ούτε σε εκδόσεις. Θεωρείτο δευτεράντζα. Εμένα όμως μου μιλούσαν. Πριν 5-6 χρόνια, αφού θεώρησα ότι έχω πια χτίσει το γενεαλογικό δένδρο με αντιπροσωπευτικά κομμάτια απ' όλους τους παλιούς, λίγοι είναι οι άγνωστοι σίγουρα παλιοί, θεώρησα από τη στιγμή που είναι μία τέχνη που συνεχίζεται, είναι ζωντανή -ευτυχώς και πιστεύω ότι ο Καραγκιόζης έχει μέλλον στην Ελλάδα- άρχισα να αγοράζω από τους νέους καλλιτέχνες, από τους νέους караγκιοζοπαίχτες. Στα αρχεία μου τα πάντα είναι φωτογραφημένα, τα υλικά, πότε το έχω αγοράσει από ποιον. Αυτό που έχω καταλάβει εγώ είναι ότι αν δεν κάνεις σαν συλλέκτης αυτή την αρχειοθέτηση, δεν είναι συλλογή είναι παλιατζούρα. Λοιπόν για τις πηγές, εκτός από τον ίδιο το Χαρίδημο, τον κυρ Κώστα στο Μοναστηράκι, τον Σπυρόπουλο το Θανάση, τον Κώστα Σπυρόπουλο, από τους ίδιους τους νέους караγκιοζοπαίχτες. Ειδάλλως, έχω αγοράσει φιγούρες από παλιατζήδικα, μέσω E-bay που έχω βρει φιγούρες στη Γερμανία, στην Αμερική και ελληνικές και πολλές ξένες και από διάφορους άλλους οίκους πλειστηριασμών γαλλικούς ή ελληνικούς (Φράτης, Βέργος), ανταλλαγές που κάνω με τους νέους, δώρα. Θέλω να τα δώσω, να μη διασκορπιστεί η συλλογή και θα προσπαθήσω να τα δώσω στο Μπενάκη υπό όρους. Το θέμα είναι ότι και το Μπενάκη δεν έχουνε λεφτά. Αλλά τουλάχιστον σέβονται αυτά που έχουνε. Εγώ θα προτιμούσα να τις έδινα στο κράτος, αλλά για να γίνει ένας τέτοιος φορέας στην Ελλάδα, ίδρυμα, μουσείο, πες το όπως θέλεις, χρειάζεται χρήμα και αυτό δεν υπάρχει. Το κράτος δεν... , ιδιώτης δεν γίνεται, θέλει ένα Νιάρχο, ένα τέτοιο χώρο με foundation, που θα πει εντάξει δίνω 20 εκατομμύρια ευρώ, έχω ένα κτίριο, λειτουργεί για 10 χρόνια, κάνω εκθέσεις, μπαίνουν ερευνητές μέσα, αλλά πρέπει πάντα να είναι από πίσω το κράτος. Αλλά δεν είναι μονάχα ο χώρος. Για να έχεις ένα μουσείο πρέπει να έχεις προσωπικό, θέλεις να κάνεις εκθέσεις, δράσεις. Θέλει ένα κονδύλι από πίσω να το ακολουθεί ώστε το

Μουσείο να είναι ζωντανό. Βλέπεις κάνουν «Τα Σπαθάρεια», αυτό δίνει μια ζωή. Για μένα, ένα Μουσείο του Καραγκιόζη και θα τα έδινα κι ας ήταν και ιδιωτικό, θα έπρεπε να έχει, και το έχω πει και στο Σωματείο, που δεν θα τα έδινα ποτέ στο Σωματείο, το μόνιμο χειμερινό και καλοκαιρινό του θέατρο. Όχι μονάχα να είναι ο εκθεσιακός χώρος, αλλά να έχει και τη ζωντανή την παράσταση, τη δυνατότητα αυτή, και παροδικές εκθέσεις, όπως σε κάθε μουσείο που σέβεται τον εαυτό του. Δεν μπορείς να τα βάλεις όλα, εννοείται, αλλά κάποια στιγμή θα κάνεις έκθεση Γιάνναρου και θα κάνεις και μία έκδοση, έκθεση και έκδοση του Χαρίδημου...».

Ο Δημήτρης Μπερέκος συλλέκτης και κατασκευαστής φιγούρων αναφέρει, «δεν έχω απάντηση πώς ξεκίνησα να φτιάχνω το αρχείο. Είχα από μικρός τα πράγματα του Σπύρου (Καράμπαλη) που φτιάχναμε μαζί, ήθελα να φτιάχνω φιγούρες, όχι με σκοπό να παιχτούν, σαν συλλογή, σαν έργο τέχνης που κατασκεύαζα. Η πρώτη φιγούρα που αγόρασα ήταν το 1991 από το Σοκκαρά, μια ζελατινένια φιγούρα και από τότε ξαναγόρασα φιγούρα πριν 6-7 χρόνια (2017-2018) και μέσα σε αυτό το διάστημα έχει χτιστεί μια συλλογή με 1300 κομμάτια. Έχω ματώσει οικονομικά. Τα 400 είναι αγορασμένα παλιά κομμάτια. Δεν ξέρω τι θα τα κάνω. Σε πρώτη φάση ό,τι πέφτει στην αντίληψή μου, ό,τι είναι παλιό, ό,τι πωλείται, ό,τι αξίζει λέω να συγκεντρωθούν. Τα καταγράφω. Και αυτά που φτιάχνουμε υπάρχει σε όλα ημερομηνία. Μετά το 2000, μετά τα 20 χρόνια μου, οτιδήποτε έχει φτιαχτεί αναγράφεται πότε φτιάχτηκε, από ποιον, σχέδιο, ζωγραφική τα πάντα. Δεν ξέρω τι θα κάνουμε με αυτά τα πράγματα και είναι αρχεία, και του Καραϊνδρου τεράστια συλλογή στην οποία έχουμε κάνει όλη τη δουλειά της τεκμηρίωσης, υπάρχει σε κατάλογο από τον ίδιο. Εννοείται ότι θέλω να φανούν. Δεν θέλω να θαφτούν, ο στόχος που τα μαζεύω είναι αυτός. Να αποκαταστήσουμε την εικόνα, τίνος είναι τι, ποιος ζωγράφιζε έτσι, ποιος σκάλιζε έτσι. Θέλει δουλειά και δεν νομίζω ότι είναι για τώρα ακόμα. Είμαστε και οι δύο στη φάση της συλλογής υλικού και πολύτιμου υλικού. Βλέποντας το Μουσείο προχτές (ΜΝΕΠ), σκέφτηκα ότι θα άξιζε να υπάρχει το αντίστοιχο, μόνο για Καραγκιόζη. Να έχει και ηχογραφήσεις και βιντεοσκοπήσεις, να είναι όλο και παιχνίδια για παιδιά, κατασκευή».

Συμπεράσματα

Οι μαρτυρίες καταδεικνύουν την ανάγκη συλλογής, συντήρησης, διασφάλισης και προβολής των τεκμηρίων του θεάματος του Καραγκιόζη από ένα κρατικό φορέα. Η αποθησαύριση σε ιδιωτικές συλλογές και ιδρύματα στερεί τη δυνατότητα στους ερευνητές, τους νέους караγκιοζοπαίχτες, αλλά και στο ευρύ κοινό να προσεγγίσει και να αντιληφθεί την ιστορία και την εξέλιξη μιας λαϊκής τέχνης άρρηκτα δεμένης με την ζωή και την κουλτούρα των αστικών κέντρων και της υπαίθρου. Οι караγκιοζοπαίχτες, ως κλάδος, οφείλουν να δραστηριοποιηθούν και να προωθήσουν το αίτημα της διάσωσης και διάδοσης των τεκμηρίων της τέχνης τους. Η

οικονομική δυσπραγία, ο διακοπή της επαγγελματικής δραστηριότητας λόγω θανάτου ή συνταξιοδότησης ενός караγκιοζοπαίχτη, το ενδιαφέρον των συλλεκτών και των τουριστών για τις φιγούρες και τα σκηνικά ως εικαστικά ή φολκλορικά αντικείμενα οδήγησαν στην εμπορευματοποίηση των τεκμηρίων του θεάματος, είτε μέσω ιδιωτικών αγοροπωλησιών, είτε μέσω δημοπρασιών. Οι караγκιοζοπαίχτες, απλοί στην πλειοψηφία τους άνθρωποι που επιζητούν ένα τρόπο να αυξήσουν το εισόδημά τους, είτε πουλούν τα εργαλεία τους και κρατούν στάση καχυποψίας απέναντι στα ιδιωτικά ιδρύματα που τα αγοράζουν, είτε συλλέγουν όσα περισσότερα μπορούν επιδιώκοντας μια μελλοντική οικονομική εξασφάλιση.

Στις μαρτυρίες διαφαίνεται μια απογοήτευση για το μέλλον των τεκμηρίων του θεάματος, που στηρίζεται στην αδυναμία του κλάδου να αξιοποιήσει σωστά το υλικό, στην έλλειψη γνώσεων για την ταυτοποίηση, καταγραφή και αποθήκευση των τεκμηρίων, στη μείωση των κονδυλίων για τον πολιτισμό. Σημαντικό πρόβλημα, βάσει των μαρτυριών, αποτελεί η αυθεντικότητα των τεκμηρίων, καθώς με τις αναρτήσεις φωτογραφιών στο διαδίκτυο, αλλά και την έλλειψη αυστηρών κανόνων για τη χρήση των τεκμηρίων που βρίσκονται σε διάφορες συλλογές, είναι εύκολη η αντιγραφή και η δημιουργία πολλών αντιτύπων. Παράλληλα, τονίζουν ότι θα πρέπει να εγκαταλειφθεί η στάση του «κολλεκτιονισμού» τόσο από τα διάφορα ιδρύματα, όσο και από τους ιδιώτες. Τα τεκμήρια θα πρέπει να αναδειχθούν και να αντιμετωπισθούν σαν μία ολότητα, που θα παρουσιάζει την υλικότητά τους, ταυτόχρονα με τη θεατρική τους υπόσταση.

3.3.2.1.6 Σχέση του θεάματος του Καραγκιόζη με την επιστημονική κοινότητα και καλλιτεχνικές δράσεις για τη στήριξη και ανάδειξη του

Η επιστημονική κοινότητα στρέφει το ενδιαφέρον της στο θέαμα του Καραγκιόζη κυρίως μετά το 1980, διερευνώντας τη θεατρική του δομή, τη κοινωνική και ιστορική του διάσταση. Πλήθος βιβλίων εκδίδονται, άρθρα και ανακοινώσεις δημοσιεύονται σε επιστημονικά περιοδικά, οργανώνονται ημερίδες και συνέδρια με στόχο την ανάδειξη της σημασίας του Καραγκιόζη ως δείγμα του νεοελληνικού πολιτισμού, τη συνομιλία και αλληλεπίδραση που έχει με άλλα θεατρικά είδη, με τη μουσική, τα λαϊκά δρώμενα, τη συνεισφορά του στην εκπαίδευση και τη λειτουργία του ως αποθετήριο κοινωνικής και ιστορικής μνήμης. Σε αυτό το πλαίσιο, μια σειρά από μεταπτυχιακές εργασίες σε πανεπιστήμια της ημεδαπής και της Κύπρου έχουν ως θέμα τον Καραγκιόζη, ενώ εκπονούνται και διδακτορικές διατριβές. Συγκεκριμένα, α) Δάλκος, Χρίστος «Καλικάντζαροι, Νεράϊδες και Καραγκιόζης: μια τριλογία των περιπετειών και των μεταμορφώσεων του εξιλαστήριου θύματος» (2002), Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, β) Αγραφιώτης Θωμάς, «Το νεοελληνικό θέατρο σκιών ως μέσο αγωγής των μαθητών της πρωτοβάθμιας

εκπαίδευσης: χριστιανοπαιδαγωγική θεώρηση», (2007), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Σχολή Θεολογική. Τμήμα Θεολογίας, γ) Αθανάσιος Κουτσογιάννης, «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλονίκη (1912-1940)» (2022), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Σχολή Καλών Τεχνών. Τμήμα Θεάτρου, δ) Σπυρίδων Τούλιος «Ο πατριωτισμός και οι μεταμορφώσεις του στις ηρωικές παραστάσεις του Καραγκιόζη: όψεις της ιδεολογίας των θεατών» (2023), Πανεπιστήμιο Πατρών. Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ε) Χοτζάκογλου Ανθή «Το θέατρο σκιών και κούκλας στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και την Κύπρο», (2024) ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Ιδιαίτερα σημαντικό για τη διάσωση του θεάματος του Καραγκιόζη είναι το ερευνητικό έργο Ερευνητικό Πρόγραμμα Ελληνικό Θέατρο Σκιών: συγκέντρωση, αρχειοθέτηση και μελέτη των τεκμηρίων του δραματολογίου (δεκαετία 1890-δεκαετία 1960). Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Πανεπιστήμιο Πατρών, επιστημονική υπεύθυνη Ιωάννα Παπαγεωργίου, συνεργάτης Σπυρίδων Τούλιος. Σημαντικό τμήμα αυτού του έργου έχει ήδη εκπονηθεί από το πρόγραμμα «Το δραματολόγιο του θεάτρου σκιών στην Πάτρα κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1922-1940)», με χρηματοδότηση της Επιτροπής Ερευνών του Πανεπιστημίου Πατρών, την περίοδο 2010-13, Πρόγραμμα Κ. Καραθεοδωρή.

Στο πεδίο των συνεδρίων και ημερίδων που οργανώνονται, συνήθως στο πλαίσιο κάποιου φεστιβάλ και πλαισιώνονται από έκθεση και παραστάσεις, ενδεικτικά αναφέρουμε: α) Διαπολιτισμικό Συνέδριο, «Καραγκιόζης, ένας πολιτιστικός πρέσβης υπό εξαφάνιση», Εκπαιδευτήρια Byron College, Αθήνα, Μάρτιος 1999, β) Δημερίδα «Η πορεία του Καραγκιόζη από τον 20^ο στον 21^ο αιώνα», 1^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών, Πάτρα, Ιούνιος 2001, γ) Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο «Ελληνικό θέατρο σκιών. Άυλη πολιτιστική κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ)» Αθήνα, Νοέμβριος 2015, δ) Ημερίδα «Το πατριωτικό δράμα του θεάτρου σκιών. Προφορική τέχνη και τεκμηρίωση», Αθήνα, Δεκέμβριος 2021, ε) Ημερίδα «Ηχητικές και οπτικοακουστικές καταγραφές του Καραγκιόζη», Αθήνα, Νοέμβριος 2022.

Ένα από τα σημαντικά ερωτήματα που αντιμετώπισαν τα κράτη μέλη της Unesco από τη δεκαετία του '80 ήταν η προστασία παραδοσιακών μορφών τέχνης και πολιτισμού (μουσική, χορός, θέατρο, ποίηση κ.τ.λ.), τα οποία, καθότι συλλογικά αγαθά, μπορούν να γίνουν πιο εύκολα προϊόν οικονομικής και εμπορευματικής εκμετάλλευσης (Aikawa, 2004). Η έννοια τόσο της πολιτιστικής κληρονομιάς, όσο και της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς αποτελούν παράγωγα νεοτερικότητας στην έκφανση της πολιτισμικής ταυτότητας. Ιδιαίτερα, η καταγραφή των στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού και η διασφάλιση της συνέχειας τους συνδέεται με την αναζήτηση της αυθεντικότητας και έχει σχέση τόσο με τους φορείς αυτής της αυθεντικότητας, όσο και με τους καταναλωτές της (Χρυσανθοπούλου, 2021:88). Μέσα σ' αυτό το

πλαίσιο, η γενική συνέλευση των κρατών μελών της Unesco υιοθέτησε τη Σύμβαση για τη Διαφύλαξη της Άυλης Κληρονομιάς τον Οκτώβριο του 2003, την οποία η Ελλάδα υιοθέτησε το 2006. Η έννοια της βιωσιμότητας διαπνέει τη Σύμβαση του 2003 και είναι άμεσα συνυφασμένη με την έννοια της διαφύλαξης (Alivizatou, 2012, Smith & Akagawa, 2009). Βασικό στοιχείο της είναι η προστασία της άυλης κληρονομιάς και η μετάδοσή της στις επόμενες γενιές. Αυτό όμως προϋποθέτει τη δημιουργική συνέχιση των πολιτιστικών παραδόσεων προς όφελος των φορέων τους. Επομένως, η βιωσιμότητα αναγνωρίζει την αξία της άυλης κληρονομιάς ως πολιτιστικού αποθέματος που μπορεί να αποτελέσει εργαλείο κοινωνικής, εκπαιδευτικής, πνευματικής και οικονομικής τοπικής ανάπτυξης. Ανάγει, δηλαδή, τις εκφράσεις του παραδοσιακού πολιτισμού σε παραγωγικό αγαθό προς όφελος της κοινωνίας. Συγχρόνως, όμως, αναγνωρίζει ότι οι εκφράσεις αυτές πρέπει να αποτελέσουν αντικείμενο προστασίας, ώστε να μην αλλοιωθεί η τοπική τους σημασία και η σχέση τους με τις τοπικές κοινότητες. Ο Καραγκιόζης εγγράφεται στο Εθνικό Ευρετήριο της Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδος ως στοιχείο της με τεχνικό στοιχείο που συντάσσεται από τον Άθω Δανέλλη (καραγκιοζοπαίχτη-ερευνητή θεάτρου σκιών) και την Δρ. Μαρία Φακιολά (υπάλληλος ΥΠΠΟΑ, Κοινωνική Ανθρωπολόγος) την περίοδο Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2015.

Οι καλλιτεχνικές δράσεις που σχετίζονται με τη στήριξη και διάδοση του θεάματος του Καραγκιόζη είναι φεστιβάλ και εκθέσεις, που οργανώνονται από την τοπική αυτοδιοίκηση, μουσεία και το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών. Ενδεικτικά: α) Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών-Καραγκιόζη Πάτρας, οργάνωση Δήμος Πατρέων, παραστάσεις, εκθέσεις, διαγωνισμοί, ημερίδα β) Σπαθάρεια, οργάνωση Μουσείο Θεάτρου Σκιών «Ευγένιος Σπαθάρης» του Δήμου Αμαρουσίου, παραστάσεις, γ) Φεστιβάλ Νέας Ιωνίας, οργάνωση Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών και Δήμος Νέας Ιωνίας, παραστάσεις, δ) Φεστιβάλ Νέας Σμύρνης, οργάνωση Μάνθος Αθηναίος και Δήμος Νέας Σμύρνης, παραστάσεις, ε) Φεστιβάλ Λόφος Στρέφη, οργάνωση Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών και του Πολιτιστικός Σύλλογος Εξαρχείων "Η Γειτονιά", παραστάσεις, στ) Φεστιβάλ Λάρισας, στο πλαίσιο των καλοκαιρινών εκδηλώσεων, οργάνωση Δήμος Λάρισας, παραστάσεις, ζ) Φεστιβάλ Καραγκιόζη, οργάνωση Δήμος Νίκαιας – Αγ. Ιωάννη Ρέντη, παραστάσεις. Παράλληλα, η συμπερίληψη του θεάματος του Καραγκιόζη στο Φεστιβάλ Αθηνών και στις τελετές για τους Ολυμπιακούς και Παρολυμπιακούς Αγώνες μαρτυρά την αποδοχή του ως πολιτιστικό προϊόν της νεότερης ελληνικής κουλτούρας. Στο πεδίο των εκθέσεων η πιο σημαντική δράση ήταν αυτή της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας «Φιγούρες από φως και ιστορία», στο πολιτιστικό χώρο Γκάζι, το 2004, οργάνωση ΕΛΙΑ-Πολιτιστική Ολυμπιάδα, που πλαισιώθηκε με παραστάσεις.

Στις μαρτυρίες γίνεται μερική αναφορά κυρίως στις καλλιτεχνικές δράσεις των τοπικών φεστιβάλ, ενώ δύο μόνο αναφορές στις ενέργειες της επιστημονικής κοινότητας, που σχετίζονται με το θέαμα και μία αναφορά σε έκθεση ανάλογης θεματικής. Στις μαρτυρίες του Ευάγγελου Κορφιάτη και του Παναγιώτη Μιχόπουλου δεν γίνεται αναφορά για τις συμμετοχές τους στα φεστιβάλ του εξωτερικού γιατί είναι μεταγενέστερες του χρόνου της συνέντευξης.

Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «μεγάλη επιτυχία ήταν η μεγάλη εκδήλωση που εδόθη στον «Παρνασσό», τα «100 χρόνια του Καραγκιόζη», προς αποτίμηση του Σωτηρίου Σπαθάρη. Πώς ήταν η σκηνή του Μπράχαλη του Γιάννη, μικρή με Καραγκιόζη, Χατζηαβάτη. Εν τέλει παρουσιάστηκε η σκηνή του Μίμαρου, κατά τι μεγαλύτερη με ασετιλίνες που ήταν εκείνη την εποχή».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης, «δεν έχω παίξει στο πατρινό κοινό. Όταν έγινε το Φεστιβάλ Πατρών, Ιανουαρίου 1967, τις Απόκριες, ήμουν στην Αυστραλία. Έκτοτε δεν έγινε. Κι αν γίνει δεν θα κληθώ εγώ, γιατί ζητιανέψανε αυτοί που πήγανε κι έτσι εκλήθησαν. Εγώ φροντίζω μόνο το δικό μου θέατρο, από 'δώ εξαρτάται το ψωμί μου. Μας ωφέλησε ένα Φεστιβάλ που έγινε στη Βιέννη κι εκεί έλαβε μέρος ο Σπαθάρης. Σιγά σιγά τον ξέθαψε ο τύπος και τον βάλαμε τον Καραγκιόζη όλοι σε καλό περιβάλλον».

Ο Γιάννης Μουρελάτος, «με τον Ανδρεάδη που λες εμείς είμαστε φίλοι. Εγνωριστήκαμε στην Αθήνα, και πράγματι όλο αυτό που έγινε τότε στην Πανεπιστημίου μωρέ εκεί πέρα που γίνονται οι εκθέσεις...το '76, που έγινε η έκθεση, την είχε δημιουργήσει ο Σπυρόπουλος τότε με τον Φωτιάδη και κάνανε την έκθεση τη μεγάλη που πήγαν όλοι οι Καραγκιοζοπαίχτες από την Ελλάδα. Εκεί γνωρίστηκα με τον Ανδρεάδη, επήρε την έκθεση και την πήγε σε ένα βιβλιοπωλείο Σόλωνος και Βουκουρεστίου γωνία ήτανε το βιβλιοπωλείο Γκαζέτ. Στα Ευρωπαϊκά το 1982 μ' είχε στείλει το Υπουργείο Πολιτισμού».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «μας κάλεσαν στο Φεστιβάλ στη Ρουμανία. Δεν πήγε κανένας, δεν πήγα κι εγώ. Έχει πάει κι ο Σπαθάρης. Κάθε χρόνο μας καλούνε».

Ενώ η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «ως θεατρικός επιχειρηματίας, πήγα μια πρόταση στο Φεστιβάλ Αθηνών, για τους Βατράχους του Αριστοφάνη. Λέω, δεν κάνω και μια πρόταση με Καραγκιόζη, ζωντανή ορχήστρα και συμμετοχή ηθοποιών στην αποθέωση; Κάναμε το γάμο του Καραγκιόζη στο Λυκαβηττό, το 1985».

Ο Τάσος Κούζης, «ο πατέρας μου μπορεί να μην πήγε να παίξει στους αλλόγλωσσους, Γερμανία, Ολλανδία και τους αλλόθρησκους, μια παράσταση, να του παίζουν παλαμάκια χωρίς να έχουν καταλάβει τίποτα, για να γράψει στο βιογραφικό του ήμουν στο Σινσινάτι και αυτά και θρίαμβος. Ξέρεις πότε θα είχαμε επιτυχία στη Γαλλία με τον Καραγκιόζη; Αν μετά την

παρουσία του караγκιοζοπαίχτη του τάδε, θα είχαμε εμφάνιση του Καραγκιόζη ως καλλιτεχνικού φαινομένου στη Γαλλία».

Ο Άθως Δανέλλης, «πρόσφατα οργανώσαμε, το 2019 το φθινόπωρο, κάναμε μια ημερίδα... δεν ήταν ημερίδα, ήτανε εσπερίδα, για το θέατρο σκιών και εκπαίδευση, ήρθε κι ο Νίκος ο Μπλαζάκης και μίλησε, μαζί με τους Πολυτεχνίτες των Χανίων, κι ήταν πολύ ωραίος και φίλος καλός».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «με το Βάγγο είχαμε κάνει μια πολύ ωραία παράσταση, και λέω είχαμε κάνει γιατί ήμουν από τους συντελεστές. Τότε με το σωματείο είπαμε να κάνουμε, το ήθελε ο Νότης ο Μαυρουδής, στο φεστιβάλ Υμηττού νομίζω... γινόταν πάντως στη μονή Καισαριανής, ήθελε να κάνει μια ωραία παράσταση Καραγκιόζη. Και το σωματείο πρότεινε το Βάγγο. Απευθύνθηκε στο σωματείο, τώρα δε θυμάμαι την ακριβή χρονολογία, πάνε τώρα 25 χρόνια περίπου; Το σωματείο πρότεινε το Βάγγο, κάναμε ένα συμβούλιο και μάλιστα μπορώ να σου πω, ότι και εγώ ο ίδιος, από τους ανθρώπους που ήταν μέλη στο σωματείο πρότεινα το Βάγγο. Λοιπόν πρότεινα το Βάγγο κι εγώ, αλλά επειδή ένας απ' το σωματείο είχε το «κονέ» με το Μαυρουδή (Ιάσωνας Μελισσηνός), με ρώτησε κι εμένα και του είπα το Βάγγο να βάλουμε, που είναι ο παλαιότερος. Από κει και ύστερα έγινε μια πολύ ωραία παράσταση με ζωντανή μουσική, πήγαμε βοηθοί τέσσερις, πέντε караγκιοζοπαίχτες κι έπαιξε ο Βάγγος περίπου τρεις ώρες παράσταση, υπάρχει σε βίντεο, πολλοί το έχουν στο αρχείο τους. Ένας υπέροχος Κατσαντώνης του Βάγγου στη Μονή Καισαριανής. Ήμασταν βοηθοί εγώ, ο Καπετανίδης, ο Ντάγκαλος ο συγχωρεμένος, ο Ιάσων και τα λοιπά. Έχω παίζει πολλά πράγματα, έχω πάει στην Ελλάδα, έχω πάει στο εξωτερικό. Έχω πάει στην Κύπρο, κάθε χρόνο πάω στην Κύπρο, αλλά έχω πάει στην Αίγυπτο, έχω πάει στην Αγγλία, Σκωτία, στην Ιταλία, στο Βέλγιο. Σε φεστιβάλ, εκτός από τις Βρυξέλλες που έπαιξα σε μια γκαλερί, διοργάνωση ιδιωτική. Είδα μια έκθεση στην Παλαιά Βουλή που έγινε πρόπερσι (2016) και είδα έργα του Κώστα Μάνου, που τα είχε ο Μιχόπουλος, τα είχε αγοράσει, και τα παρουσιάζανε ότι ήταν του Μιχόπουλου. Φαίνεται όμως η τεχνική».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «με τον Γιάνναρο είχα παίζει κάποιες φορές τον είχα βοηθήσει όταν είχε έρθει σε Φεστιβάλ του Μάνθου στη Νέα Σμύρνη, στην Πάτρα σε κάποια πράγματα και μετά αφού πέθανε ο Ορέστης και μετά πήγαινα κάποιες φορές, αυτός με είχε πολύ αδυναμία. Όμως, κοίταξε το δυστύχημα είναι αυτό, επειδή είναι μια δουλειά που είναι one man show και είμαστε και όλοι εγωίσταροι του κερατά, αυτό δημιουργεί πρόβλημα, γιατί εδώ γίνεται ένα φεστιβάλ και λένε άμα παίζει αυτός δεν παίζω εγώ».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «εγώ πήγαινα στο φεστιβάλ της Πάτρας, γνώριζα όλους αυτούς, έπαιρνα ερεθίσματα για το χώρο αυτό. Σε κάθε φεστιβάλ, στη Λάρισα βοηθός του Ασπιώτη. Αλλά έπαιξα πριν 2 χρόνια στα Σπαθάρεια, με κάλεσε η Μένια. Θα σου πω μόνο μία κουβέντα, δεν ξαναπάω! Όχι γιατί δεν μου άρεσε, μου άρεσε πάρα πολύ. Αλλά η αντιμετώπιση που πήρα, θαρρείς και ήμουν ξένος. Εγώ πήγα εκεί με 8 βοηθούς, με 132 φιγούρες, αν μπορούσα θα έβαζα και ορχήστρα, όχι για να μειώσω το Νταγιάκο και τον κάθε Νταγιάκο. Αλλά για να παρουσιάσω τον Καραγκιόζη σωστά, έτσι όπως εγώ πιστεύω πως πρέπει να παρουσιαστεί. Και βγήκε το *Μαρούσι news* και γράφει: Είδαμε στο φεστιβάλ ωραίες παραστάσεις, χωρίς να έχω πει κουβέντα εγώ, έβαλα και λείζερ στο πανί, υπάρχει στο ίντερνετ, αλλά η καλύτερη παράσταση ήταν «Ο Καραγκιόζης Οικολόγος», ούτε ποιανού ήτανε, που ήτανε δικό μου».

Ο Κωνσταντίνος Κουτσουμπλής, «το 1999 ήμουν ο νεότερος Καραγκιοζοπαίχτης στο Α' Διαπολιτισμικό Συνέδριο οργανωμένο από το Byron College, ενώ, το 2000, σε ηλικία δεκαπέντε ετών έδωσα παραστάσεις στο Σίδνεϋ και τη Μελβούρνη στο πλαίσιο πολιτιστικών εκδηλώσεων για την Ολυμπιάδα. Το 2005, στα πλαίσια του Ευρωπαϊκού Προγράμματος ARION, δίδαξα κατασκευή φιγούρας και παρουσίασα τη δική μου παράσταση, «Ο Καραγκιόζης Γαμπρός υπό Ιατρική παρακολούθηση», σε εκπαιδευτικούς από σχολεία Ευρωπαϊκών Χωρών. Ιδιαίτερη στιγμή σίγουρα, στάθηκε η συμμετοχή μου στην Τελετή Λήξης των Special Olympics ATHENS 2011, τον Ιούλιο του 2011, στο Καλλιμάρμαρο Παναθηναϊκό Στάδιο, όπου μέσα από τη φωνή μου, τις φιγούρες μου και τα σκηνικά μου εκπροσωπήθηκε το Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Η επιτυχία της συμμετοχής οφειλόταν πρωτίστως βέβαια, τόσο στον κ. Άθω Δανέλλη, ο οποίος με πρότεινε στην παραγωγή, όσο και στους κυρίους Φωκά Ευαγγελινό, σκηνοθέτη και χορογράφο της παράστασης, και Θεόδωρο Γρηγοριάδη, σεναριογράφο της τελετής, που μου δώσανε τον περιθώριο και τον χώρο να εντάξω και να παρουσιάσω χαρακτηριστικά δρώμενα του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, όπως ακριβώς εγώ τα εμπνεύστηκα. Το 2016, είχα την τιμή να είμαι ένας από τους ελάχιστους εν ζωή καραγκιοζοπαίχτες που συμμετείχαν με τα έργα τους στην έκθεση “Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα”, διάρκειας έξι μηνών που φιλοξενήθηκε στο “Εθνικό Ιστορικό Μουσείο” σε συνδιοργάνωση με το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Γρανάδας».

Συμπεράσματα

Είναι φανερό ότι οι συνεντευξιαζόμενοι αντιμετωπίζουν τα τοπικά φεστιβάλ ως ευκαιρίες εργασίας, που εγείρουν μεγάλο ανταγωνισμό. Τα κριτήρια επιλογής των καραγκιοζοπαιχτών που συμμετέχουν σε ένα φεστιβάλ δεν είναι πάντα ευδιάκριτα, επηρεάζονται από φιλικές σχέσεις,

εκδουλεύσεις και αντιζηλίες. Σημαντικό στοιχείο ότι η εντοπιότητα δεν αποτελεί κριτήριο επιλογής, αλλά η αναγνωρισιμότητα του караγκιοζοπαίχτη. Ως θετικό στοιχείο αναφέρεται, ότι τα φεστιβάλ που οργανώνονται σε διάφορες ελληνικές πόλεις επιτρέπουν τη συνύπαρξη παλαιών караγκιοζοπαιχτών και νεότερων που στηρίζουν ως βοηθοί, αποκομίζοντας με αυτό τον τρόπο παιχτική εμπειρία. Η συμμετοχή σε ένα φεστιβάλ εκτός των ορίων της Ελλάδας ή σε μια μεγάλη διοργάνωση θεωρείται, από τον караγκιοζοπαίχτη, τεκμήριο επιβεβαίωσης της καλλιτεχνικής του αξίας. Η ελλιπής αναφορά στις δράσεις της επιστημονικής κοινότητας οφείλεται στη γενικότερη απαξίωση της συντεχνίας στους διανοούμενους και στην άποψη ότι δε λειτουργούν για τη στήριξη του θεάματος, αλλά για ίδιον όφελος.

3.3.2.2 Δημοσιοποίηση θεάματος

Το εύρος της γνωστοποίησης του θεάματος του Караγκιόζη είναι ανάλογο του κοινωνικού ενδιαφέροντος για αυτό, ενώ η χρήση του στη δευτερογενή αγορά αποτυπώνει τη δυναμική του ως αναγνωρίσιμο εμπορικό προϊόν. Η δημοσιοποίηση του θεάματος στηρίζεται κατά κύριο λόγο στις ενέργειες των караγκιοζοπαιχτών και διαμορφώνεται ανάλογα με τις επιταγές κάθε εποχής. Η παρουσία στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, στο διαδίκτυο, στη δισκογραφία, η διαφημιστική προώθηση και οι χώροι παραστάσεων εξετάζονται ως μεταβλητές και παρέχουν σημαντικά στοιχεία για την ανταπόκριση του θεάματος στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

3.3.2.2.1 Το θέαμα του Караγκιόζη στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο

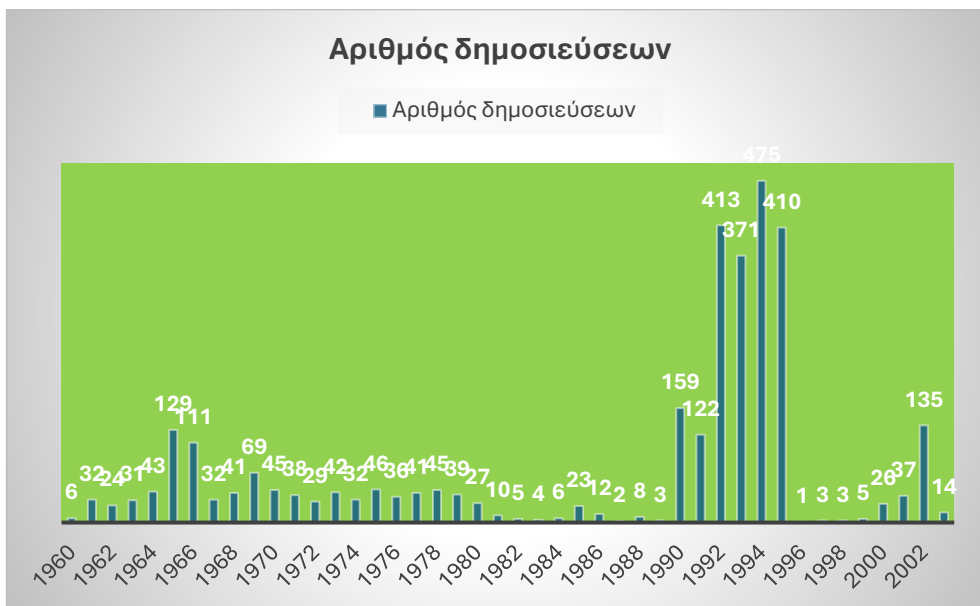
Η πρώτη παρουσία του θεάματος του Караγκιόζη στον τύπο γίνεται το 1841 (18-8-1841) στην εφημερίδα *Ταχύπτερος Φήμη* αναγγέλλει παράσταση Караγκιόζη στην πόλη του Ναυπλίου και στην ίδια εφημερίδα το 1852 (9-2-1852) βρίσκουμε την πληροφορία ότι στην Πλάκα λειτουργεί «ανατολίτικο θέατρον», όπου δόθηκε παράσταση με τίτλο «Οι γάμοι του Караγκιόζη». Στην εφημερίδα *Αθηνά* (4-1-1854) υπάρχει άρθρο που διαμαρτύρεται για το άσεμνο περιεχόμενο των παραστάσεων του Караγκιόζη, ενώ σε αντίθεση το 1856 αρθρογράφος της *Στρατιωτικής Ζωής εν Ελλάδι* αναφέρει ότι συχνάζει στις καθημερινές παραστάσεις Караγκιόζη. Η εφημερίδα *Αυγή* (20-11-1864) αναφέρει κάθε βράδυ παραστάσεις Караγκιόζη και το 1879, στην εφημερίδα *Εύβοια* (24-10-1879) της Χαλκίδας εντοπίζουμε την πρώτη αναφορά της παράστασης «Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι», που δίνεται σε καφενείο της εβραϊκής συνοικίας. Τη χρονική περίοδο 1865-1905 οι αναφορές για το θέαμα του Караγκιόζη στις αθηναϊκές εφημερίδες *Ακρόπολη*, *Εστία*, *Σκριπτ* (1901), *Εμπρός*, *Μικρά Εφημερίς*, *Καιροί* και στο *Νεολόγο* της Πάτρας είναι συνεχείς. Εντοπίζονται δημοσιεύσεις με το πρόγραμμα παραστάσεων ενός караγκιοζοπαίχτη, με αναγγελίες έναρξης των θερινών παραστάσεων, με τους

χώρους παραστάσεων, με κριτικές έργων, με εμφάνιση νέων καραγκιοζοπαιχτών, με σύγκριση καραγκιοζοπαιχτών, με συμβάντα κατά τις παραστάσεις. Είναι φανερό ότι το θέαμα του Καραγκιόζη ενδιαφέρει τόσο τους αρθρογράφους, όσο και το κοινό, που διευρύνεται εκτός των ορίων των μη ηλεκτροδοτούμενων, υποβαθμισμένων συνοικιών, προς τα αριστοκρατικά προάστια. Ανάλογο δημοσιογραφικό ενδιαφέρον υπάρχει και στα αστικά κέντρα της επαρχίας για τον ελληνοποιημένο Καραγκιόζη και τους καλλιτέχνες που τον υπηρετούν.

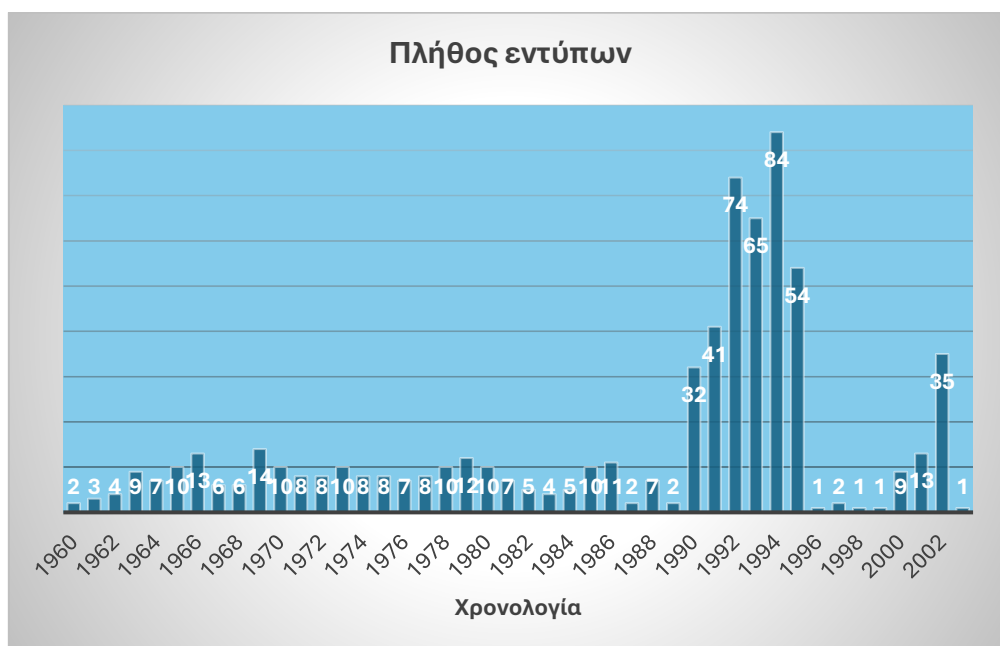
Κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} α η παρουσία στα έντυπα είναι ανάλογη της δυναμικής πορείας, της διάδοσης και της αποδοχής από το κοινό του θεάματος του Καραγκιόζη. Οι δημοσιεύσεις εμπλουτίζονται με επιστημονικές μελέτες και δοκίμια για την καταγωγή του θεάματος, τη σχέση με το τουρκικό θέατρο σκιών, με αφιερώματα σε καραγκιοζοπαίχτες, με κριτικές για την ποιότητα των παραστάσεων. Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα τα νέα δεδομένα στις ανθρωπιστικές επιστήμες, οι κοινωνικές μεταβολές που συντελούνται, το άνοιγμα στην επικοινωνία μεταξύ των πολιτισμών και η συμπερίληψη στη διαμόρφωση των πολιτιστικών ταυτοτήτων θα αποτυπωθούν στα άρθρα και στα δημοσιεύματα του τύπου αναφορικά με το θέαμα του Καραγκιόζη.

Στην παρούσα μελέτη επιλέχθηκε η διερεύνηση της παρουσίας του θεάματος του Καραγκιόζη στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, κατά τη χρονική περίοδο 1960-2002 στα αρχεία του Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου), του Παναγιώτη Μιχόπουλου, της οικογένειας Χαρίδημου, του ΜΙΕΤ-ΕΛΙΑ, του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών και στις μαρτυρίες των καραγκιοζοπαιχτών. Τα ευρήματα στον ημερήσιο, κυριακάτικο και περιοδικό τύπο ταξινομήθηκαν ανά χρονιά δημοσίευσης και καταγράφηκε ο αριθμός των δημοσιευμάτων, τα ονόματα των εντύπων, η θεματολογία των δημοσιεύσεων και τα ονόματα των καραγκιοζοπαιχτών που αναφέρονται (Παράρτημα Γ, Πίνακας 5). Στα ευρήματα από τα περιοδικά λόγου και τέχνης καταγράφηκε η χρονιά δημοσίευσης, το όνομα του συγγραφέα, ο τίτλος του άρθρου και το έντυπο (Παράρτημα Γ, Πίνακας 6). Στις μαρτυρίες καταγράφεται η άποψη των καραγκιοζοπαιχτών για τους δημοσιογράφους και τον τύπο γενικότερα.

Οι δημοσιεύσεις, στα ερευνόμενα αρχεία, στον ημερήσιο, κυριακάτικο και περιοδικό τύπο για το θέαμα του Καραγκιόζη τη χρονική περίοδο 1960-2003 έχουν συνεχή παρουσία. Η δεκαετία 1960-1970 παρουσιάζει αυξομειώσεις, ενώ το 1965 και το 1966 καταγράφεται τριπλασιασμός των δημοσιεύσεων. Η δεκαετία 1970-1980 η παρουσία των δημοσιεύσεων παρουσιάζει σταθερότητα. Στη δεκαετία 1980-1990 καταγράφεται πτώση των δημοσιεύσεων. Η χρονική περίοδος 1990-2003 χαρακτηρίζεται από έκρηξη δημοσιεύσεων από το 1990 έως το 1995, ενώ τη χρονική περίοδο 1996-1999 καταγράφεται κατακόρυφη πτώση, λιγότερες από 5 ανά έτος, των δημοσιεύσεων. Οι αρχές της δεκαετίας του 2000 δίνουν στοιχεία ανόδου των δημοσιεύσεων, ενώ το 2002 ο αριθμός τους εκτοξεύεται.

Γράφημα 1, Αριθμός δημοσιεύσεων ανά έτος

Το πλήθος των εντύπων που καταγράφονται δημοσιεύσεις παρουσιάζει αριθμητική σταθερότητα τη χρονική περίοδο 1960-1999, ενώ αυξάνεται κατακόρυφα, σχεδόν δεκαπλασιάζεται, από το 1990-1995. Τη χρονική περίοδο 1996-2003 σχεδόν μηδενίζεται ο αριθμός των εντύπων που δημοσιεύουν θέματα γύρω από τον Καραγκιόζη, με εξαίρεση το 2002 που καταγράφεται έντονο ενδιαφέρον στα έντυπα.

Γράφημα 2, Πλήθος εντύπων με δημοσιεύματα για τον Καραγκιόζη ανά έτος

Η θεματολογία των δημοσιεύσεων έχει κάποιες σταθερές αναφορές, που σχετίζονται με την αναγγελία παραστάσεων σε διάφορους χώρους και την αναγγελία των έργων που παρουσιάζονται κάθε εβδομάδα. Η θεματολογία διευρύνεται, συμπεριλαμβάνοντας άρθρα για το θέατρο σκιών και τους δημιουργούς του, συνεντεύξεις, ρεπορτάζ για εκθέσεις, φεστιβάλ και επιστημονικές συναντήσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, κριτική θεατρικών παραστάσεων, δίσκων και βιβλίων με θέμα τον Καραγκιόζη, ρεπορτάζ για τη συνδικαλιστική δράση των καραγκιοζοπαιχτών, εκπομπές στην τηλεόραση, αναγγελίες θανάτων καραγκιοζοπαιχτών, περιοδείες καραγκιοζοπαιχτών σε χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής, εορτασμούς και τιμητικές εκδηλώσεις.

Στις δημοσιεύσεις του ημερήσιου, κυριακάτικου και περιοδικού τύπου αναφέρονται 57 καραγκιοζοπαίχτες. Οι 31 από αυτούς έχουν έδρα την περιοχή Αθήνα-Πειραιά, 1 το Παρίσι, 2 τη Θράκη, 1 την Αμερική, 11 την Πάτρα και την Πελοπόννησο, 1 τη Θεσσαλονίκη, 1 τη Λαμία, 1 την Ήπειρο, 1 τη Θεσσαλία. Για τους Π. Μιχόπουλος, Γ. Χαρίδημος, Μάνθος Αθηναίος, Σ. και Ε. Σπαθάρης υπάρχει συνεχής αναφορά, ο Μ. Μόλλας και ο Βάγγος εμφανίζονται πρώτη φορά προς το τέλος της δεκαετίας του 1960, ενώ ο Θ. Σπυρόπουλος το 1976. Οι καραγκιοζοπαίχτες που δραστηριοποιούνται κυρίως στην επαρχία εντοπίζονται σε λίγες δημοσιεύσεις.

Τα περιοδικά λόγου και τέχνης (Παράρτημα, Πίνακας 6), στα ερευνόμενα αρχεία, που δημοσιεύουν μελέτες και άρθρα για το θέαμα του Καραγκιόζη τη χρονική περίοδο 1960-2001 είναι 59. Τα 22 από αυτά εκδίδονται στην Αθήνα και διανέμονται Πανελλαδικά, 2 είναι επιστημονικές αγγλικές εκδόσεις, 7 είναι εκδόσεις της επαρχίας, 1 είναι περιοδικό που εκδίδεται από τον απόδημο ελληνισμό. Η θεματολογία των δημοσιεύσεων καλύπτει την ιστορία του θεάματος, τη σχέση με τον τούρκικο Καραγκιόζη, το ρεπερτόριο, τη λειτουργία του ως κοινωνικό σύμβολο, τη σχέση του με τον κινηματογράφο, την εικαστική πλευρά του, τη λειτουργία του θεάματος στην κοινωνία, τη βιβλιογραφία που υπάρχει για το θέαμα, την γλώσσα που χρησιμοποιείται στο θέαμα και μονογραφίες καραγκιοζοπαιχτών.

Στις μαρτυρίες που συμπεριλαμβάνονται στο ερευνητικό υλικό εντοπίζονται αναφορές στον τύπο σε καραγκιοζοπαίχτες που γεννήθηκαν πριν το 1960, αλλά και σε αυτούς που είναι γεννημένοι μετά το 1960. Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «στο Βόλο μετά το στρατό είχαν γράψει κι όλες οι τοπικές εφημερίδες. Ήταν τα πρώτα λόγια που είχαν γραφτεί για τον Καραγκιόζη μου. Τα είχα διαβάσει τόσες φορές που τα είχα μάθει απέξω τα λόγια. Έγραφε το *Πήλιον*, τοπική εφημερίς, «ποτέ κανενός θιάσου οι παραστάσεις στην πόλη μας δεν σημείωσαν τέτοιες «πιέλες» (;), όσον αυτές που σημειώνουν κάθε βράδυ στον κινηματογράφο «Κύματα» οι παραστάσεις του Θεάτρου Σκιών. Φαίνεται ότι ο κόσμος έχει κουραστεί από τις πολύχρωμες αηδίες που κατασκευάζονται

στα διάφορα κινηματογραφικά στούντια και ξαναγυρίζει τις προτιμήσεις του στον Καραγκιόζη με τον οποίο διασκέδαζαν οι παλιότεροι, ελλείψει φυσικά άλλου θεάματος. Έτσι τη Μπριζίτ Μπαρντό και τη Μέριλιν Μονρόε ξεθρόνισε η κόρη του Πασά και η Αγλαΐα. Και τον Μάρλον Μπράντο ο Μορφονιός και ο Διονύσιος, ο Σταύρακας και όλοι οι άλλοι κωμικοί. Και πρέπει να ομολογηθεί ότι εις τον Καραγκιόζη βλέπουμε και ακούμε πολύ λιγότερα καραγκιοζιλίκια απ' όσα βλέπουμε και ακούμε στα μοντέρνα θέατρα και στους κινηματογράφους». Ο τύπος όμως έχει αδικήσει πολλούς συναδέλφους, οι οποίοι έχουν κάνει μεγάλον αγώνα στον Καραγκιόζη και εντούτοις μένουν στην αφάνεια. Ο τύπος πάντα γράφει για «μερικούς». Και ουδέποτε για κάποιους άλλους. Για μένα δεν έχουν γράψει ποτέ τίποτα. Δεν επεδίωξα όμως κι εγώ να έρθω σε επαφή με τον τύπο, ούτε και ποτέ θέλησα να γίνω βεντέτα και να γράψουν για μένα. Αλλά δεν διαμαρτύρομαι, παραπονούμαι. Γιατί να πηγαίνουν φέρ' ειπείν στον Χαρίδημο και στο Σπαθάρη και να μην έρχονται σε μένα. Να μην πηγαίνουν σε άλλους συναδέλφους μου οι οποίοι διαθέτουν προσόντα κι έχουν κάνει θυσίες και αγώνες πάνω στη δουλειά μας. Μολαταύτα δεν έχουν σχολιάσει ποτέ τίποτα. Μιλάω και για το τεύχος της Επιθεωρήσεως Θεάτρου του 1963 και για άλλα. Αναφέρουν μόνο Σπαθάρη, Χαρίδημο, Μόλλα. Δίχως να έχουν ακούσει άλλους καραγκιοζοπαίκτες, δίχως να ξέρουν που βρίσκεται και πού εργάζεται ο καθένας. Αλλά πήραν απλώς ορισμένα στοιχεία από τους γνωστούς οι οποίοι βρήκαν έναν πατροπαράδοτο όνομα και έμειναν γνωστοί στην Αθήνα και στον Πειραιά».

Ο Μίμης Μόλλας, «το περιοδικό *Θέατρο*. Ο Νίτσος ξεκίνησε να δώσει σάρκα στην ιδέα του Δραγώνα. Ήταν αφοσιωμένος στο Σπαθάρη. Ο Σπαθάρης είχε καβαλήσει το καλάμι κι έκαμε βεντετισμούς. Βρέθηκε στη μέση ο Γιώργος ο Χαρίδημος και έκανε το εξώφυλλο και έδωσε τη συνέντευξη του γέρου Χαρίδημου. Αυτοί οι δυο συνάδελφοι απέφυγαν να αναφέρουν ότι υπάρχω κι εγώ. Πολλοί μπορεί και να αγνοούν το Μόλλα. Πολλοί έγιναν καραγκιοζολόγοι μετά την έκδοση του *Θεάτρου*. Όπως φαίνεται στο περιοδικό υπάρχουν άνθρωποι που γράφουν για τον Καραγκιόζη για πρώτη φορά. Ήταν το επιτελείο το λογοτεχνικό και τους είπαν να γράψουν ένας για την αισθητική του θεάματος, άλλος για τα ιστορικά ντοκουμέντα, βρήκαν και τις φωτογραφίες. Εμένα είπαν ότι λυπούνται, άργησαν να με βρουν και δεν έχουν χρόνο. Τους είπα μπακαλοδουλειές δεν κάνω και να μου πουν τι θέλουν να γράψω. Πάντως γενικά ωφέλησε. Πρόβλημα είναι να πείσεις τους ανθρώπους του τύπου να ανακατεύονται με όσα δεν ξέρουν».

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Κώστας Μακρής, «εφημερίδες; Εννοείται, ναι! Εφημερίδες που συνεργαζόμουν συγκεκριμένες; Όχι! Σου παίρναν εκεί πέρα συνέντευξη, το μαθαίνανε από τις αφίσες και σε παίρναν τηλέφωνο να σου πάρουν μια συνέντευξη, είτε ραδιόφωνο, είτε εφημερίδα».

Ο Πάνος Καπετανίδης, «ο Μαρίνος ο δημοσιογράφος, ο οποίος δεν έχει δει ποτέ Καραγκιόζη και τον κριτικάριζε, κι είχε κάνει μια τρομερή επίθεση, ότι μαθαίνει τα παιδιά να κλέβουνε, ότι είναι αντιπαιδαγωγικός, ότι, ότι, και βέβαια του την πέσανε όλοι των γραμμάτων και της τέχνης και τότε βάλανε στη θέση του. Χωρίς ποτέ να παραδεχτεί το λάθος του. Να σου πω και το τελευταίο του σωματείου, είναι η τελευταία χρονιά που ασχολούμαι, δε θα ξαναβάλω υποψηφιότητα γιατί με κουράσανε πια με τις αηδίες τους κι όλα αυτά. Εγώ να σου πω βγάζαμε μια εφημεριδούλα *Ο Καραγκιόζης μας* και δέχτηκα τόσο πίεση, που θέλανε να βάλουνε και μια επιτροπή, να φτιάξουν μια δήθεν επιτροπή συντακτική, που θα αναλάμβανε να κρίνει τα κείμενα και τα λοιπά, οπότε εγώ αποχώρησα, είπα εγώ δε δέχομαι. Τι είχαν στο μυαλό τους, δεν ξέρω. Οι Συριζαίοι την κάνανε τη δουλειά, τους οποίους σιχαίνομαι σαν τα σκατά μου, κι επειδή είχα βάλει κάτι γελοιογραφίες που γελοιογραφούσανε το Σύριζα, ο γραμματέας, ο Συριζαίος, ήθελε να μου κόψει την ελευθερία λόγου. Γι' αυτό το λόγο σταμάτησα κι έβγαλα τον *Αλογόκριτο*, αν έχεις υπόψη σου. Ιντερνετικά είναι και τα δύο».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «14 χρονών έχω και σε εφημερίδα δημοσίευμα, από το σύλλογο των Βριλησίων, Σύλλογος Νέων που είχε κάνει 5νθήμερο πολιτιστικό και είχα από την τοπική εφημερίδα πολύ καλή κριτική (γελάει από συγκίνηση) έτσι, με φωτογραφία! Ο Ευγένιος έκανε πρώτος τα πάντα, δηλαδή όταν έβγαλε δίσκους ωραίους, κόμικς, μπήκε μέσα σε όλα, τηλεόραση, ραδιόφωνο έτσι έγινε γνωστός, κατάλαβες; Ε, ήτανε κι ένας άνθρωπος που είχε μια λάμψη. Ένα πράγμα που γράφει ο Τσίππρας στο βιβλίο του υπέρ του Σπαθάρη, ότι είχε δώσει πολλαπλάσιες συνεντεύξεις απ' ότι είχαν δώσει όλοι μαζί οι συνάδελφοί του, που δεν είχαν όλοι μαζί ούτε τις μισές, από αυτές που είχε δώσει μόνος του».

Συμπεράσματα

Η έρευνα στον ημερήσιο, κυριακάτικο και περιοδικό τύπο της χρονικής περιόδου 1960-2002 ανέδειξε συνεχή παρουσία του θεάματος στα έντυπα. Οι αυξομειώσεις στον αριθμό των δημοσιευμάτων θα πρέπει να συσχετιστούν με διάφορους παράγοντες. Πρώτον, η υποχώρηση του θεάματος τη δεκαετία του 1950, αποτέλεσμα της υιοθέτησης μιας επίσημης κουλτούρας, που αντλεί από τους αρχαίους προγόνους και επιβάλλει αποκλεισμό στις διαφορετικές παραδόσεις των αστικών κέντρων και της υπαίθρου, ενώ παράλληλα εμφανίζονται ο κινηματογράφος ως νέο μέσο ευρείας ψυχαγωγίας, αντανakλάται στον χαμηλό αριθμό δημοσιεύσεων στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Δεύτερον, οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, που επιτρέπουν αυξημένη κοινωνική κινητικότητα και βελτίωση του βιοτικού επιπέδου, έκρηξη αναζητήσεων, δημιουργικότητας, επικοινωνίας και πολιτιστικής συμμετοχής, με δυναμική έκφραση της δια-

φορετικότητα, οδηγούν σε σταδιακή άνοδο του θεάματος, όπως αποτυπώνεται στα δημοσιεύματα τη δεκαετία του 1960. Τρίτον, η αλλαγή στις ανθρωπιστικές σπουδές στα μέσα της δεκαετίας του 1960, το κύμα ενδιαφέροντος, που συνδέει τον Καραγκιόζη με την αρχαία κωμωδία, διερευνά τη σχέση του με τον τουρκικό και αναζητά τα στοιχεία της ελληνοποίησής του, οδηγεί σε μια σειρά από άρθρα και μελέτες, συναντήσεις και συνέδρια, που δημοσιεύονται σε περιοδικά ειδικού ενδιαφέροντος και στον ημερήσιο τύπο. Τέταρτον, φυσικές καταστροφές που επηρεάζουν τη ψυχολογία του κόσμου και αποτρέπουν τις συγκεντρώσεις σε κλειστούς χώρους, ενώ δίνουν το έναυσμα στους караγκιοζοπαίχτες να μεταβούν εκτός ορίων πρωτεύουσας για παραστάσεις με ειδικές φορολογικές συνθήκες. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα τη μείωση των δημοσιεύσεων ως διαφημιστική προώθηση στα έντυπα της πρωτεύουσας τη δεκαετία του 1980. Πέμπτο, η δυνατότητα παραστάσεων Καραγκιόζη σε σχολεία μεταβάλλει την ομάδα στόχο, περιορίζει τα δημοσιεύματα στον τύπο σε μερικές κατηγορίες, όπως το πρόγραμμα της τηλεόρασης και τις διάφορες εκδηλώσεις, τη δεκαετία του 1980. Έκτο, η αλλαγή στη μορφή του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών καταργεί τη συνδικαλιστική δράση του κλάδου και τα σχετικά δημοσιεύματα στον τύπο, τη δεκαετία του 1990. Έβδομο, η στήριξη του θεάματος του Καραγκιόζη από την τοπική αυτοδιοίκηση, μέσω της ένταξής του σε σειρά εκδηλώσεων, φεστιβάλ και δράσεων, δημιουργεί αύξηση των δημοσιευμάτων τόσο στα τοπικά, όσο και στα πανελλαδικής κυκλοφορίας έντυπα, όπως αποτυπώνεται τη δεκαετία του 1990 και στις αρχές του 2000.

Το πλήθος των εντύπων, τη χρονική περίοδο 1960-2002, που φιλοξενούν δημοσιεύσεις σχετικά με το θέαμα του Καραγκιόζη καταγράφεται σταθερό, ενώ παρουσιάζει έντονη αύξηση όταν η τοπική αυτοδιοίκηση οργανώνει μια σημαντική δράση στην επαρχία. Ιδιαίτερο στοιχείο είναι ότι έχουμε δημοσιεύσεις σε όλα τα έντυπα, ανεξάρτητα με την πολιτική τους κατεύθυνση, που ως κεντρική θέση δεν υποστηρίζει πάντα την αξία ενός λαϊκού θεάματος. Ειδικά με περίπτωση της εφημερίδας «Εστία» και «Νέα Εστία» (Ευναρπίδου, 1979) καταγράφουμε δημοσιεύματα που ξεκινούν από τον 19^ο αιώνα και συνεχίζουν μέχρι το 2002. Η θεματογραφία των δημοσιεύσεων ακολουθεί τα ενδιαφέροντα του αναγνωστικού κοινού και τις επιταγές της κάθε εποχής. Περιλαμβάνει την ενημέρωση για τις παραστάσεις, αλλά διευρύνει την ενημέρωση πάνω σε θέματα επιστημονικά, σε διοργανώσεις εκθέσεων, φεστιβάλ, συνεδρίων και ημερίδων, στη συνδικαλιστική δράση του κλάδου και τη σχέση του με τα σωματεία των άλλων θεαμάτων. Από τη θεματογραφία δεν λείπουν οι συνεντεύξεις των караγκιοζοπαίχτων, αλλά και οι εντάσεις που δημιουργούνται στις μεταξύ τους σχέσεις, πάνω σε θέματα που αφορούν τη δομή, τη λειτουργία και την εκτέλεση ενός έργου ή μιας παράστασης. Μεγάλο μέρος της θεματογραφίας των δημοσιεύσεων αφορά τη σχέση των караγκιοζοπαίχτων με τη διάνοηση, που

συνήθως είναι έντονη, καθώς οι καλλιτέχνες του θεάματος νιώθουν ότι αποδομείται η τέχνη τους.

Οι караγκιοζοπαίχτες που εμφανίζονται στις δημοσιεύσεις των εντύπων είναι κυρίως από την περιοχή της Αθήνας και του Πειραιά. Η συχνότητα της παρουσίας μπορεί να οφείλεται σε μια οργανωμένη διαφημιστική προώθηση, που ακολουθεί ένα μέρος από αυτούς και δεν είναι αποτέλεσμα της προτίμησης ενός εντύπου σε συγκεκριμένα πρόσωπα. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί η εμφάνιση, τουλάχιστον σε μία δημοσίευση των επαγγελματιών караγκιοζοπαιχτών της περιόδου 1960-2002.

Στις μαρτυρίες καταγράφεται ότι ο τοπικός τύπος των επαρχιακών πόλεων ή αυτός των συνοικιών στις πόλεις δημοσιεύει κείμενα για το θέαμα του Караγκιόζη, με λεπτομέρειες για τις παραστάσεις, σχόλια για την καλλιτεχνική υπόσταση του караγκιοζοπαίχτη και συνεντεύξεις. Αυτό είναι αποτέλεσμα της ανταπόκρισης που είχε ο Караγκιόζης στις κλειστές κοινωνίες, που αποτελεί έναν οικείο και προσφιλή τρόπο διασκέδασης μικρών και μεγάλων, μια ευκαιρία συνάθροισης και συναναστροφής. Ο караγκιοζοπαίχτης, εξ αιτίας του επαγγέλματος του, που απαιτεί πολλές μετακινήσεις, και των κοινωνικών στερεότυπων που τον τοποθετούν στο χώρο της παραβατικότητας και του περιθωρίου, δημιουργεί ως προσωπικότητα ένα μύθο, που οι δημοσιογράφοι διερευνούν για να ικανοποιήσουν την περιέργεια του αναγνωστικού κοινού. Παράλληλα, ο караγκιοζοπαίχτης, ως πρεσβευτής ενός θεάματος με μακρά ιστορία, πλατιά διάδοση και αποδοχή, εγείρει το ενδιαφέρον των κλειστών κοινωνιών και η παρουσία του αποτελεί σημαντικό γεγονός που αποτυπώνεται στα δημοσιεύματα των εντύπων. Οξύμωρο στοιχείο η μαρτυρία ότι ένας έφηβος που παίζει Караγκιόζη λαμβάνει εξαιρετικά σχόλια για την ικανότητά του από τον τύπο, ενώ η ενασχόλησή του επαγγελματικά με το θέαμα δεν είναι κοινωνικά αποδεκτή επιλογή.

Για το χώρο των εντύπων πανελλαδικής κυκλοφορίας και των ειδικών περιοδικών καταγράφεται δυσарέσκεια στις μαρτυρίες των караγκιοζοπαιχτών. Το ενδιαφέρον των δημοσιογράφων δεν κατανέμεται ισομερώς σε όλα τα μέλη του κλάδου, αλλά περιορίζεται σε συγκεκριμένους караγκιοζοπαίχτες, που διαθέτουν γνωριμίες και καλές δημόσιες σχέσεις. Ο επαγγελματικός ανταγωνισμός μεταξύ των караγκιοζοπαιχτών εργαλειοποιεί τον τύπο, που χρησιμοποιείται ως διαφημιστική προώθηση μερικών, με έδρα την περιοχή της Αθήνας και του Πειραιά, ενώ η πλειοψηφία του κλάδου αποκλείεται. Εξ αιτίας αυτού, χάνεται σημαντικός όγκος πληροφοριών για το θέαμα του Караγκιόζη και την ιστορική του εξέλιξη, εξαιρετικά χρήσιμος για τους μεταγενέστερους μελετητές. Παράλληλα, οι συντάκτες των άρθρων και οι μελέτες που δημοσιεύονται στον τύπο δεν έχουν πάντα γνώση της ιστορίας, και της λειτουργίας του θεάματος, ανάγουν δε τις υποκειμενικές τους απόψεις σε επιστημονικά δεδομένα. Η

πρακτική αυτή διαστρεβλώνει την άποψη της κοινής γνώμης απέναντι στον Καραγκιόζη και θέτει σε κίνδυνο την επιβίωση του θεάματος και του κλάδου.

3.3.2.2 Η παρουσία του θεάματος του Καραγκιόζη στο διαδίκτυο

Στη στροφή του 21ου αιώνα το διαδίκτυο αποτελεί μια επανάσταση που αλλάζει τα παγκόσμια δεδομένα. Οι πληροφορίες, η επικοινωνία, η γνώση είναι προσβάσιμες με ταχύτητα και ευκολία, χωρίς ιδιαίτερο κόστος, μέσα από την οθόνη ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή. Το διαδίκτυο μετατρέπεται σε αποθετήριο πληροφοριών και γνώσης. Σήμερα μετά από χρόνια χρήσης και εμπειρίας γνωρίζουμε ότι κάθε πληροφορία στο διαδίκτυο δεν αποτελεί νέα γνώση και χρησιμοποιούμε μια σειρά από ελεγκτικούς μηχανισμούς για να επαληθεύσουμε την ορθότητα του όγκου των πληροφοριών που μας κατακλύζουν. Την ευρεία χρήση του διαδικτύου ακολούθησε η ψηφιοποίηση των αρχείων μεγάλων οργανισμών και ιδρυμάτων και η διάθεσή τους στο κοινό. Για τους επιστήμονες, τους ερευνητές, τους συλλέκτες, τους λάτρεις κάθε αντικειμένου η πρόσβαση ήταν άμεση, χωρίς επένδυση χρόνου και με μικρό οικονομικό κόστος. Μια καινοτομία που άνοιξε νέους δρόμους στην έρευνα, αλλά και στην μνήμη. Ειδικά για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών το διαδίκτυο προσφέρει μια σειρά από ευεργετικές λειτουργίες, στον τομέα της διατήρησης αρχειακού υλικού, στη διαφήμιση, στην καταγραφή και διάδοση της τέχνης, μέσα από τις σελίδες επίσημων οργανισμών και καλλιτεχνών του θεάματος, αλλά και τις πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης.

Για την καταγραφή της παρουσίας του Καραγκιόζη στο διαδίκτυο χρησιμοποιήθηκε η μηχανή αναζήτησης του Google, η πλατφόρμα You Tube, οι πλατφόρμες κοινωνικής διοίκησης Facebook και Instagram και οι μαρτυρίες των караγκιοζοπαιχτών.

Τα ψηφιοποιημένα αρχεία που εμφανίζονται στο διαδίκτυο είναι:

1. Το αρχείο της ΕΡΤ όπου περιλαμβάνονται 32 εκπομπές του Ευγένιου Σπαθάρη (1979), η εκπομπή «Και μιλάει ... και Λαλάει» με τον караγκιοζοπαίχτη Αντώνιο (24 επεισόδια), η εκπομπή «Μονόγραμμα» με συνέντευξη του Ευγένιου Σπαθάρη, η εκπομπή «Παρασκήνιο» με συνέντευξη του Γιάννη Κιουρτσάκη, η εκπομπή «Νυχτερινός επισκέπτης» με συνέντευξη του Γιώργου Χαρίδημου, το «Πανόραμα του αιώνα» (1930) με αναφορά στον Καραγκιόζη, το «Μονόγραμμα» με το Γιάννη Τσαρούχη, κα.
2. Τα αρχεία των συλλογών του Μουσείου Μπενάκη, Του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (MIET-ΕΛΙΑ), του Ιδρύματος Βασίλης Παπαντωνίου (παλαιότερα Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα), του Μουσείου Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού, του Μουσείου Λυχνοστάτης πέτρας και μαντινάδας, Συλλογή Φιγούρας Θεάτρου

Σκιών Σωτήρη Χαρίδημου (ΟΠΑΝΔΑ), Μουσείο Θεάτρου Σκιών «Ευγένιος Σπαθάρης», Σπυροπούλειο Θέατρο και Μουσείο Θεάτρου Σκιών, Μουσείο Εργαστήρι Θεάτρου Σκιών «Πάφιος» Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας-Θράκης.

3. Τις ψηφιοποιημένες συλλογές των πανεπιστημίων Harvard (Whitman-Rivonluciri), Κέντρο Βυζαντινών Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Γρανάδας.
4. Το αρχείο του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) με ηχητικό υλικό από παραστάσεις του Ε. Σπαθάρη.
5. Βάση δεδομένων των καλλιτεχνών του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών με βιογραφικά στοιχεία.

Στη μηχανή αναζήτησης Google με το λήμμα Καραγκιόζης/ Ελληνικό Θέατρο Σκιών εντοπίζονται:

1. Προσωπικές σελίδες караγκιόζοπαичτών όπου υπάρχουν πληροφορίες για το Θέατρο Σκιών, την καταγωγή του Καραγκιόζη, βιογραφικά του καλλιτέχνη, συλλογή φωτογραφιών, αποσπάσματα παραστάσεων. Οι σελίδες αυτές λειτουργούν για διαφημιστική προώθηση των καλλιτεχνών κυρίως. Η θεωρητική πληροφορία που καταγράφεται για το θέαμα, στο μεγαλύτερο ποσοστό της, στερείται βιβλιογραφικής τεκμηρίωσης.
2. Σελίδες γενικού ενδιαφέροντος, που φιλοξενούν άρθρα για σημαντικές προσωπικότητες του Θεάτρου Σκιών. Το περιεχόμενο των άρθρων είναι αναπαραγωγή από κάποια άλλη ιστοσελίδα και αφορά κυρίως βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη.
3. Σελίδες ημερήσιου τύπου με συνεντεύξεις καλλιτεχνών του Θεάτρου Σκιών που δραστηριοποιούνται στην πρωτεύουσα, αλλά και την επαρχία.
4. Εκδηλώσεις φορέων, βιβλιοπαρουσιάσεις και εκθέσεις με θέμα τον Καραγκιόζη.
5. Η ιστοσελίδα του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών
6. Το ηλεκτρονικό περιοδικό του Ελληνικού Σωματείου Θεάτρου Σκιών.
7. Βιβλία για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών.
8. Φιγούρες και χαρτοκοπτική φιγούρων προς πώληση.
9. Ιστότοποι ακαδημαϊκού περιεχομένου, όπου εμφανίζονται δημοσιεύσεις με θέμα το Ελληνικό Θέατρο Σκιών.

Στη πλατφόρμα YouTube εμφανίζονται 84 κανάλια με θέμα Καραγκιόζης. Είναι κανάλια караγκιόζοπαичτών στα οποία ανακοινώνουν τις παραστάσεις που θα παίξουν, δείχνουν δείγματα της δουλειάς τους ή παρουσιάζουν τον τρόπο κατασκευής μιας φιγούρας. Επίσης, καταγράφονται κανάλια που ανεβάζουν υλικό από παραστάσεις ή αποσπάσματα παραστάσεων παλαιών και νεότερων караγκιόζοπαичτών, συνεντεύξεις σύγχρονων δημιουργών και θέματα

που αφορούν το Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Μια άλλη ομάδα είναι ερασιτέχνες, κυρίως παιδιά, που παρουσιάζουν κατασκευή φιγούρας και μικρά σκετσάκια. Επίσης, έχουμε κανάλια σχολείων ή οργανισμών που παρουσιάζουν δράσεις με θέμα τον Καραγκιόζη.

Στις πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης

1. Instagram. Στην πλατφόρμα υπάρχει (#) Καραγκιόζης και Ελληνικό Θέατρο Σκιών, όπου εμφανίζονται χρήστες καλλιτέχνες ή ομάδες που δραστηριοποιούνται στο θέαμα, επικοινωνώντας μελλοντικές δράσεις, αλλά και καταστήματα που πουλούν φιγούρες ή βιβλία με ανάλογο θέμα.
2. Facebook. Είναι ένα μέσο κοινωνικής δικτύωσης όπου εντοπίζεται πλήθος αποτελεσμάτων, αλλά είναι δύσκολο να αξιολογηθούν ως ουσιαστικά ή χρήσιμα. Ένας μεγάλος αριθμός εγγεγραμμένων στην πλατφόρμα χαρακτηρίζεται με την ιδιότητα «καλλιτέχνης θεάτρου σκιών», άλλοι δηλώνουν στα ενδιαφέροντά τους τον Καραγκιόζη, ενώ υπάρχουν και περιπτώσεις χρηστών που αναρτούν άρθρα με θέμα τον Καραγκιόζη. Είναι δύσκολη η επαλήθευση και η καταγραφή των ενεργών καλλιτεχνών και της δράσης τους.

Στις μαρτυρίες έχουμε αναφορά στο διαδίκτυο και στα αποτελέσματα της χρήσης του στη διάσωση και διάδοση του θεάματος του Καραγκιόζη, από την ομάδα που γεννήθηκε την περίοδο (1960-). Συγκεκριμένα:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «πουλάω καμιά φιγούρα μέσω ίντερνετ. Πήρα δέρματα και φτιάχνω για ντεκόρ. Μια φιγούρα θα τη δει κάποιος, που θα είναι περιποιημένη και θα έχω παραγγελία. Φτιάχνω και σούστες και παιδικές και κανονικές. Τα πιτσιρίκια στέλνουν στο Facebook και με ρωτάνε πράγματα για τον Καραγκιόζη. Μου στέλνουν δουλειά τους. Είναι ένας τρόπος να τους διδάξω κάποια πράγματα».

Ο Τάσος Κούζης, «δεν υπάρχει μέρα που να μη δεχόμαστε, είτε τηλέφωνο, είτε στο Facebook, «κύριε Κούζη είμαι ο τάδε, μπορείτε να δείτε το σχέδιο και να μου το διορθώσετε;». Ή να στείλει άλλος «το σχέδιο του Τουρκαλβανού, τι χρώματα να βάλω, γκρι και μπλε;». Αυτό είναι που σου λέω, δεν πεθαίνει κάτι όταν θέλουμε να το κρατήσουμε ζωντανό!».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «να σου πω τώρα φέρ' ειπείν με το ίντερνετ. Ένας νεαρός που θα βγει, ένα παιδάκι 12 χρονών, όπως ήμουν εγώ όταν ξεκίναγα, αμέσως μπαίνει στο Facebook παίζει, αμέσως τότε βλέπουνε. Παλιά δε μπορούσαν να σε δούνε».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «υπάρχουν άνθρωποι τώρα που παίζουν Καραγκιόζη με εισιτήριο, που δεν έχουν μάθει κάπου. Καραγκιοζοπαίχτες 19, 20, 25 χρονών, οι οποίοι δεν έχουν κάνει σε δάσκαλο, απλά έχουν δει όλο το «Και μιλάει και λαλάει» του Βάγγου, το Σπυρόπουλο και παίζουνε Καραγκιόζη. Δεν είναι ο Καραγκιόζης μόνο αυτό. Πίσω από το να παίζω καλά

υπάρχουν ζωγραφικές, υπάρχουν διαβάσματα, πράγματα που πρέπει να μπει στον Καραγκιόζη μέσα για να μπορείς να παίζεις. Δεν μπορείς να παίζεις ένα έργο όπως είναι η «Γενοβέφα», χωρίς να έχεις μελετήσει γι' αυτό κι απλά το έχεις δει από το YouTube, που το παίζει ο τάδε. Να δεις τις αντιλήψεις του Βασίλαρου, του Σπυρόπουλου, του Χαρίδημου, να δεις πώς το έπαιζε αυτός, τι μπορείς να πάρεις. Ο Καραγκιόζης είναι δημιουργία. Αν πας και κάνεις copy paste, δεν είναι δημιουργία. Κι εγώ θα μπορούσα να παίζω τα cd του πατέρα μου και ποιος θα το 'παίρνε χαμπάρι; Ποιος θα μου έλεγε γιατί παίζεις με το cd; Θα του 'λεγα τι θες ρε φίλε; Δικαίωμά μου! Το κάνω όμως γιατί κάθε φορά που παίζω, ανακαλύπτω και κάτι καινούριο. Μου δημιουργείται μια δυσκολία καινούργια. Αλλά άμα δεν κάτσεις δίπλα να δεις τις δυσκολίες, να δεις την τέχνη, πώς; Πολύ δύσκολα από το dvd, το YouTube να μάθεις Καραγκιόζη. Θα σου πω κάτι. Τη σημερινή εποχή, τώρα που μιλάμε, ο καθένας ανοίγει Facebook και γράφει Θέατρο Σκιών τάδε, ανεβάζει παραστάσεις και δεν μιλάει κανένας. Άρα λοιπόν, εσύ που είσαι άσχετη και δεν ξέρεις ποιος είναι αυτός ο τάδε, θα μπεις και θα το δεις. Ο τάδε είναι 15 χρονών, δεν είναι επαγγελματίας, άρα αυτό που θα δεις δε θα σου αρέσει, άρα μετά δε θα δεις ούτε εμένα που ζω την οικογένειά μου με τον Καραγκιόζη. Δεν υπάρχει ΣΤΟΠ πουθενά».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «στο you tube έχει πολλά μικρά που παίζουν, αλλά δεν παίζουν επαγγελματικά, δε σου παίρνουνε δουλειές».

Ο Μπάμπης Μακρής, είναι πρόβλημα στη δουλειά το YouTube. Μαθαίνεις λανθασμένα. Είναι μια διαστρεβλωμένη εικόνα. Ναι μεν θα δεις κάποια πράγματα, θα πάρεις το σκελετό της παράστασης, θα έχεις μια ιδέα για το τι παίζει, αλλά δεν είναι το ίδιο».

Συμπεράσματα

Από τα παραπάνω έγινε σαφές ότι ο όγκος των πληροφοριών που εμφανίζονται στο διαδίκτυο σχετικά με το Ελληνικό Θέατρο Σκιών είναι άξιος προσοχής. Το ερώτημα που τίθεται όμως είναι σε τι ποσοστό αυτές οι πληροφορίες είναι αξιοποιήσιμες και χρήσιμες. Εδώ θα πρέπει να γίνει ένας διαχωρισμός των χρηστών του διαδικτύου. Μια πρώτη κατηγορία είναι οι καλλιτέχνες του Θεάτρου Σκιών. Για αυτούς το διαδίκτυο αποτελεί τόπο προώθησης της δουλειάς τους, μέσα από ανακοινώσεις μελλοντικών παραστάσεων, δείγματα δουλειάς και βιογραφικά στοιχεία. Στόχος η προσέλκυση κοινού και πελατών. Η παραδοσιακή ρεκλάμα αντικαθίσταται από μια ανάρτηση. Οι σελίδες τους περιέχουν πλούσιο υλικό, ένα πορτφόλιο της δουλειάς τους. Για την κατηγορία των καλλιτεχνών είναι μια εξαιρετικά χρήσιμη μηχανή, που τους δίνει τη δυνατότητα μιας ευρύτατης επικοινωνίας του έργου τους. Μια δεύτερη κατηγορία είναι αυτή των φίλων και των ερευνητών του θεάματος. Για αυτούς το διαδίκτυο τους παρέχει τη δυνατότητα να ενημερωθούν για μελλοντικές παραστάσεις, για την πορεία μεγάλων καλλιτεχνών

του παρελθόντος, τις δράσεις των μουσείων, τη σύγχρονη παρουσία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών μέσα από άρθρα και αφιερώματα των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, τις διάφορες εκδόσεις, τη δημιουργία και τη χρήση των εργαλείων του Καραγκιόζη. Μια τρίτη κατηγορία είναι οι νέοι που θέλουν να ασχοληθούν επαγγελματικά ή ερασιτεχνικά με το θέαμα και το διαδίκτυο υποκαθιστά τη μαθητεία.

Για την κατηγορία των καραγκιοζοπαιχτών η χρήση των εργαλείων του διαδικτύου αποτελεί απόδειξη της προσαρμογής του θεάματος στις νέες προκλήσεις και τα δεδομένα. Για την κατηγορία των φίλων και των ερευνητών η δυνατότητα της γρήγορης και εύκολα προσβάσιμης πληροφορίας, που προσφέρει το διαδίκτυο, είναι ένα στοιχείο θετικό, θα πρέπει όμως να ακολουθούνται οι οδηγίες της ασφαλούς χρήσης, ο έλεγχος της αξιοπιστίας των πηγών, η τήρηση των κανόνων της λογοκλοπής. Για την κατηγορία των νέων καραγκιοζοπαιχτών, επαγγελματιών ή ερασιτεχνών, το διαδίκτυο προσφέρει την επαφή με μαγνητοσκοπημένο ή ηχογραφημένο υλικό από παραστάσεις παλιών καραγκιοζοπαιχτών, που διευρύνει τις γνώσεις τους πάνω στο θέαμα, αλλά τους στερεί τη βιωματική εμπειρία και διάδραση, απαραίτητο συστατικό για τη διαμόρφωση της προσωπικής καλλιτεχνικής τους ταυτότητας.

3.3.2.2.3 Η διαφημιστική προώθηση του θεάματος του Καραγκιόζη

Η διαφημιστική προώθηση του θεάματος του Καραγκιόζη είναι έργο των ίδιων των καραγκιοζοπαιχτών. Στοιχεία της διαφημιστικής προώθησης αποτελούν οι ρεκλάμες (ταμπέλες με την αναγγελία των παραστάσεων), οι αφίσες, τα μονόφυλλα φυλλάδια, οι καταχωρήσεις στον τύπο, οι αναρτήσεις στο διαδίκτυο. Οι ρεκλάμες είναι ζωγραφικοί πίνακες πάνω σε χαρτί, λαμαρίνα, πανί, γεγονός που καθορίζει τη διάρκειά τους στο χρόνο ή τυπωμένες αφίσες. Τα διαφημιστικά μονόφυλλα είναι μικρών διαστάσεων, τυπωμένα σε ευτελές χαρτί και περιέχουν σημαντικές πληροφορίες για τις επερχόμενες παραστάσεις σε τοπικό επίπεδο. Οι διαφημιστικές καταχωρήσεις γίνονται στον ημερήσιο τύπο και αφορούν αναγγελίες παραστάσεων. Στο διαδίκτυο δημιουργούνται προσωπικές σελίδες των καραγκιοζοπαιχτών με πληροφορίες για τη δράση τους και την ιστορία του θεάτρου σκιών, ενώ στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ο κάθε καραγκιοζοπαιχτής διαθέτει λογαριασμό, όπου αναρτά πληροφορίες για τις παραστάσεις του.

Στον εντοπισμό των στοιχείων της διαφημιστικής προώθησης από τους καραγκιοζοπαιχτές ερευνήθηκαν οι μαρτυρίες των καραγκιοζοπαιχτών, τα αρχεία του ΜΙΕΤ-ΕΛΙΑ, του Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου), της οικογένειας Χαρίδημου και του Παναγιώτη Μιχόπουλου.

Οι καραγκιοζοπαιχτές στις μαρτυρίες τους αναφέρονται στη ζωγραφική της ρεκλάμας και την εικαστική της αξία, αλλά και τις ενέργειες και το οικονομικό κόστος της διαφημιστικής προώθησης του θεάματος.

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Αβραάμ Αντωνάκος, «όταν ήρθα στον Πειραιά το 1936-1937 με προσέλαβε ο Θεόδωρος Θεοδωρόπουλος, σαν ζωγράφο, για να του κάνω τις ρεκλάμες».

Ο Σωτήρης Ασπιώτης, «ο μουγκός αδερφός μου έκανε τις αφίσες και άλλα εργαλεία του Θεοδωρόπουλου».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «στο Βόλο όταν έπαιζα στον κινηματογράφο «Κύματα» φτιάξαμε διαφημίσεις και ρεκλάμες ωραίες από καλούς ζωγράφους, ωραία ταμπλό, φεϊγβολάν, μεγάλα μονόφυλλα, προγράμματα. Οι επιχειρηματίες διέθεσαν χρήματα, γιατί οι καραγκιοζοπαίχται δε διέθεταν χρήματα, οι περισσότεροι είναι φτωχοί. Όταν γύριζα τουρνέ όλους τους κινηματογράφους Αθήνα, Πειραιά, Προαστίων, το 1966, είχαμε μουσική πλούσια διαφημιστικά, ρεκλάμες με σκίτσα Καραγκιόζη, τις οποίες δέναμε στα αυτοκίνητα. Έβγαιναν τα αυτοκίνητα μπροστά, πίσω ακολουθούσαν παιδιά με ταμπέλες, όπως έκαναν οι παλαιοί και με το κουδούνι του Καραγκιόζη. Πετάγαμε φεϊγβολάν από το αυτοκίνητο, κάναμε πάταγο μεγάλο».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «κάνει 100 εισιτήρια, δηλαδή 500 δραχμές, μια δραχμή ο φόρος στο εισιτήριο μένουν 4, 400 μας μένουν. Αν πάρει 150 ο βοηθός; Έχω το ενοίκιο, τα φώτα, το νερό, διαφημιστικά, ρεκλάμες».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «ο πρώτος βοηθός ήξερε πιο πολλά από τον παίχτη. Όπως ο Σπύρος ο Κούζαρος που ζωγράφιζε κιόλας τις ρεκλάμες και τις φιγούρες».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «εμείς επρωτοβγάλαμε την τέχνη, ο Ασπιώτης, να κολλάνε τις αφίσες. Και μετά την πήρανε κι όλοι οι άλλοι και τα βάζουνε έτσι. Ο πρώτος εφευρέτης ήτανε ο Ασπιώτης ο Μίμης. Το είχε δει στην Αυστραλία».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «γράφουμε και πολλά ψεύτικα για διαφήμιση. Ο κόσμος έχει ξενομανία κι άμα γράψουμε κάτι τέτοιο κόβουμε εισιτήρια».

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Τάσος Κούζης, «ο πατέρας μου έφτιαχνε σε 20 λεπτά μια ρεκλάμα, την έβγαζε στην πλατεία του χωριού, της πόλης και γέμιζε εισιτήρια».

Ο Κώστας Μακρής, «πώς το διαφήμιζες; Μια παράστασή σου; Το φορτηγό και μόνο ήτανε διαφήμιση. Δηλαδή όπου πέρναγε το φορτηγό ήταν η καλύτερη διαφήμιση. Υπήρχε ντουντούκα στο φορτηγό, αφίσες, φυλλάδια στα σχολεία, αν δεν είχανε κλείσει, τα συνηθισμένα. Στα 11 μου πήρα το πρώτο χαρτζιλίκι από το Γιάνναρο, γιατί του έφτιαξα την πρώτη ρεκλάμα για το θέατρο. Δεν ήξερα φαντάσου πώς φτιάχνανε το κρεατί τότε, είχε κατέβει ο Ταρζάν, ο Μίμης ο Ασπιώτης και φτιάξαμε μαζί το κρεατί και ουσιαστικά ήταν η πρώτη μου ρεκλάμα».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «κάποια στιγμή όταν πήγα δη Δημοτικού, έβλεπα παντού αφίσες του Σπυρόπουλου, εκεί στην Ανάκασσα που έπαιζε, που είχε καλοκαιρινό, πριν κάνει το σπίτι του. Κι έπειτα ο τρόπος που έβγαζε τη ντουντούκα, το αυτοκίνητο που θυμάμαι ήταν άσπρο και κάπως έτσι, το παλιό του αυτοκίνητο και το φεϊγβολάν, πρέπει να ήτανε ο Μάνθος, πέταγε φεϊγβολάν, τα οποία εμείς τα παιδιά τα μαζεύαμε. Το Μάνθο τον ξέραμε. Και είχε έρθει ο ίδιος να μοιράσει τα φεϊγβολάν. Μας δίνουν φεϊγβολάν οι δάσκαλοι, τα είχε αφήσει κάποιος εκεί και έπαιζε ο Σπαθάρης».

Ο συλλέκτης Ιάσων Καραϊνδρος αναφέρει, «στις ρεκλάμες μπορεί από τη μια μεριά να είναι αριστουργήματα του Βασίλαρου, από την άλλη κάτι άλλο. Όταν πέθανε ο Σοκαράς το μαγαζί έκλεισε, μετά η κόρη του είχε ένα μικρό μαγαζί με το γιο του λίγο παραδίπλα, μετά το κλείσαν κι αυτοί και όλα αυτά πήγαν σε μια αποθήκη, η οποία ξεκληρίστηκε πριν από 2-3 χρόνια. Εγώ πήρα μονάχα δύο ρεκλάμες, φανταστικές, του Κούζαρου. Η μία από αυτές που πήρα πρέπει να είχε φάει τρομερές υγρασίες, είχε χαρτιά κολλημένα επάνω, τη συντήρησα όμως. Κι είναι πολύ ιδιαίτερη, γιατί απ' τη μια μεριά είναι ρεκλάμα Καραγκιόζη κι απ' την άλλη είναι από κουκλοθέατρο, η κάτω μπάντα. Έχω και τις αηδιούλες που έχει γεμίσει η Αθήνα των Αθανασίου (ρεκλάμες δρόμου). Υπάρχουν μικρές ρεκλάμες ή τα πολύ μικρά σχέδια που μπαίνουν στις εφημερίδες, κυρίως στα *NEA* για ρεκλάμα της παράστασης. Στις δημοπρασίες μπορεί να βρεις μια τεράστια ρεκλάμα και 1000 και 2000 ευρώ. Μονόφυλλα που πέταγαν στους δρόμους διαφημιστικά».

Στα αρχεία MIET-ΕΛΙΑ, Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου) και οικογένειας Χαρίδημου, η έρευνα εντόπισε 138 διαφημιστικά μονόφυλλα (Παράρτημα Γ, Πίνακας 3). Η χρονολόγηση δεν είναι δυνατή, εκτός των περιπτώσεων που αναγράφεται η ημερομηνία της παράστασης. Οι πληροφορίες που καταγράφονται στο σύνολο των μονόφυλλων είναι το όνομα του караγκιοζοπαίχτη, το έργο και ο χώρος της παράστασης. Σε αρκετές περιπτώσεις υπάρχει αναφορά στην ημερομηνία και την ώρα της παράστασης, στην τιμή του εισιτηρίου ανά άτομο, καθώς και στις προσφορές για περισσότερα άτομα ή για σχολεία. Τα μονόφυλλα αφορούν παραστάσεις 17 караγκιοζοπαίχτων, 7 συνεργασιών караγκιοζοπαίχτων, ενώ υπάρχουν 7 μονόφυλλα από παραστάσεις εξωτερικού, όπου το όνομα του караγκιοζοπαίχτη και το έργο αναγράφονται στα ελληνικά και η διεύθυνση της παράστασης στα αγγλικά. Η έρευνα επίσης κατέδειξε πλήθος σχολίων που αναγράφονται στα μονόφυλλα, όπως «Μουσικό συγκρότημα Σταύρου Τζιμ. Ο αληθινός Καραγκιόζης με το Μάνθο Αθηναίο», «Η Μακεδονία είναι Ελλάδα», «Γνωστός από την τηλεόραση καλλιτέχνης», «Δίδονται δώρα στα παιδιά», «Να ξαναζήσετε την παλιά εποχή», «Θα παρελάσουν όλοι οι τύποι», «Εισιτήριο δδρχ.. Παρουσιάζει ο πρώτος караγκιοζοπαίχτης

που διεκρίθη στο Φεστιβάλ Πατρών», «Μουσικό συγκρότημα Σταύρου Τζιμ. Ελάτε να ζήσετε τις παλιές εποχές», «Τηλέφωνο οικίας».

Στο αρχείο ΜΙΕΤ-ΕΛΙΑ μελετήθηκαν 32 ρεκλάμες (Παράρτημα Γ, Πίνακας 4) που ανήκουν στη συλλογή του Θανάση Σπυρόπουλου. Από αυτές δύο είναι σε πανί (ποιότητα κάμυτο) και οι υπόλοιπες σε χαρτί του μέτρου (ευτελής ποιότητα). Είναι έργα 4 καραγκιοζοπαιχτών και ένα αγνώστου καλλιτέχνη. Τα έργα που διαφημίζονται είναι ηρωικά, εκτός από ένα που είναι κωμωδία. Σε δέκα ρεκλάμες εικονίζεται σύνθεση προσώπων, ενώ οι υπόλοιπες παρουσιάζουν μία μορφή είτε στατική, είτε σε δράση. Οι απεικονίσεις συνδέονται με την πλοκή του διαφημιζόμενου έργου. Η φιγούρα του Καραγκιόζη εμφανίζεται μόνο σε δύο ρεκλάμες, στο ηρωικό έργο «Χριστιανομάχος» και στην κωμωδία «Ο Καραγκιόζης πράκτορας 007». Ο χώρος που τοποθετούνται οι φιγούρες είναι κυρίως η εξοχή. Μία ρεκλάμα είναι χωρισμένη στα δύο, με διαφορετική απεικόνιση, γεγονός που πιθανόν δηλώνει την παρουσίαση δύο έργων την ίδια μέρα. Το στήσιμο της ρεκλάμας παρουσιάζει διαφοροποιήσεις. Κάποιες διακοσμούνται με περίγραμμα, άλλες έχουν έντονη γραφή, σε μία ο τίτλος αναγράφεται περιμετρικά της ρεκλάμας και δύο έχουν την ένδειξη «σήμερα:», με κενό όπου προστίθεται η ώρα της παράστασης. Όλες οι ρεκλάμες ήταν χρηστικές και φέρουν φθορές, όπως σκουριές από τις πρόκες, σκισίματα, σπασίματα στο χρώμα.

Οι διαφημιστικές καταχωρήσεις στον ημερήσιο και κυριακάτικο τύπο αναζητήθηκαν στα αρχεία του Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου), του Παναγιώτη Μιχόπουλου και της οικογένειας Χαρίδημου, για την χρονική περίοδο 1960-2002. Εντοπίστηκαν αναγγελίες παραστάσεων στον αθηναϊκό τύπο, στη στήλη «Ωτοβλεψίες» και «Αδιάκριτοι» της εφημερίδας *ΤΑ ΝΕΑ*, που συνοδεύονται από σκίτσο διαστάσεων (30x30), όπου αναφέρεται το έργο, ο τόπος της παράστασης, ο χρόνος και η ώρα, ο καραγκιοζοπαίχτης και διάφορα σχόλια για την υπόθεση του έργου. Τα σκίτσα που είναι ασπρόμαυρα, φτιαγμένα στο χέρι, καθώς και οι πληροφορίες αποστέλλονται στην εφημερίδα, όπου δίνεται η τελική μορφή πριν την ένθεση στη σελίδα. Παράλληλα δημοσιεύονται αναγγελίες παραστάσεων των γνωστών καραγκιοζοπαιχτών σε διάφορα θέατρα και κινηματογράφους με μικρό σχόλιο, με πρωτοβουλία δημοσιογράφων φιλικά προσκείμενων στο θέαμα. Οι συνεντεύξεις που παραχωρούν οι καραγκιοζοπαίχτες σε τοπικά έντυπα, κατά τη διάρκεια της επίσκεψής τους για παραστάσεις σε μια περιοχή, είναι μέρος της διαφημιστικής προώθησης.

Συμπεράσματα

Από τα παραπάνω ευρήματα κρίνουμε ότι η διαφημιστική προώθηση του θεάματος είναι μια λειτουργία συστηματική και οργανωμένη. Οι καραγκιοζοπαίχτες δίνουν μεγάλη σημασία στη

διαφήμιση των παραστάσεων τους, καθώς από την οικονομική τους επιτυχία εξαρτάται ο βιοπορισμός τους. Η ζωγραφισμένη ρεκλάμα, που τοποθετείτε μπροστά στο χώρο που θα δοθεί η παράσταση, πρέπει να είναι εξαιρετικής ποιότητας, ώστε να εξάρει την περιέργεια των θεατών, όχι για μόνο για το έργο, το οποίο μπορεί να τους είναι ήδη γνωστό, αλλά για τον τρόπο παρουσίασής του από το συγκεκριμένο караγκιοζοπαίχτη. Οι караγκιοζοπαίχτες, που δεν ζωγραφίζουν καλά, προσλαμβάνουν άτομα, ικανά στη ζωγραφική, για να φτιάξουν τις ρεκλάμες που χρησιμοποιούν. Η τυπωμένη αφίσα εισάγεται στη διαφημιστική προώθηση του θεάματος, μετά τα ταξίδια των караγκιοζοπαίχτων στις χώρες του εξωτερικού. Με αυτό τον τρόπο διευρύνεται η διαφήμιση χωροταξικά, εντυπώνεται το γεγονός λόγω της επαναληπτικής θέασης και εξοικονομείται χρόνος και κόπος για τον караγκιοζοπαίχτη. Το επαγγελματικό αυτοκίνητο του караγκιοζοπαίχτη, με τα διακριτικά του, που περνά από τις γειτονιές των αστικών κέντρων και τα χωριά και διαλαλεί τις παραστάσεις, αποτελεί μέσο διαφημιστικής προώθησης. Οι караγκιοζοπαίχτες χρησιμοποιούν διάφορα τεχνάσματα για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κόσμου, όπως την υπερβολή, την ανορθογραφία, την ψευδή πληροφορία. Η διαφήμιση είναι ένα σημαντικό έξοδο για τον караγκιοζοπαίχτη και αν δεν έχει την οικονομική δυνατότητα, η διαφημιστική προώθηση των παραστάσεων μετακυλά στο θεατρώνη.

Τα διαφημιστικά μονόφυλλα είναι μια συνήθης τακτική διαφημιστικής προώθησης και χρησιμοποιούνται τόσο για τα αστικά κέντρα, όσο και για την επαρχία. Τυπώνονται για να διαφημίσουν είτε μια συγκεκριμένη παράσταση, είτε μια συνεργασία με κάποιο κινηματοθέατρο. Μοιράζονται στην περιοχή γύρω από το χώρο της παράστασης και αργότερα στα σχολεία. Στόχος είναι η ενημέρωση για την επικείμενη παράσταση και η προσέλκυση θεατών. Με την αύξηση του ανταγωνισμού από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, γίνεται χρήση πληροφοριών για την καλλιτεχνική ποιότητα του караγκιοζοπαίχτη, την εμπειρία του, την προσαρμογή του σε διάφορες επαγγελματικές απαιτήσεις, όπως παραστάσεις σε γενέθλια, αλλά και την καταλληλότητα του Καραγκιόζη ως θέαμα για τα παιδιά. Για τους ερευνητές τα διαφημιστικά μονόφυλλα αποτελούν πηγή πληροφοριών για το ρεπερτόριο του θεάτρου του Καραγκιόζη, για τους χώρους που δίνονταν παραστάσεις, για τις οικονομικές συνθήκες κάθε περιόδου και πλήθος άλλων στοιχείων.

Οι ζωγραφισμένες ρεκλάμες αποτελούν εικαστικές δημιουργίες λαϊκής ζωγραφικής. Είναι ζωγραφισμένες πάνω σε διάφορα υλικά και επαχρησιμοποιούνται, ενώ η κάθε όψη έχει διαφορετική ρεκλάμα. Παρουσιάζουν τα πρόσωπα ενός έργου εκφραστικά και λιτά, με περιγραμμα συνεπές στην περιγραφή του χαρακτήρα, με ασύμμετρες αναλογίες, έντονα χρώματα, διαθέτουν δε πλούτο στιλιστικών λεπτομερειών. Στη ρεκλάμα αναγράφεται ο τίτλος του έργου, ο караγκιοζοπαίχτης και σε μερικές περιπτώσεις σχόλια για το είδος της παράστασης (ηρωική,

κωμωδία). Η αξία τους στις δημοπρασίες μπορεί να ανέβει στις 2000 ευρώ. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 αρχίζει σταδιακά η αντικατάστασή τους από τις τυπωμένες αφίσες. Σε αυτές το όνομα του караγκιοζοπαίχτη και ο τίτλος του έργου παραμένουν, ενώ το εικαστικό θέμα σχηματοποιείται, προστίθενται πληροφορίες για τον τόπο και την ώρα της παράστασης, τους φορείς που οργανώνουν τις παραστάσεις και την τιμή του εισιτηρίου. Μετά το 2000 οι ρεκλάμες συνεχίζουν να είναι έντυπες, ενώ αναρτώνται παράλληλα στο διαδίκτυο, στις ιστοσελίδες και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης των караγκιοζοπαιχτών και των διαφόρων φορέων.

Οι караγκιοζοπαίχτες, αναγνωρίζοντας τη δύναμη του τύπου, φροντίζουν να προωθήσουν τη δουλειά τους μέσω αυτού. Προσεγγίζουν όλα τις εφημερίδες, ανεξαρτήτως αν ανήκουν στην ίδια πολιτική ιδεολογία που πρεσβεύει το έντυπο. Στις μαρτυρίες δεν εντοπίζουμε κάποιο στοιχείο που να μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι ο χώρος που καταλαμβάνει στο έντυπο η αναγγελία μιας παράστασης έχει οικονομική επιβάρυνση. Αντιθέτως γίνεται αναφορά, ότι κυρίως τα τοπικά έντυπα προσεγγίζουν τους караγκιοζοπαίχτες για συνέντευξη. Συνεπώς θεωρούμε ότι το θέαμα του Караγκιόζη ενδιαφέρει το αναγνωστικό κοινό σε επίπεδο παραστάσεων, αλλά και σε επίπεδο δημιουργών, αφού οι караγκιοζοπαίχτες εντάσσονται στη μακρά και επιτυχημένη πορεία ενός δημοφιλούς ελληνικού λαϊκού θεάματος.

3.3.2.2.4 Η παρουσία του Караγκιόζη στη δισκογραφία

Προπολεμικά έχουμε ηχογραφήσεις δίσκων γραμμοφώνου τόσο στην Αθήνα, όσο και στην Αμερική (Καλυβιώτης, 1995). Η διάρκεια της κάθε ηχογράφησης είναι 3-4 λεπτά, αλλά η σημασία τους είναι μεγάλη, γιατί διασώζουν τις φωνές μερικών σημαντικών караγκιοζοπαιχτών όπως του Αντώνη Μόλλα, του Ιωάννη Μώρου, του Χρήστου Χαρίδημου του Δημήτρη Μανωλόπουλου και του Ντίνου Θεοδωρόπουλου. Όλες οι ηχογραφήσεις γίνονται στην Αθήνα και τυπώνονται στην Γερμανία από την εταιρεία Odeon για τους Α. Μόλλα, Ι. Μώρο, Χρ. Χαρίδημο, ενώ τον Δ. Μανωλόπουλο από την εταιρεία Polydor. Ο Ντίνος Θεοδωρόπουλος ηχογραφεί και τυπώνει δίσκους, την εποχή που ζούσε και δούλευε στην Αμερική, στο Σικάγο. Την δεκαετία του 1960 η δισκογραφία με έργα του Караγκιόζη γνωρίζει άνθιση με παραγωγές 45 στροφών διάφορων εταιρειών, όπως η Odeon, η Columbia, η Minos, όπου ηχογραφούνται και τυπώνονται πολλοί караγκιοζοπαίχτες. Η εποχή του cd θα συμπεριλάβει το θέαμα του Караγκιόζη με διάφορες παραγωγές, οι οποίες κυκλοφορούν ένθετες σε εφημερίδες και περιοδικά ή σε πακέτα δώρου με χαρτοκοπτικές και έργα από εκδοτικούς οίκους.

Στις μαρτυρίες οι караγκιοζοπαίχτες μιλούν για την παρουσία τους στη δισκογραφία, αλλά και στο ρόλο που έπαιξαν οι δίσκοι και τα cd στη μελλοντική τους σχέση με το θέαμα του Καραγκιόζη.

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Νικόλαος Λέκκας, «έχω παίζει και σε ένα δίσκο ολοκληρωμένο της Odeon. Μια εταιρεία μου έκανε πρόταση να βγάλω δίσκο, η Ρεκόρ (;). Επέμενα για 33 στροφών, μια ώρα από τη μια και μισή από την άλλη. Μου είπαν είναι πολλά έξοδα και δε θα πουληθεί. Κατά τη γνώμη μου θα πουληθεί. Θα έχει 150 δραχμές, αλλά είναι μια παράσταση ολοκληρωμένη. Τον Καραγκιόζη αυτό τον παίρνει συνήθως η μεσαία τάξη και ο μορφωμένος κόσμος για τα παιδιά του. Το παιδάκι που πηγαίνει σχολείο θα μάθει για τη ζωή των κλεφτών, που λες πάνω στην παράσταση. Ο δίσκος 33 στροφών θα είχε επιτυχία. Εγώ θα πήγαινα και αφιλοκερδώς. Δε ζήτησα λεφτά, τους είπα μετά τους 1000 να πληρωθώ».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «το «Καραγκιόζης δυο ώρες πρωθυπουργός» το έχω χτυπήσει σε δίσκο. Υπάρχει και πωλείται ο δίσκος. Επίσης έχω χτυπήσει και ορισμένους άλλους δίσκους. «Ο Καραγκιόζης μπαρμπέρης» «Ο Καραγκιόζης κουνιέρης», «Ο Καραγκιόζης υπηρέτης». Σε άλλη εταιρεία χτυπάει ο Σπαθάρης δίσκους, σε άλλη εγώ. Ο «Καραγκιόζης γιατρός» έκανε μεγάλη επιτυχία στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. 3000 δίσκους».

Ο Αντώνης Πλέσσας (Αντώναρως), «όταν ανέβω στην Αθήνα και βγάλω δίσκο, θα σβήσουν όλοι. 40 λεπτά δίσκος».

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «ο Καραγκιόζης πέρασε μια μεγάλη κρίση με τον κινηματογράφο. Οι караγκιοζοπαίχτες πεινάσανε, εγκαταλείψανε το επάγγελμα. Κι έρχεται λοιπόν μια εταιρεία, η «Μίνως Μάτσας και Υιός» και ψάχνει να βρει караγκιοζοπαίχτη να κάνει δίσκο. Πήγαινε στον έκανε έλεγε, «τι Καραγκιόζης μπρος πίσω ένα δισκάκι 45 στροφών, 7 λεπτά;». Σου λέει πώς θα χωρέσω ένα έργο μιάμιση ώρα; Και δέχτηκε ποιος; Ο Σπαθάρης! Ο Σπαθάρης λοιπόν περνάει τον Καραγκιόζη στο δισκάκι αρχικά, ακόμα δεν έχουμε τηλεόραση, και βγαίνει το διαφημιστικό το οποίο θυμάμαι ως τώρα -κι ήτανε κι ο τίτλος της παραγωγής του Σωματείου για τον τηλεοπτικό Καραγκιόζη που κάναμε, αν θυμάσαι ήτανε «και μιλάει και λαλάει»-διαφήμιζε τον «Καραγκιόζη γιατρό στο ραδιόφωνο» που θα κυκλοφορήσει σε δισκάκια, και έλεγε (η διαφήμιση) «γιατρέ το παιδί μου, ούτε μιλάει, ούτε λαλάει». Το θυμάμαι σαν να το ακούω τώρα. Αυτό το δισκάκι έκανε τον Καραγκιόζη ξανά μανά γνωστό. Μετά έκανε ο Μάνος δίσκο, μετά. Βέβαια είχε προηγηθεί ο Χαρίδημος με τους δίσκους 78 στροφών, αλλά όμως αυτός δεν είχε καταφέρει να τον αναπτύξει. Δεν είχε καταφέρει να μπει στα σπίτια. Δεν είχε διαφημιστεί.

Αλλά και ο τρόπος που έπαιζε ήτανε χάλι, για μεγάλους. Ευτυχώς που υπάρχουνε κι αυτά τα δισκάκια και σώζεται η φωνή του Χρήστου του Χαρίδημου».

Ο Κώστας Μακρής, «κυκλοφόρησε και cd «Ο Καραγκιόζης πρόεδρος των ΑΜΕΑ», που έχει πάει σε όλα τα ΑΜΕΑ στην Ελλάδα».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «έχω κάνει πολλά έργα δικά μου, και όλα αυτά έχουν βγει και σε cd το οποίο πηγαίνει μαζί με το περιοδικό, έτσι... ! Δηλαδή μπορώ να πω, κι αυτό το λέω ίσως με καμάρι, ότι κανείς δεν έχει κάνει τόσα cd, όσα έχω κάνει εγώ. Έργα δηλαδή. Έχω κάνει περίπου ογδόντα έργα, που έχουνε κυκλοφορήσει σε cd μαζί με το περιοδικό. Δεν έχουν βγει σκέτα».

Ο Νικόλας Τζιβελέκης, «αγόραζα του Σπαθάρη αυτά που κυκλοφορούσα, κασέτες, cd και λοιπά άκουγα».

Συμπεράσματα

Η κάμψη του θεάματος τα Μεταπολεμικά χρόνια και η στροφή μεγάλου μέρους του κοινού στον κινηματογράφο, ωθεί τους καραγκιοζοπαίχτες σε νέους τρόπους επικοινωνίας του θεάματος του Καραγκιόζη, εκτός των παραδοσιακών μοτίβων, με στόχο το βιοπορισμό. Από τη δεκαετία του 1960 ο Καραγκιόζης εμφανίζεται στη δισκογραφία, σε μια προσπάθεια αναζωογόνησης του θεάματος. Στις μαρτυρίες καταγράφεται ο προβληματισμός για το χρονικό πλαίσιο, που επιβάλλει ένας δίσκος 45 στροφών και την αδυναμία απόδοσης ενός έργου διάρκειας 90 λεπτών, σε 7 λεπτά. Οι καραγκιοζοπαίχτες επιθυμούν την κοπή δίσκων 33 στροφών και χρησιμοποιούν ως επιχείρημα την απήχηση του θεάματος στο παιδικό κυρίως κοινό, που διασφαλίζει την αγοραστική επιτυχία. Εντύπωση προκαλεί ότι δεν γίνεται καμία αναφορά στην απώλεια της οπτικής διάστασης του θεάματος, που το διαφοροποιεί εντελώς, μετατρέποντάς το σε διήγηση με έντονο το κωμικό στοιχείο. Η έλλειψη προβληματισμού ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι ο δίσκος απευθύνεται σε κοινό που ήδη γνωρίζει το θέαμα και τα έργα και επιθυμεί να διατηρήσει την ευθυμία και πέραν της παράστασης. Το ρεπερτόριο που καταγράφεται στη δισκογραφία είναι έργα κωμικά, γνωστά στο κοινό. Η κυκλοφορία σε δίσκους των έργων του Καραγκιόζη διαφημίζεται από το ραδιόφωνο συστηματικά, με έξυπνα σλόγκαν, που αποτυπώνονται στο κοινό και αναζωπυρώνουν το ενδιαφέρον γύρω από το θέαμα. Με την πάροδο του χρόνου, το cd αντικαθιστά το βινύλιο και αργότερα παρουσιάζεται το dvd που με τις μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις παρουσιάζει το θέαμα στην ολότητά του.

3.3.2.2.5 Χώροι παραστάσεων και επαγγελματικές συμφωνίες

Για τον εντοπισμό των χώρων παραστάσεων διερευνήθηκαν οι μαρτυρίες των καραγκιοζοπαιχτών και τα αρχεία εντύπων και διαφημιστικών μονόφυλλων του ΜΙΕΤ-ΕΛΙΑ, του Μάνθου

Αθηναίου, του Παναγιώτη Μιχόπουλου και της οικογένειας Χαρίδημου. Για τους όρους των επαγγελματικών συμφωνιών μεταξύ караγκιοζοπαιχτών και ιδιοκτητών θεάτρων, κινηματογράφων, ανοιχτών χώρων, καφενείων διερευνήθηκαν οι μαρτυρίες των караγκιοζοπαιχτών.

Συγκεκριμένα η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Νικόλαος Λέκκας, «στα χωριά παίζεις σε καφενεία ή σε σχολεία που είναι μεγάλοι χώροι και πας στο δάσκαλο. Στην αρχή στα χωριά δε πλήρωνα ποσοστά στο καφενείο. Αφού δεν υπήρχε διασκέδαση ο καφετζής έβανε το θέαμα για την κατανάλωση, δεν έπαιρνε λεφτά. Αργότερα οι συνάδελφοι, που δεν υπήρχαν πια τα θέατρα στην Αθήνα, κάναμε εξορμήσεις και λέγαμε στον καφετζή θα σου δώσω 10%. Μετά πήγε ο κινηματογράφος και τους χαρτζλίκωσε και τώρα πας και σου λέει 20-25%. Έχω παίξει σε πολλούς κινηματογράφους εντός των Αθηνών. Θέατρο δεν είχα».

Ο Σπύρος Καράμπαλης, «με τον Κώστα Καρεκλά στο Λουτράκι παίζαμε στο σημερινό Πανελλήνιο. Συνεργάστηκα με τον κύριο Ευγένιο Σπαθάρη και τον κύριο Σπαθάρη Σωτήρη, παίζαμε στο Παλλάς της Νέας Ερυθραίας, στο Ρεξ Αμαρουσίου, στην Αγία Παρασκευή δεν θυμάμαι τον κινηματογράφο, στο Παλαιό Φάληρο στη Γκρέτα, στον Ορφέα στα Μέγαρα, στον Ορφέα στην Ελευσίνα. Με το Βασίλαρο Ανδρικόπουλο δουλέψαμε στην Καλαμάτα το 1955 στα Μπάνια, απέναντι από το ταχυδρομείο, στα χωριά της Μεσσηνίας, στην Κορινθία, κατεβήκαμε μέχρι το Ξυλόκαστρο. Από το Ξυλόκαστρο έτυχε μια εργασία στην Πρέβεζα, μακάρι να μην πηγαίναμε. Ένας θεατρώνης Καρόμπεης, κάτω από το σπίτι του, που ήταν πέρα από το ταχυδρομείο, ήταν το θέατρο. Μια μεγάλη αποθήκη. Εφύγαμε από τα λεφτά και ήρθαμε στα χάλια. Δουλέψαμε μια εβδομάδα, 10 μέρες. Αναγκαστικώς πήγαμε στη Βόνιτσα. Δουλέψαμε κάνα μήνα. Μετά κατεβήκαμε Αιτωλοακαρνανία και φτάσαμε Αγρίνιο. Το 1959-1961 με το Θέμη, τον αδερφό μου, ανοίξαμε ένα θεατράκι στην Αγία Βαρβάρα».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «παλιά οι πιάτσες του Καραγκιόζη ήταν η Πάτρα, η Καλαμάτα, η Τρίπολη, το Ναύπλιο και το Αγρίνιο, που βάζανε οπωσδήποτε Καραγκιόζη το καλοκαίρι. Πηγαίνανε και είχανε 14-15 παραστάσεις. Όταν τελειώνανε, εφεύγανε από αυτή την πιάτσα και πηγαίνανε αλλού, τα είχανε κλείσει. Υπήρχαν έτοιμα θέατρα, φτιαχτά, κανονικά για Καραγκιόζη και είχανε θεατρώνη. Όταν ήτανε καλοκαίρι, υπήρχαν κανονικά θέατρα ή εξοχικά καφενεία, που απλώνανε καρέκλες και ήτανε, είτε με εισιτήριο, είτε με ελεύθερα είσοδο με υπερτίμηση του ποτού. Έτσι σε πλήρωνε ο καφετζής, έδινε ποσοστά ή ένα ημερομίσθιο. Το 1930 έπαιξα στου Κατσιπόδη, τώρα Άνω Δάφνη, σε μια μικρή μάντρα. Έπαιξα ένα ολόκληρο καλοκαίρι, είχα το εισιτήριο 2 δραχμές για μεγάλους και 1 δραχμή για τα μικρά. Πριν πάω κληρωτός στρατιώτης, το 1936 έπαιξα στα χωριά στα Μεσόγεια. Έπαιξα όξω, ανοιχτά. Στην πλατεία είχα φτιάξει τη σκηνή μεταξύ δύο καφενείων και όλα τ' άλλα καφενεία στρώνανε

καρέκλες και ήταν υπερτίμηση του ποτού. Μου δίνανε 1 δραχμή τον καφέ. Μας είχαν επιτρέψει να βγάζουμε και δίσκο, στους όρθιους μόνο. Καθόντουσαν 200 και 500 ήταν όρθιοι. Από τους όρθιους πιάναμε 150-200 δραχμές. Τα καλοκαίρια πάω στα Μέθανα, στον Πόρο στην Ύδρα, κάνω περιοδεία. Παίζω σε καφενείο. Πηγαίνεις και συμφωνάς. Αλλά, είναι καφενεία που δεν έχουνε πολλή δουλειά που βάζουνε. Ο караγκιοζοπαίχτης πληρώνει τον καφετζή. Του λέει θα βάλω 5 δραχμές εισιτήριο ή 3 δραχμές και θα σου δώσω 20-25% εσένα. Συμφωνάνε και το βράδυ εκάναμε 100 εισιτήρια. Γίνονται διάφορα με αυτούς που θέλουν να πάνε στο καφενείο και δε θέλουν να δουν Καραγκιόζη. Γι' αυτό δε βάζανε οι καφετζήδες. Εγώ τους άφηνα τους πελάτες που δεν θέλαν να πληρώσουν εισιτήριο. Να μη δημιουργούμε επεισόδια και ο καφετζής του κακοφαινόταν. Καμιά φορά ο καφετζής είναι καλός και λέει να βάλουμε ταμείο κάποιο δικό μας, που δεν τον γνωρίζουν, αλλιώς θα μούνε όλοι χωρίς εισιτήριο».

Ο Σταμάτης Γενεράλης, «το καφενείο έπαιρνε 20% ποσοστά από την είσπραξη. Εγώ τον έπεισα ότι θα πουλήσει και ποτά. Βάλαμε εισιτήριο 3 δραχμές. Τότε και στις πόλεις ο Καραγκιόζης και οι κινηματογράφοι έπαιζαν με 3 δραχμές εισιτήριο. Ήταν βασική τιμή. Πήγα και στην Αλυκή και έκανα πάρα πολλές παραστάσεις. Εκεί ήταν 4-5 σπίτια, μαγαζιά και πηγαινε τότε πολύς κόσμος, από άλλα μέρη και έκαναν λουτρά μέσα σε ένα βούρκο, σε κάτι στέρνες. Εκεί είχε 4 μαγαζιά, ο ένας λέγεται Παπανδρέου, οι άλλοι δεν ενθυμούμαι τα ονόματα. Πήγα και στους 4, δε με δέχτηκε κανένας. Έστησα κι εγώ τη σκηνή μου στην ύπαιθρο, σε μια πλατεία, σε ένα μέρος στην ακροθαλασσιά. Αυτό το έκανα για να τους αποδείξω ότι ο Καραγκιόζης έχει μια δύναμη και τον κόσμο θα τον μαζέψει. Το βράδυ βλέποντας ο κόσμος περίεργος μια ωραία σκηνή, μαζεύτηκε πιστεύοντας ότι θα παρακολουθήσει κινηματογράφο. Όταν άναψα τα φώτα και παρουσίασα τον Καραγκιόζη χορεύοντας με τα Κολλητήρια, όλος ο κόσμος έμεινε έκπληκτος. Ρεύμα είχα πάρει από ένα σπίτι. Είχα παραπάνω από 1000 ανθρώπους και τα μαγαζιά δεν κάνανε σεφτέ. Την άλλη μέρα ήρθε ένας που έπαιζε κλαρίνο, ο Μελισσάρης και μου λέει σε θέλει ο μαγαζάτορας να παίζεις στο μαγαζί το δικό μας. Πήγα ζήτησα 200 δραχμές τη βραδιά. Του φάνηκαν πολλά και πραγματικά ήταν. Εγώ κέρδιζα περισσότερα παίζοντας εδώ και κει παραστάσεις και δε θα με συνέφερε να μείνω με λιγότερα. Τελικά συμφώνησε και έπαιξα εκεί ένα μήνα, με βοηθούσαν και τα όργανα που είχε στο μαγαζί. Μετά το στρατό έπαιξα στο Βόλο στον κινηματογράφο «Κύματα». Ύστερα έπαιξα στην Χαλκίδα σε ένα παλιό κινηματογράφο, που δεν υπάρχει σήμερα, ονομάζετο «Ελισσάβητ». Στα Γιάννενα στον κινηματογράφο «Παλλάδιον» έκοψα 1400 εισιτήρια σε μια μόνο παράσταση. Από το 1965 και εντεύθεν ορισμένοι συνάδελφοι παίζαμε στο θέατρο «Φλόριντα» στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας, ένα ολόκληρο καλοκαίρι με τιμή εισιτηρίου 18 δραχμές. Ένα καλοκαίρι πρέπει να παρουσιάσουμε 100-120 παραστάσεις και πρέπει κάθε βράδυ να λες καινούργια πράγματα.

Κάναμε 800-1000 εισιτήρια τη βραδιά. Την επιχείρηση την είχε ο Βέμπος και ο Σταυρολαίμης. Μετά το καλοκαίρι του 1965-1966 κάναμε μια τουρνέ σε όλα τα κινηματοθέατρα Αθηνών, Πειραιώς και Προαστίων με θεατρικό επιχειρηματία τον Ξενοφώντα Βουγά. Είμαστε οργανωμένοι 10 άτομα. Μια βραδιά στο Αιγάλεω στον κινηματογράφο «Άρη» έκανα 2150 εισιτήρια. Ύστερα πήγα στο «Σαλαμίνιον» κι έπαιξα το καλοκαίρι του 1968».

Ο Κωνσταντίνος Καρεκλάς, «έχω ένα θέατρο στο Λουτράκι 45 χρόνια. Παλιά είχαμε σεζόν 5 μήνες. Ήρθα το 1927, μετά το στρατό. Ήρθε στην Αθήνα ένας Λουτρακιώτης θεατρώνης και ζήτησε το Μάρκο τον Ξάνθο. Έπαιζε στη Μαυρομιχάλη, στα Πεθεράδικα, είχε δικό του θέατρο, έτσι έδωσε εμένα. Έφυγε ο θίασος Χαντά από το «Πάνθεον» και μπήκα εγώ. Το Λουτράκι είναι νοσοκομειακή πόλη. Έπαιξα χειμώνα καλοκαίρι, γιατί έχει καζίνο».

Ο Σάββας Γκιτσάρης, «εγώ έπαιξα πάντα με εισιτήριο. Όχι δίσκο, ποτέ στη ζωή μου δεν έπαιξα με δίσκο. Ξέρω τους πελάτες και τους τουμπάρω. Τσακωμό για τζαμπατζήδες δεν έχουμε στην Πελοπόννησο, ιδίως στην Κορινθία, τους χειρίζομαι. Τους ξέρουμε και δε θα τσακωθούμε. Το πολύ-πολύ τους αφήνουμε. Στη συνεργασία με το Σπυρόπουλο, για να προλαβαίνουμε όλες τις παραστάσεις σε μια περιοχή, με αφήνει φτιάχνω τη σκηνή μου, με διαφημίζει με το αυτοκίνητο, φεύγει. Φτιάχνει τη δική του σκηνή αλλού, διαφημίζει, παίζει, τελειώνει, μαζεύει, έρχεται με μαζεύει. Το 1962 ο Σπυρόπουλος το έκανε με πράκτορα. Έκλεινε δουλειά, διαφήμιζε, ο Σπυρόπουλος έπαιζε. Ο οργανωτής οργανώνει τα θέατρα. Εισιτήριο 10-20 δραχμές και δουλεύεις. Ο θεατρώνης 25% ή αποκοπή 1000 δραχμές. Ξέρεις πόσα θα βγάλεις. Συνήθως παίρνουν 20-20% ποσοστό».

Ο Αντώνης Πλέσσας, «ταλαιπωρία στη δουλειά με την περιοχή του Ξηρόμερου, στα μέρη της Ηλείας. Στα χωριά βάζω ένα ταλιράκι εισιτήριο, χωρίς εφορία. Αρχινάμε στις 8-10. Στις 7:30 αρχίζω να κόβω εισιτήριο και ο κόσμος δεν έρχεται εκείνη την ώρα αν δεν θέλει να δει Καραγκιόζη. Στη Μεσσήνη έπαιξα «Σουλειϊμάν πασά» στο καφενείο του Αλεβιζόπουλου και έκανα 1000 δραχμές τη βραδιά».

Ο Σωτήρης Ασπιώτης, «στο Αγρίνιο έπαιξα στο σινεμά «Διονύσια», 2000 εισιτήρια τη μέρα».

Ο Κωνσταντίνος Καρεκλάς, «πριν 5 χρόνια με ζήτησαν στην Αυστραλία, δεν πήγα και πήγε ο Βάγγος. Στον Καναδά με ζήτησαν, αλλά μου έδινε 120\$ τη βδομάδα, στέγη και γεύμα. Ήταν λίγα. Ζήτησα 700. Πήγε ο Φρίζος, έμεινε περίπου ένα χρόνο. Ο θεατρώνης ήταν Έλληνας και είχε απαιτήσεις πολλές».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «το '44 στη Ραφήνα έπαιξα στη διασταύρωση, στου Μπούζγα το καφενείο τότε. Πέρασαν τα χρόνια, πήγα, πού δεν πήγα! Πήγα στη Χαλκίδα στη «Σπηλιά», εκεί πρωτόπαιζε βιολί ο Κόρος, στη «Σπηλιά», στο υπόγειο θυμάμαι. Ήταν σαν

καφενείο, καφενείο ήταν, αλλά κατέβαινες δυο-τρία σκαλάκια κάτω, μεγάλο. Τέλος πάντων, πέρασε ο καιρός, έφυγα κι από κει και πάω, στο Καπανδρίτι πήγα πρώτα και ήταν ένας που είχε φούρνο και είχε ένα χώρο και παίζαν Καραγκιόζη. Στον Κάλαμο, στον Κάλαμο. Έχω και το Μελίδη μαζί μου για τραγούδι, τον Τάκη. Αυτός ήταν τροβαδούρος του Καραγκιόζη, είχε και κιθάρα. Παίζουμε... Πιάναμε 900 δραχμές τότε, με 3 δραχμές εισιτήρια. Πόσα εισιτήρια είναι; 300. Το καφενείο ήταν τεράστιο, όρθιοι... και στην πόρτα. Μετά από κει έπαιζα και στο Βύρωνα, στου Τρύπα τα καφενεία. Ήταν μια ταρατσούλα μικρή, μια τόση. Εκεί στάθηκα πολύ λίγες μέρες, γιατί ήταν στενάχωρο το μέρος, δεν είχε καρέκλες και δε μ' άρεσε εμένα κι έφυγα. Τέλος πάντων, μετά από κει συνέχιζα εγώ να παίζω. Πήγα στου Θοδωρόπουλου, μετά το '50 πήγαινα στου Θοδωρόπουλου. Το '51-'52 έπαιζα στο Πέραμα, στου Κεραμίδα. Ήταν ένας κινηματογράφος ψηλά-ψηλά στο Πέραμα. Κάθε βράδυ, κάθε βράδυ 300 εισιτήρια, 400 εισιτήρια. Από το Παγκράτι εκεί πέρα, μπαίνω στο Άλσος Παγκρατίου μέσα κι αρχίζω να παίζω στο Άλσος ένα μήνα στην αρχή κι ένα μήνα στο τέλος και τις άλλες μέρες κάθε Δευτέρα. Όταν άρχιζε το θέατρο, σταματούσα εγώ κι έπαιζα μόνο τη Δευτέρα. Στην αρχή έπαιζα ένα μήνα, άρχιζα το Πάσχα... άρχιζε το θέατρο Ιούλιο, εγώ έπαιζα τον Ιούνιο. Κατάλαβες τι γίνεται; Δυο μήνες έπαιζε το θέατρο εκεί. Πράγματι, έπαιζα εκεί πέρα... Αυτό είναι για τον Παπαδόπουλο που λέω τώρα. Εκείνα τα χρόνια έπαιζα εκεί πέρα. Πήγα στην Αιδηψό στα λουτρά, εκεί έκανα το θέατρο που το 'χα χρόνια. Θυμάμαι είχα πάει στην Κρήτη, δυο φορές πήγα στην Κρήτη. Εκείνα τα χρόνια ήταν μωρέ... '70 θα ήταν. Στο Ηράκλειο 1.200 εγώ στην Αστόρια μέσα. Η Κρήτη έκανε πολλά εισιτήρια όπου παίζαμε. Έπαιζα κάθε Δευτέρα στο Άλσος Παγκρατίου, όταν ήταν το «Ελεύθερο Θέατρο», Δευτέρες έπαιζα 'γώ και πριν αρχίσουν αυτοί, έπαιζα εγώ ένα μήνα κι όταν φεύγαν, πάλι άλλον ένα μήνα έπαιζα 'γώ. Ο Αρμάνδος είχε έρθει στο Άλσος Παγκρατίου που έπαιζα. Με φώναξε μια μέρα, μου λέει: «Τρέχα στο Πίκολο για να παίζεις Καραγκιόζη. Έχω το Δάνη, έναν που ήταν προπομπός στα θέατρα, κουβάλαγε θέατρα, μεγάλους θιάσους, ήταν προπομπός, μου 'κλεινε κι εμένα και του 'δινε κι αυτουνού κάτι. Εγώ δεν ήξερα τα μαγαζιά να πάω τα μεγάλα, με την εγγύηση αυτουνού».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «πήγα στην Αυστραλία, μεγάλος ενθουσιασμός. 7 Ιανουαρίου 1967. Βρήκα παλαιούς φίλους βοηθούς. Με είχαν αναγγείλει ότι θα πάω και με περίμεναν. Με είχε πάρει ένας φίλος του Καραγκιόζη, έκανε πρόσκληση, χωρίς να θέλει να κερδίσει κάτι. Εντυπωσιάστηκα όταν έβαλα τον Καραγκιόζη στο πανί στο θέατρο της Καμπέρας. Παρακολούθησαν διπλωματικοί, κυβερνητικοί, όχι τόσοι Έλληνες. Πήγα και στο Αντελάιντ. Παντού επιτυχίες. Έπαιζα σε κινηματογράφους και σε Hall. Δεν υπήρχαν θερινά. Μεγάλα θέατρα και ενθουσιασμός. Το 1959 τοποθετήσαμε τον Καραγκιόζη σε ένα αθηναϊκό θέατρο με 15 δραχμές εισιτήριο, που ήταν σοβαρό γεγονός τότε, ο κόσμος έτρεξε. Έπαιζε ο

Γιώργος Χαρίδημος. Έκατσα 4 μήνες. Σίντνεϊ, Καμπέρα, Μελβούρνη, Αντελάντ. Έκανα και τηλεόραση ».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «δεν πάω συνέχεια σε ένα μέρος, γιατί παραγνωρίζομαι. Θέλω να με ζητήσουν. Το Μεσολόγγι έχει 12000 κόσμο. Ζει από το στρατό και τις δημόσιες υπηρεσίες. Από 'δώ πέρασε ο Αβραάμ, ο Βασίλαρος, ο Ασπιώτης, ο Αντώναρος. Κάθε μέρα είναι καλή, δεν τις ξεχωρίζω, εκτός από τις Κυριακές. Η μάντρα του Καραγκιόζη είναι μακριά. Εδώ ο θεατρώνης είναι τσαπατσούλης. Ο κόσμος έρχεται για μένανε. Καρέκλες, καταβρεγμένο και ζητάει 40%. Αν ήταν πιο όμορφο θα είχαμε περισσότερο κόσμο. Τη σκηνή την έφτιαξα εγώ πριν 7 χρόνια. Αλλά σιγά σιγά το μπάζωσε και έγινε έτσι. Έχουμε την ανάγκη, γιατί δεν μπορούμε να κάνουμε άλλο επάγγελμα. Οι θεατρώνηδες φτιάχνουν μέγαλα, εμείς τι φτιάχνουμε; Εμείς κερνάμε κιόλας για να έρθουν να μας δουν μερικοί φίλοι! Το 1978 με παίρνει ένα τηλέφωνο ο Αβραάμ και μου λέει, «έρχεσαι να πάμε στην Αυστραλία; Και θα παίρνεις 7000 μεροκάματο σαν βοηθός». Ο Αβραάμ έπαιρνε 30000. Ευκαιρία είναι να πάω και 7000 μεροκάματο και το φαΐ μου και τα έξοδα μου πληρωμένα, το πήρα που λες έτσι και πάω. Τί έγινε όμως; Ο Αβραάμ αρρωσταίνει. Και βγάζω που λες στην Αυστραλία τη δουλειά εγώ. Έπαιζα εγώ κι έπαιρνα 7000 μεροκάματο, στο κρεβάτι στο ξενοδοχείο άρρωστος ο Αβραάμ κι έπαιρνε τις 30000. Δεν μ' ενδιαφέρει εμένα πόσο έπαιρνε ο Αβραάμ και τι έπαιρνε ο Ισαάκ, ούτε ο Ιακώβ, εμένα μ' ενδιέφερε ότι έπρεπε τον άνθρωπο αυτόνε απέναντι στον Σαλαπάτα να τον βγάλω ασπροπρόσωπο, τον επιχειρηματία που μας είχε καλέσει εκεί. Παίζαμε τότε μία εβδομάδα στη Μελβούρνη, τρεις παραστάσεις στην Αδελαΐδα, δύο παραστάσεις στο Πρίσμαν(?), 3 παραστάσεις στο Μπέρι, 12 παραστάσεις στο Σίδνεϊ, 2 παραστάσεις στη Ταζμάνια, γινότανε μία παράσταση τη μέρα, θέατρα. Θέατρα που τα είχε κλείσει ο επιχειρηματίας, με προπουλημένα τα εισιτήρια. Σαν μια τουρνέ. Εγώ όταν πήγαινα σε θέατρο έμενα. Πήγαινα στο «Μον Ρεπό» στην Αμαλιάδα, επήγαινα τον Οκτώβρη κι έφευγα το Μάρτη. Κάθε βράδυ νέο έργο. Κυριακή δύο παραστάσεις, μια εσπερινή, μια βραδινή».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «οι πιάτσες Κέρκυρα, Αγρίνιο, Καλαμάτα. Εισιτήριο στο Αγρίνιο 3 δραχμές. Το 1963 ήταν 2 δραχμές, εγώ το έβαλα 2,5 δραχμές, αλλά όλοι φωνάζανε. 1964 το βάνω 3 δραχμές, αλλά κράτησα τον κόσμο. Επειδή το θέατρο είναι δικό μου, τα λεφτά είναι καθαρά. Ενώ ο κινηματογράφος έχει 10 δραχμές. Εγώ έχω μόνιμους πελάτες και με συμφέρει, γιατί είναι όλα δικά μου. Αν ανεβάσω εγώ το εισιτήριο, που με ξέρουν, δεν θα 'ρθουν, γιατί θα νομίσουν ότι σήκωσα κεφάλι. Από κάποιον άλλο θα το δεχτούν, εισιτήριο με 5 δραχμές».

Η ομάδα που γεννήθηκε τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Κώστας Μακρής, «έχω πάει σ' όλη την Ελλάδα. Δεν υπάρχει μέρος που να μην έχω παίξει! Από την Αλεξανδρούπολη μέχρι τη Μάνη και από τη Ρόδο και όλα τα νησιά, παντού.

Οι δουλειές κλίνονταν με τους Δήμους. Από '87, αρχές του '90 και μετά. Δραστηριοποιούμαι σε θέατρα με δικές μου παραγωγές, από το Μέγαρο μέχρι το Βαφοπούλειο στην Τρίπολη, παντού. Εκτός από τις εκδηλώσεις στους δήμους. Στήνεις εσύ την παραγωγή και στέλνεις την πρόταση και γίνεται αποδεκτή ή όχι. Εκδηλώσεις μετά το 2000, δηλαδή από δήμους, δεν προλάβαινες να κάτσεις μέρα. Έπαιζα Ρόδο, έφευγα κατευθείαν να παίξω Γιάννενα, από κει ερχόμουν Πάτρα να αλλάξω ρούχα και έφευγα για Καλαμάτα. Ήταν πάρα πολλές οι παραστάσεις».

Ο Άθως Δανέλλης, «οι δουλειές κλείνονταν από πελάτες μου, απ' τον ένα στον άλλο. Εγώ δεν έκανα ποτέ δημόσιες σχέσεις, είμαι απαίσιος σε αυτό. Κι ο Γιάννης (Νταγιάκος) το ίδιο. Μπορεί να με σύστηνε ο Μάνθος κάπου ή μπορεί να με είχαν ακούσει. Ή ο Γιάννης που ήταν παλαιότερος στη δουλειά, να μου 'λέγε «να πας εκεί να παίζεις!». Όταν γνωριστήκαμε πια. Ή από φίλους... Έχουμε ένα Σύλλογο που είναι στο τάδε χωριό στη Ναύπακτο... ή μας είπαν ότι παίζεις Καραγκιόζη ή κάποιους τους είχανε δει. Ε! σιγά σιγά. Καλλιτεχνικοί πράκτορες όσοι υπήρχανε μπορούσαν να σε βρουνε και να σε χρησιμοποιήσουν. Μέχρι και τη Θράκη έχω πάει... ξέρω 'γώ, σε φεστιβάλ ή σε συλλόγους, αλλά παλιά που ήταν εύρωστοι οι σύλλογοι κι οι δήμοι. Διότι εκεί πήγαινες με όλα τα έξοδα πληρωμένα. Ε, αλλάζει το σκηνικό με την αρχή της κρίσης, που πια δεν υπάρχουν ούτε ξενοδοχεία, ούτε ταβέρνες, ούτε ψάρια, ούτε αυτά... ! Πας και μένεις, κόβεις τιμολόγιο».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «είχα γνωριστεί με πολλά καλλιτεχνικά γραφεία, δεν οδηγούσα μεν αυτοκίνητο, αλλά με πηγαίνανε αυτοί. Σε πολλά γραφεία με σύστησε ένα παιδί, ο Γιώργος ο Φανάρας, που είναι σπουδαίος ταχυδακτυλουργός σήμερα. Τότε ήταν βοηθός του Μάνθου και γίναμε φίλοι. Είχα πάει Πελοπόννησο, σε κάποια νησιά των Κυκλάδων, στη Ζάκυνθο, στη Λευκάδα, στη Κοζάνη, στη Καστοριά, σε πολλά μέρη, στο Βόλο».

Ο Ηλίας Καρελλάς, «στο Μέγαρο το 2012-2013 με κάλεσε ο Κουρουπός, που ήταν τότε στο Μέγαρο, που έκανε ένα φεστιβάλ, που έπαιζα εγώ και ο Άθως, που λεγόταν «Καραγκιόζης music project». Είχα αυτή την ιδέα, είπα στον Άθω θέλεις να είσαι κι εσύ και ήταν η πρώτη απόπειρα, η πρώτη φορά που είχε θέατρο σκιών μαζί με λάιβ μουσική, που έπαιζαν οι Burger project, η Φριτζήλα. Από εκεί λοιπόν πήγα στο Μέγαρο και μου είπαν αυτό που κάνεις, θέλουμε να το κάνεις εδώ τα Χριστούγεννα. Παράλληλα εκείνη την περίοδο έκανα με τον Παπαδημητρίου, που δεν τον ήξερα τον άνθρωπο, στη Στέγη, τους «Μύθους του Αισώπου», που ξαναέγιναν και μετά. Έτυχαν κάποια πράγματα, σε χώρους που δεν θα έβλεπες τον Καραγκιόζη. Εγώ τα τελευταία χρόνια έχω μια εταιρεία, που οργανώνει όλες τις παραστάσεις και για το ΚΑΠΑ το θέατρο και για το Μέγαρο, τα σχολεία, την ενημέρωση, όλα. Είναι σαν να το κάνω εγώ στην ουσία, απλά έχω ανθρώπους που δουλεύουν για μένα».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «ο πατέρας μου είχε να παίζει σε κινηματογράφο με εισιτήριο πριν να γεννηθώ εγώ. Δεν έπαιζε. Πήγαινε σε εκδηλώσεις. Δεν ήτανε άνθρωπος που θα παίζει ρίσκο με εισιτήριο αν βρέξει ή δεν βρέξει, έρθουνε, δεν έρθουνε. Ο πατέρας μου δεν ήθελε να το κάνει. Ήτανε χρόνια που δεν το έκανε. Έλεγε δεν υπάρχει λόγος, έχω τις εκδηλώσεις μου, έχω το θεατράκι μου. Αλλά εγώ ήθελα να το κυνηγήσω κι άλλο. Εγώ δεν μπορώ να κάνω μια δουλειά ή κάτι στη ζωή μου που να μην έχει σασπένς. Να μην έχει εμπόδια, να υπάρχει κίνητρο να τρέξεις. Τώρα αν μου πεις, το κάνω, αλλά όχι όπως πριν (εννοεί να παίζει εκτός). Μου' λέγε Θεσσαλονίκη έκλεισα, έφευγα. Σε μια ώρα είχα φορτώσει όλα μου τα πράγματα, τη γυναίκα μου κι έφευγα και γύρναγα μετά από 10 μέρες. Στην αρχή ξεκίνησε ο μπαμπάς, μιλώντας τους και έλεγε θα μιλήσετε με τη νύφη μου και με το γιο μου. Σιγά σιγά, χρόνο με το χρόνο, η γνωριμία έγινε της Μαργαρίτας και πλέον έπαιρνε εκείνη κι έκλεινε. Την ξέρανε».

Ο Μπάμπης Μακρής, «σε σχολεία, περιοδεία, σε θέατρα, εκδηλώσεις με δήμους και συλλόγους, εκεί κινούμαι εγώ. Με δικές μου δουλειές, κάνω και αναβίωση κάποια παλιά έργα, διασκευή κάποια παλιά έργα, με ζωντανή μουσική σε θέατρα με εισιτήριο».

Συμπεράσματα

Οι χώροι των παραστάσεων που εντοπίζονται στις μαρτυρίες, στα διαφημιστικά μονόφυλλα και τα αρχεία του τύπου που χρησιμοποιούνται στην έρευνα, ομαδοποιούνται σε δύο κατηγορίες, της περιόδου πριν το 1970 (85 καταγραφές) και της περιόδου μετά το 1970 (41 καταγραφές) (Παράρτημα Γ, Πίνακας 1 και Πίνακας 2). Μέχρι τη δεκαετία του 1980 το θέαμα του Καραγκιόζη παρουσιάζεται στην επαρχία σε καφενεία, σε αποθήκες ή υπαίθριους χώρους που διαμορφώνονταν ως θέατρα, όχι πάντα με καλές προδιαγραφές. Στις μεγάλες επαρχιακές πιάτσες όπως η Καλαμάτα, η Τρίπολη, το Αγρίνιο, το Ναύπλιο, η Πάτρα οι παραστάσεις ήταν κλεισμένες πριν την έναρξη του καλοκαιριού με τα θέατρα της κάθε περιοχής. Ο κάθε καραγκιοζοπαίχτης έδινε 14-15 παραστάσεις σε κάθε πόλη. Στην Αθήνα το θέαμα παρουσιάζεται σε καφενεία, θεατρικές μάντρες, κινηματογράφους και θέατρα. Οι θεατρώνηδες των τουριστικών περιοχών αναζητούν οι ίδιοι συνεργασίες με καραγκιοζοπαίχτες εγνωσμένης καλλιτεχνικής αξίας, ώστε να διατηρούν το θέατρο ενεργό και το κοινό τους ικανοποιημένο. Η επισφάλεια των συνεργασιών με τους θεατρώνηδες και τα οικονομικά κόστη οδηγούν πολλούς καραγκιοζοπαίχτες να δημιουργήσουν ιδιόκτητα θέατρα στις περιοχές που δραστηριοποιούνταν. Από το 1980 και μετά το θέαμα παρουσιάζεται σε κινηματογράφους και θέατρα χειμερινά ή θερινά, σε ανοιχτούς χώρους φεστιβαλικών εκδηλώσεων, σε πλατείες και σε σχολεία. Το 2012 το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και η Στέγη Ωνάση εντάσσουν στο ετήσιο πρόγραμμα του το

θέαμα του Καραγκιόζη, δημιουργώντας μόνιμες ή περιστασιακές συνεργασίες. Από τη δεκαετία του 1950 και μετά κλείνονται περιοδείες στην ομογένεια, Αυστραλία, Καναδάς, Νότιος Αφρική μέσω πράκτορα. Τα θέατρα και ο αριθμός των παραστάσεων στις διάφορες πόλεις είναι καθορισμένα πριν το ταξίδι. Οι караγκιοζοπαίχτες πληρώνονται μεροκάματο, ενδεικτικά στην Αυστραλία το 1978 ο μάστορας μέχρι 30000 δραχμές και ο βοηθός 7000 δραχμές.

Υπάρχει διακύμανση των συμφωνιών με τους χώρους παραστάσεων στις διάφορες χρονικές περιόδους και οι αμοιβές καθορίζονται ανάλογα με το χώρο, τον ανταγωνισμό από άλλα θεάματα και τον αριθμό των προσφερόμενων παραστάσεων. Οι ιδιοκτήτες των καφενείων δε ζητούσαν ποσοστό από τα εισιτήρια, γιατί κέρδιζαν από την κατανάλωση σε ποτά που έκανε το μαγαζί. Αργότερα, όταν αυξάνεται ο αριθμός των παραστάσεων, ζητούν 10% ποσοστό στο εισιτήριο, ποσοστό που ανεβαίνει στο 20-25% όταν εμφανίζεται ο ανταγωνισμός από τον κινητό κινηματογράφο. Στις μόνιμες πιάτσες, καφενεία ή υπαίθρια θέατρα, υπήρχε ελεύθερη είσοδος με υπερτίμηση του ποτού και ο караγκιοζοπαίχτης αμείβεται, είτε με ποσοστό επί των εισιτηρίων, είτε με μεροκάματο, είτε κατ' αποκοπή (θέατρο). Συναντώνται και περιπτώσεις που ο караγκιοζοπαίχτης έβγαζε «δίσκο» στους όρθιους θεατές, που προσέφεραν ότι ήθελαν. Στο τέλος της δεκαετίας του 1960 στην Πάτρα τα θέατρα ζητούν 40% ποσοστό. Από το 1962 εμφανίζεται ο πράκτορας ως διαμεσολαβητής για το κλείσιμο των παραστάσεων στην επαρχία, που έχει ως πελάτες και θεατρικά σχήματα (μπουλούκια). Μετά το 1980, οι караγκιοζοπαίχτες κλείνουν παραστάσεις μέσω γνωριμιών ή καλλιτεχνικών γραφείων, ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και μετά ως ανεξάρτητοι παραγωγοί καταθέτουν προτάσεις σε Δήμους και συλλόγους, κλείνουν συνεργασίες, αμειβόμενοι κατ' αποκοπή με τιμολόγιο. Στα σχολεία η αμοιβή του караγκιοζοπαίχτη μετακυλά στους μαθητές. Παράλληλα, είναι σύνηθες η επικοινωνία κάποιου χώρου (θέατρο, κινηματογράφος, κέντρο διασκέδασης) και η επιβολή εισιτηρίου. Η οικονομική κρίση θα επιφέρει σημαντική μείωση στις αμοιβές των караγκιοζοπαιχτών, αλλά και στις παροχές στις εκτός έδρας συμφωνίες.

Στις μαρτυρίες, αλλά και στα μονόφυλλα, εντοπίζουμε ότι το εισιτήριο είναι διαφορετικό για τους μεγάλους και διαφορετικό για τα παιδιά. Προπολεμικά το εισιτήριο είναι 1-2 δραχμές στις περιοχές της Αττικής, στην Πάτρα 4 δραχμές. Μεταπολεμικά 3 δραχμές στις περιοχές της Αττικής, στην Πάτρα 6-8 δραχμές. Με την εμφάνιση του κινηματογράφου το εισιτήριο αρχικά στις παραστάσεις και των δύο προαναφερθέντων περιοχών έχει το ίδιο κόστος (3 δραχμές), ενώ στη συνέχεια οι караγκιοζοπαίχτες στην Αθήνα μειώνουν το εισιτήριο στον Καραγκιόζη, για να ανταγωνιστούν τις κινηματογραφικές αίθουσες της περιοχής που δραστηριοποιούνται με μόνιμη σκηνή. Το 1959 το εισιτήριο για μια παράσταση Καραγκιόζη σε Αθηναϊκό θέατρο κοστίζει 15 δραχμές. Στα χωριά, τη δεκαετία του 1960, το εισιτήριο δεν ξεπερνά

τις 5 δραχμές, γιατί δεν έχει φορολογία. Το 1968 η τιμή του εισιτηρίου σε κεντρικό θέατρο της Αθήνας είναι 18 δραχμές. Όταν ο караγκιοζοπαίχτης έχει δικό του θέατρο ρίχνει την τιμή του εισιτηρίου, γιατί τον συμφέρει. Μετά το 1970 η τιμή του εισιτηρίου ανεβαίνει σταδιακά, ξεπερνά τις 80 δραχμές λίγο πριν το 1980, ενώ έχουμε αχρονολόγητα μονόφυλλα που αναφέρουν 400-500 δραχμές με πρόσκληση ή χωρίς για δύο άτομα, τα οποία πιθανόν τοποθετούνται στη δεκαετία του 1990.

Τα εισιτήρια που αναφέρονται για τις παραστάσεις είναι εντυπωσιακά. Πριν την δεκαετία του 1970 έχουμε αναφορές για τα θέατρα και τους κινηματογράφους από 800 έως 2150 εισιτήρια σε μια βραδιά, χωρίς να διευκρινίζεται αν προκύπτουν από μία ή δύο παραστάσεις και 1400 εισιτήρια σε μια παράσταση, σε επαρχιακό κινηματογράφο. Στα καφενεία της επαρχίας ο αριθμός των θεατών είναι 100 καθημενοί και μέχρι 200 όρθιοι, ενώ στις υπαίθριες παραστάσεις έχουμε αναφορές για κοινό 1000 ατόμων. Ο αριθμός των εισιτηρίων γεννά κάποια ερωτήματα που δεν απαντώνται από τις μαρτυρίες, όπως αν στις παραστάσεις στα επαρχιακά καφενεία έρχονταν θεατές από την ευρύτερη περιοχή και όχι αποκλειστικά από το χωριό, αν ο υψηλός αριθμός εισιτηρίων αφορούσε παραστάσεις που δίνονταν τα σαββατοκύριακα, αν η αναγνωρισιμότητα του караγκιοζοπαίχτη έπαιζε ρόλο στον αριθμό των εισιτηρίων.

3.3.2.3 Σωματεία Θεάτρου Σκιών

Ο Καββαδίας (1994) αναφέρει ότι η κοινωνική ομάδα είναι μια ένωση μη συγκεκριμένου αριθμού ατόμων, παρόντων ή και διασπαρμένων στο χώρο, με εφήμερη, ή μεγάλη χρονική διάρκεια, που συγκροτείται αυθόρμητα ή προσχεδιασμένα, χωρίς συγκεκριμένη οργάνωση, ως γενεσιουργός αιτία θεωρείται η παρουσία, η αντιμετώπιση ενός προβλήματος, η επιδίωξη κοινών σκοπών ωφελιμιστικής ή ιδεολογικής υφής, η συμμετοχή σε κοινά νοήματα, συναισθήματα, ιδέες ή αξίες. Η κοινωνική ομάδα δομείται, λειτουργεί και διαρθρώνεται πάνω σε πρότυπα, οργανωτικά ή όχι, με ιδέες και αξίες που, είτε αποδέχεται, είτε δημιουργεί η ίδια, αναπτύσσοντας στα μέλη της το βίωμα του “εμείς” και θεμελιώνοντας την ύπαρξή της, τη λειτουργία, τις εκδηλώσεις και τη δράση της στη συλλογική της συνείδηση. Επισημαίνεται ότι ελάχιστο προαπαιτούμενο για την ύπαρξη της ομάδας είναι ένας αριθμός ανθρώπων με ένα συνεκτικό στοιχείο, που να εξασφαλίζει τη συνοχή της και η συνειδησιακή τους διασύνδεση που δημιουργεί συλλογικότητα. Τα μέλη της, κατά περίπτωση, μπορούν να ανήκουν και σε άλλες κοινωνικές ομάδες, ανάλογου ή/και διαφορετικού χαρακτήρα, στοιχείο που αποκαλύπτει την αρτιότερη κοινωνικοποίηση του ατόμου και κατ’ επέκταση το άνοιγμα της ομάδας στην κοινωνία. Δεν έχει τόσο σημασία το πρόσωπο του αρχηγού/ηγέτη, όσο η ίδια η έννοια της ηγεσίας, ενώ κύριος γνώμονας για την ηγετική ανάδειξη και καθιέρωση ενός προσώπου μέσα σε μια ομάδα

είναι η προσωπικότητά του και, κυρίως, πώς αυτό το πρόσωπο γίνεται αντιληπτό από τα υπόλοιπα μέλη. Ένα από τα πρωταρχικά χαρακτηριστικά του αρχηγού είναι η προσαρμοστικότητα, καθώς ο ηγέτης οφείλει να διαισθάνεται τις κατευθύνσεις της ομάδας, να αμβλύνει τις διαφορές, να εργάζεται για την καλλιέργεια κλίματος συνεργασίας μεταξύ των μελών και εξομάλυνσης των μεταξύ τους αντιθέσεων, λειτουργώντας μακροπρόθεσμα ως ενοποιητικό στοιχείο. Ενίοτε, οι κοινωνικές ομάδες συγκροτούνται και ως όργανο πίεσης απέναντι στο κοινωνικό σύνολο και η ομάδα συνιστά τη διαμεσολαβούσα βαθμίδα μεταξύ του ατόμου και της κοινωνίας (του όλου).

Σύμφωνα με τον αστικό κώδικα (άρθρ. 78) σωματείο ονομάζεται «ένωσις προσώπων επιδιώκουσα σκοπόν μη κερδοσκοπικόν αποκτά προσωπικότητα δια της εγγραφής εις το επί τούτω δημόσιον βιβλίον (σωματείων), τηρούμενον παρά τω πρωτοδικείω της έδρας αυτού». Η ένωση των φυσικών ή νομικών προσώπων σε σωματείο στοχεύει στην επίτευξη ενός κοινού σκοπού, ο οποίος όμως δεν είναι οικονομικός, δεν στοχεύει δηλαδή στην επίτευξη κέρδους, όπως οι εταιρείες, ούτε διαθέτει/διαχειρίζεται περιουσία, όπως τα ιδρύματα. Επιπλέον χαρακτηριστικά του σωματείου είναι η ίδρυσή του από τουλάχιστον επτά μέλη (σύμφωνα με τα όσα πρέσβευε ο νόμος 281/1914), η δε σύστασή του παραμένει ανεπηρέαστη από την αλλαγή των μελών (Μοσχονάς, 2010). Προκειμένου να συσταθεί ένα σωματείο, οφείλει να συντάξει, να θεσπίσει ένα Καταστατικό κείμενο, το οποίο και καθορίζει τους επιδιωκόμενους στόχους, τον τρόπο λειτουργίας και διοίκησης, τον ευρύτερο νομικό χαρακτήρα του, αλλά και τις ειδοποιούς διαφορές του σε σχέση με άλλα όμοια μορφώματα. Με την ψήφιση του καταστατικού από την ιδρυτική συνέλευση και την επικύρωσή του από το Πρωτοδικείο, το σωματείο υφίσταται πλέον ως «αυθύπαρκτος οντότης, και αι βουλήσεις των καθ' έκαστα μελών, απορροφώνται εις μίαν ενιαίαν, αυτοτελή και διάφορον αυτών βούλησιν», βάσει του νομικού πλαισίου.

Το νομικό καθεστώς των συλλογικών ενώσεων τέθηκε σαφέστερα στην Εθνοσυνέλευση του 1864, όπου κατά τη διαδικασία αναθεώρησης του Συντάγματος, το δικαίωμα του συνεταιρίζεσθαι προστατεύθηκε με το άρθρο 11 του Συντάγματος, ενώ σε μεγάλο βαθμό η ίδρυση και λειτουργία των ενώσεων ρυθμιζόταν ακόμη από το ισχύον αστικό δίκαιο. Τα είδη συσσωμάτωσης που αναγνωρίζονταν ήταν τρία: η εταιρεία, το σωματείο και η απλή ένωση προσώπων. Το παραπάνω ίσχυσε αναλλοίωτο για ολόκληρο το β' μισό του 19ου αιώνα και έως τις αρχές του 20ού, οπότε η παρέμβαση των Φιλελευθέρων είχε ως αποτέλεσμα την ψήφιση του νόμου 281/1914. Μια από τις βασικές αλλαγές που επέφερε ο νόμος 281/1914 ήταν η κατάργηση των μικτών σωματείων, με αποτέλεσμα τη συγκρότηση ενώσεων, όπου συμμετείχαν αποκλειστικά εργαζόμενοι ή επαγγελματίες. Επιπλέον, τα σωματεία δεν μπορούσαν να

εξασκούν επάγγελμα ή επιτήδευμα, περιοριζόμενα αποκλειστικά σε συνδικαλιστικό ρόλο. Ακόμη και η ίδρυση ταμείων συντάξεως, συνήθεια αρκετά διαδεδομένη εκείνη την περίοδο, αφαιρέθηκε από τα ήδη λειτουργούντα σωματεία, που έπρεπε να επιλέξουν είτε να ενταχθούν μεταξύ των «αναγνωρισμένων επαγγελματικών σωματείων» είτε να εξελιχθούν σε «αλληλοβοηθητικά επαγγελματικά σωματεία». Δυο ακόμη ουσιαστικής φύσης αλλαγές που επέφερε ο νέος νόμος ήταν η αύξηση του αριθμού των απαιτούμενων για την ίδρυση νέου σωματείου μελών από τρία σε επτά, καθώς και η υπαγωγή του ελέγχου των σωματείων στη δικαστική και διοικητική αρχή. Ο συγκεκριμένος νόμος, από την α' περίοδο διακυβέρνησης του Βενιζέλου, γνωρίζοντας ελάχιστες αλλαγές και τροποποιήσεις κατά τις επόμενες δεκαετίες, ίσχυσε έως την ψήφιση του νόμου 1264/1982, καθορίζοντας τον τρόπο ίδρυσης, τη δομή και την οργάνωση των επαγγελματικών/συνδικαλιστικών ενώσεων σχεδόν για ολόκληρο τον 20ό αιώνα. Με την επιφύλαξη της ισχύος των Διεθνών Συμβάσεων Εργασίας που έχουν κυρωθεί, ο νόμος αυτός κατοχυρώνει τα συνδικαλιστικά δικαιώματα των εργαζομένων και ρυθμίζει την ίδρυση οργάνωση, λειτουργία και δράση των συνδικαλιστικών οργανώσεων τους. Το σωματείο, σύμφωνα με την ελληνική νομοθεσία, είναι ένωση τουλάχιστον είκοσι προσώπων που επιδιώκει σκοπό μη κερδοσκοπικό και απέκτησε νομική προσωπικότητα, αφού εγγράφηκε σε ειδικό δημόσιο βιβλίο, που τηρείται στο πρωτοδικείο της έδρας του. Τα σωματεία διέπονται από τις γενικές διατάξεις του Αστικού Κώδικα (άρθρα 78-106), ενώ σωματεία είναι και οι συνδικαλιστικές οργανώσεις των εργαζομένων που χωρίζονται σε πρωτοβάθμιες, δευτεροβάθμιες και τριτοβάθμιες.

Ο θεσμός του σωματείου είναι καθοριστικός για την πορεία και την εξέλιξη ενός επαγγελματικού κλάδου. Στο θέαμα του Καραγκιόζη δημιουργούνται τρία σωματεία. Το «Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου σκιών», που στις 25 Φεβρουαρίου 1925 καταχωρήθηκε ως αναγνωρισμένο Σωματείο με αριθμό μητρώου 2607 και παραμένει ενεργό. Το «Σωματείο Φίλων του Καραγκιόζη», αναγνωρισμένο σωματείο με πρόεδρο τον Μάνθο Λιονέττη (Αθηναίο), που ιδρύθηκε το 1988. Το «Πανευρωπαϊκό Σωματείο Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών», που ιδρύεται την 1 Ιουλίου του 2011, καταχωρείται ως αναγνωρισμένο με αριθμό μητρώου 28930 και παραμένει ενεργό. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας διερευνήθηκαν οι μαρτυρίες των καραγκιοζοπαιχτών, τα καταστατικά του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών και το καταστατικό του Πανευρωπαϊκού Σωματείου Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών.

Οι μαρτυρίες των καραγκιοζοπαιχτών μας επιτρέπουν να αντλήσουμε στοιχεία για το ρόλο και τη λειτουργία του σωματείου θεάτρου σκιών, αλλά και τη γνώμη που έχουν οι καραγκιοζοπαίχτες για το θεσμικό τους όργανο.

Ειδικότερα η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο 1922-1960 αναφέρει:

Ο Ηλίας Κατσάνος, «είμαι επίσημος μέλος του Σωματείου μετά από εξετάσεις. Πώς το έκριναν δεν το συζητώ. Έχουν πάρει ένα μοτίβο και το χρησιμοποιούν. Η μίμηση ενός δασκάλου δεν πετυχαίνει».

Ο Παναγιώτης Μιχόπουλος, «ο Μίμαρος δεν ήταν στο Σωματείο. Το Σωματείο έγινε από το 1925 και μετά. Υπάρχουν караγκιοζοπαίχτες στο Σωματείο Караγκιοζοπαιχτών περί τους 100 και παίζουν μόνο 10».

Ο Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), «το επάγγελμά μας είναι ελεύθερο, η οργάνωση στο Σωματείο είναι για προσωπικό όφελος. Το 1945, φτασμένος καλλιτέχνης γράφτηκα στο Σωματείο. Ήρθανε και με εξετάσανε η επιτροπή, από το Μόλλα και καμιά δεκαριά άλλοι, γιατί είχα βάλει κι ένα αρνί για τραπέζι. Μαζί μου εξετάστηκε ο γιος του Μόλλα ο Μίμης, ο Παρασκευάς Χελιώτης, ο Χαρίδημος. Παίζαμε ο ένας κατόπιν του άλλου 10 λεπτά. Να βγάλουμε τα κεντρικά πρόσωπα και να δουν τις μιμήσεις, μήπως αισχρολογούμε και τη σειρά με την οποία παρουσιάζονται τα εργαλεία. Στο Σωματείο, ως Γραμματέας, μέσα στο χρόνο (1969) αυτό γράφτηκαν 15. Δεν γράφαμε τους βοηθούς, αλλά επειδή ήρθαν λίγο μεγάλοι τους γράψαμε ως караγκιοζοπαίχτες, γιατί έχουν λίγη πείρα. Σήμερα παίζουν ενεργοί γύρω στους 70, 20 στην Αθήνα, οι υπόλοιποι γυρίζουν στην περιοχή τους».

Ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), «ο Βάγγος. Αλλά για να μη μου κάνει μήνυση, πώς πρέπει να το πούμε αυτό; Μην κάνουμε καμιά βλακεία. Πήγε, έκανε κινηματογράφο και μπατίρισε και γύρισε, αλλά τα λεφτά του Σωματείου τα έφαγε. Αυτό δεν τ' αρνούμαι, γιατί είναι γραμμένο στο βιβλίο μέσα. Πήρε τα λεφτά του Σωματείου... Α, αφού γύρισε στον Καραγκιόζη, λόγω του ότι ήταν λίγο μαϊμού, τον κάναν Γραμματέα. Κι αυτό πρέπει να 'τανε με τον Παπαδόπουλο. Ο Μιχόπουλος ήταν κομμουνιστής, αλλά ο Παπαδόπουλος τον διόρισε Πρόεδρο του Σωματείου. Κατήργησε τον Σπυρόπουλο που ήταν Πρόεδρος κι έβαλε... άρα ήταν με τον Παπαδόπουλο. Δεν ξέρω εάν δεν τα λέω καλά. Τέλος πάντων, και ανακαλύπτει ο Μιχόπουλος ότι έχει φάει τα λεφτά. Έχει υπογράψει ο Μιχόπουλος, έχει υπογράψει ο Πάτρας, έχουν υπογράψει όλοι, ότι ο Βάγγος πήρε τα λεφτά και αγόρασε αυτοκίνητο. Εγώ συνέχισα τον αγώνα, μπήκα και στο Σωματείο, βγήκα Εξελεγκτική Επιτροπή. Αυτό έγινε το '54-'55. Είναι Πρόεδρος ο Καρεκλάς με Ταμία τον Καράμπελα (Καράμπαλη) το Σπύρο. Τότε έπαιρνε λεφτά το Σωματείο για φάρμακα και τα φάρμακα τα μοίραζε το Σωματείο. Δηλαδή πήγαινες στο γιατρό, έπαιρνες την απόδειξη, πήγαινες στο Σωματείο, σου 'δίνε τα λεφτά που 'δίνες στο γιατρό. Πήγαινες στην Πολυκλινική, φέρ' ειπείν, έπαιρνες και τα φάρμακα, τα πήγαινες, έπαιρνες τα λεφτά. Κι άρχισαν να κάνουν κρατήσεις αυτοί, έρχεται η ώρα να απολογηθώ εγώ (είχαμε Γενική Συνέλευση) στην Εξελεγκτική Επιτροπή. Αφού λέγαν-λέγαν, εμένα δε με χωνεύαν, με βρίζανε και τ' όνομά

μου ήταν «μικρός». Οι άλλοι ήταν μεγαλύτεροι από μένα, γέροι. Αλλά δεν ήταν αυτό, με λέγανε μικρό, ότι και σαν καραγκιοζοπαίχτης είμαι μικρός, πώς το λένε; Εγώ ήμουν αθηναίος, τι μικρός ήμουν; Τέλος πάντων, έρχεται η ώρα ν' απολογηθούνε, άρχισαν να λένε, να λένε, να λένε, «Τελειώσατε;» λέω εγώ, λέει: «Ναι». «Αφού τελειώσατε λοιπόν... Εδώ πέρα έχει γίνει ληστεία!» «Ληστεία;» κάνουν όλοι. Πέσαν απάνω μου, δε μ' αφήσαν να πάω στο Πρωτοδικείο, δε μ' αφήσανε. Ε κι εγώ λέω, άι στο διάολο, αφού σας αρέσουν οι κλέφτες... Κι έτσι τον διώξαν τον Καρεκλά από Πρόεδρο, απ' αυτή την ατιμία που έκανε. Εμένα από το Σωματείο με είχαν διαγράψει 10 φορές. Έτσι τους ερχόταν. Ο Μιχόπουλος, μόλις ανέλαβε ο Παπαδόπουλος, διώξαν τον Σπυρόπουλο από Πρόεδρο και βάλαν το Μιχόπουλο. Ο Μιχόπουλος ήταν κομμουνιστής. Τι διάολο κομμουνιστής έγινε Πρόεδρος του Σωματείου με τον Παπαδόπουλο; Είναι τρομερά πράγματα αυτά».

Ο Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), «πριν τέσσερα χρόνια (1997) έχουμε αρχαιρεσίες, με παίρνει τηλέφωνο στην Καλλιθέα που 'μένα και μου λέει πρέπει να ανταμώσουμε, πήρε ο Νταγιάκος, που έμενε στα Πετράλωνα. Πράγματι που λες λοιπόν ήρθε με το μηχανάκι στην πλατεία της Καλλιθέας και μου λέει έτσι κι έτσι. «Ο Καπετανίδης αύριο θα φέρει θέμα διαγραφής μου από το Σωματείο». «Γιατί τι έχετε με το σωματείο;» «Δεν έχουμε με το σωματείο αλλά έχουμε προσωπικά.» «Τα προσωπικά λέω, δεν ενδιαφέρουν το σωματείο. Αύριο θα το λύσουμε». Πραγματικά την άλλη μέρα σε κάποια στιγμή στην κουβέντα νευριάζεται ο Βάγγος και φεύγει, ήτανε τότε καλλιτεχνικός διευθυντής. Κατεβαίνω εγώ στην Κάνιγκος, «Βρε Βαγγέλη, εμείς είμαστε μες στο σωματείο οι δυο παλιοί, ας το πούμε έτσι. Τι φεύγεις;» «Άσε με, σου-μου, με τα κωλόπαιδα». Έφυγε. Ανεβαίνω πάλι επάνω εγώ. Τώρα, εκατηγόρησε λέει ο Νταγιάκος, τον Καπετανίδη, σαν πρόεδρο κάπου και το έμαθε ο Καπετανίδης κι από εκεί που λες λοιπόν, λόγο το λόγο εφέρανε και τα κοινωνικά τους θέματα μες στο σωματείο. Και λέω, «Ρε παιδιά αυτό δε γίνεται. Αν έχετε προηγούμενα στα δικαστήρια να πάτε να τα λύσετε. Εδώ είμαστε σωματείο». Τότε δίνω κάποια γραμμή και βγαίνει πρόεδρος ο Γιάννης, ναι. Βγαίνει πρόεδρος στους σταυρούς και εφύγανε από μέσα που λες λοιπόν ο Κολισιλλάκης (Κωστιδάκης), κάτι άλλοι, σάμπως τους ξέρω κιόλας. Γιατί εμείς φέρ' ειπείν οι καραγκιοζοπαίχτες ήσαντε στο ταμείο συντάξεως ηθοποιών κι είχαμε σωματείο εμείς συνδικαλιστικό. Το σωματείο που έχουνε τώρα είναι ερασιτεχνικό. Αλλά δεν προλάβουμε εμείς, πήραμε τη σύνταξη και δεν προλάβουμε να υπογράψει κανένας. Η Μερκούρη τότε για να καθαρίσει το μητρώο των ηθοποιών, κι επήρε και μας τότε το ταμείο συγχωνεύτηκε στο ΙΚΑ, είπε ότι όσοι καλλιτέχνες είναι 55 χρονών κι έχουνε 5000 μεροκάματα, παίρνουν σύνταξη. Φύγανε τότε ο Βάγγος, ο Μάνθος, ο Σπυρόπουλος, εγώ, ο Ορέστης, ο Παλιοθόδωρος (Κώσταρος), ο Αντώνιος, ο Χαρίδημος, αυτοί ήσαντε. Εφτά καραγκιοζοπαίχτες ήτανε τότε καθαροί στα μητρώα. Παραδώσαμε τη

σφραγίδα στο πρωτοδικείο και το σωματείο διαλύθηκε. Και κατευθείαν ο Βάγγος, τον Καπετανίδη που ερχότανε στο σωματείο τότε και μας κράταγε όταν κάναμε εκλογές τα πρακτικά, τον έχωσε μέσα και τον έκανε πρόεδρο. Κι ύστερα που λες για να κρατηθεί το σωματείο, αρχίσανε και μαζεύανε ανθρώπους όσοι ασχολούνται με τον Καραγκιόζη γυναίκες και άντρες κι έχει γίνει μικτό από το '85 και μετά, ναι. Μέχρι λοιπόν το '60 για να γραφτεί στο σωματείο έπρεπε να πας να κάνεις εξετάσεις κι ήσαντε τρεις ηθοποιοί, γιατί ήτανε πιο πολλοί αυτοί και 2 καραγκιοζοπαίκτες. Κι αν λοιπόν εγκρίνανε ότι ναι μπορεί να εξασκεί το επάγγελμα και να γίνει επαγγελματίας καραγκιοζοπαίκτης και να έχει τα προσόντα να είναι στο ταμείο συντάξεως ηθοποιών, υπογράφανε. Είχανε φύγει πολλοί καραγκιοζοπαίκτες τότε που δεν κάνανε κι αλλάζαν επάγγελμα, ο Λάζαρος απ' τα Ταμπούρια, ο γερο-Ταμπουράκης, ο Μαρής. Δεν μπόρεσαν να περάσουνε τις εξετάσεις και είπαν πρέπει να βρούμε κάποια άλλη δουλειά. Ο Μάνθος ο Τσίχλας πήρε σύνταξη μαζί με μας. Αυτοί που είχανε πάρει σύνταξη πριν από μας ήταν ο Αβραάμ, ο Κούζαρος, ο Λευτέρης ο Σπηλιωτόπουλος από τη Θήβα, ο μπαρμπα-Ντόριζας (Δώριζας), οι οποίοι αυτοί τότε πήραν τη σύνταξή τους κανονικά και με το νόμο. Γιατί αυτοί που σε μελέτησα, πληρωνόσαντε από το ταμείο συντάξεως των ηθοποιών και όχι από το ΙΚΑ. Εκείνο όμως το οποίο είναι, ότι αυτό το νόημα πρέπει να δώσουμε κι είχε δίκιο ο Βάγγος εχτές και η πρόταση η δική μου επέρασε παμψηφεί (για το σωματείο αναφέρεται που είχε συνέλευση στις 15/12/01), ότι πρέπει τρεις καραγκιοζοπαίκτες παλιοί και τρεις νέοι, ας το κάνουμε εξαμελές το πλήρωμα. Όλοι οι καραγκιοζοπαίκτες οι σημερινοί θα πρέπει να περάσουνε μέσα από το χώρο της επιτροπής. Μία επανεξέταση, η οποία επέρασε παμψηφεί απ' όλους, ότι πρέπει να γίνει. Δεν μπορεί ο καθένας που λες λοιπόν να βγαίνει σε φεστιβάλ. Εμείς εδώ στην Πάτρα το 1957. Στην Πάτρα υπήρχανε, να τους μετρήσουμε να τους βγάλουμε έναν-έναν: Βασίλαρος, Θεοδωρόπουλος, Ορέστης, Αντώνναρος, Γιάνναρος, Αδελφοί Ασπιώτη, Σακελλαρόπουλος, Δερβένης, Αλεξόπουλος, Κώσταρος, Παναγιωτάρας, Κίων (Κιχόπουλος?), ο Σταμάτης ο Κουτσοβασιλάκος, ο Μητσάκος (Πύργος), κι ο Μητσάκης στην Πάτρα. Στον Πύργο: Ο Μητσάκης, Καπρούλιας. Αγρίνιο: Γράψας, Τσαπαρέλης ο Ηλίας, ο Θωμάς, (ο Θούγας Αθήνα). Αμαλιάδα: κανένανε. Ο Γιάννης ο Μπαλούρδος από Λεχαινά. 22 καραγκιοζοπαίκτες ήτανε τότε και λέγαμε να κάνουμε το Παμπελοποννησιακό Σωματείο και τότε έφερε αντίδραση ο Θεοδωρόπουλος, ο Βασίλαρος κι ολίγον τι και ο Παναγιωτάρας. Και μας σαμποτάρανε και μας πήγαν και στην ασφάλεια, οι περισσότεροι από αυτούς ήταν και ακροδεξιοί και πρώην χωροφύλακες και πρώην Μάηδες. Ήταν ένα είδος εθνοφυλακής κατά ένα τρόπο. Αυτοί οι άνθρωποι λοιπόν εφέρανε και κατεβήκανε από την Αθήνα ο πρόεδρος ο Καρεκλάς, ο Μελλίδης ο γραμματέας του Σωματείου, ο Πάτρας, ο Καραστεργιόπουλος ο Αποστόλης. Όλοι αυτοί κουστωδία κατεβήκανε που λες στην Πάτρα, για να μας γυρίσουνε τα μυαλά, για να μην δημιουργήσουμε τη διάσπαση

στο Πανελλήνιο Σωματείο. Κι ερχόμαστε λοιπόν στο 2001 που τελειώνει, και πάμε για το ευρώ, γιατί θα 'πρεπε να γίνει αυτή η διάσπαση; Γιατί έπρεπε να μην έχουμε καμία παρτίδα με τους Αθηναίους. Τι δουλειά είχα να πάω εγώ στην Αθήνα εχτές στην συνέλευση; Γιατί να πάω εγώ στην Αθήνα ο Πατρινός; Η Αθήνα έχει τα δικά της προβλήματα, εμείς τα δικά μας. Αλλά το σωματείο το κάνανε Πανελλαδικό ετότε κι έμεινε και τότε και σήμερα».

Ο Θανάσης Σπυρόπουλος, «είμαι πρόεδρος 4 χρόνια (1969). Υπάρχουν αμόρφωτοι και μορφωμένοι. Επειδή τον πόνεσα τον Καραγκιόζη ανακατεύτηκα πολύ. Εγώ κι ο Μάνθος πέσαμε μέσα κι αρχίσαμε, αφού ήταν χρεωμένο το Σωματείο, έπρεπε κάποιος να το σηκώσει. Γιατί έτσι έχουμε ωφέλεια προς τη σύνταξή μας, την ασφάλισή μας. Όλοι μας και οι συνταξιούχοι και οι ενεργοί. Ενεργεί το Σωματείο, να σου βρει μια δουλειά. Πληρώνουμε 25 δραχμές συνδρομή ο καθένας, κάθε μήνα. Έβγαλα εξελικτική επιτροπή στην Αθήνα, επειδή δεν ήξερα γράμματα, πιάνω μια φίλη και γράφω τα πάντα. Χάλαγαν ένα σωρό λεφτά. Κατεβαίνω για πρόεδρος, αν και ήμουν νέος, 35 χρονών, για να μπορέσω να σώσω το Σωματείο. Με ψήφισαν όλοι. Ήρθαν στην Αθήνα. Δεν ήξερα όμως ότι κάνανε κομπίνες οι παλιοί. Πρέπει είπα να πιαστώ από ένα παλιό, γιατί δε μπορώ να τους ξηλώσω όλους έναν-έναν σιγά σιγά. Τον πρώτο χρόνο υπόγραφα στραβά. Παρακολούθαγα όμως τι γίνεται. Έκοβα όμως, δεν άφηνα να τρώνε. Έκανα δωρεές, έβανα από την τσέπη μου. Όταν μπήκα ήταν χρεωμένοι 35000 δραχμές. Τον πρώτο χρόνο το ξεχρεώνω και μένουν 17000 δραχμές. Γίνονται εκλογές, τότε είχαμε κάθε χρόνο, είδανε λεφτά, πάλι παμπηφεί. Με αντίπαλο τον κύριο Χαρίδημο και τον κύριο Καρεκλά. Ο κύριος Χαρίδημος ήταν πρώτα πρόεδρος. Ήταν δοκιμασμένος και δεν έβγαίνα. Συνέχιζα να βγαίνω κάθε χρόνο. Στα μέλη δεν εξυπηρετώ, γιατί είμαι εργατικός και φεύγω. Πρέπει να είναι κάποιος, που είναι στην Αθήνα. Έχω τον Αντιπρόεδρο. Τους λέω «Προσέχτε!». Το Σωματείο αποτελείται από Πρόεδρο, Αντιπρόεδρο, Γραμματέας, Ταμίας και συμβούλους. Τι τον θες τον Πρόεδρο να τότε βλέπεις, αφού άμα θέλεις μια υπογραφή είναι ο Αντιπρόεδρος, είναι ο Γενικός Γραμματέας. Θέλεις να λύσεις τα θέματά σου; Είναι ο ταμίας που δίνει τα φάρμακα. Εγώ χρειάζομαι για τα μεγάλα ζητήματα. Να μην γίνονται σπατάλες, να τους ελέγχω, γιατί άνευ υπογραφή δική μου δεν μπορούν να πάρουνε κάτι. Τώρα σκέφτομαι φέτος να κάνω ρεπό. Κουράστηκα. Όμως μου έγραψαν ένα γράμμα, ότι κινδυνεύει το Σωματείο. Να σας πω ένα μυστικό. Εμείς χωριζόμαστε σε Αθηναίους, Πειραιώτες και επαρχιώτες. Εγώ έχω τους επαρχιώτες να προστατεύω όλους. Μ' αγαπάνε και μου έχουνε εμπιστοσύνη. Ο Γενικός Γραμματέας είναι από την Αθήνα και ο ταμίας από τον Πειραιά. Άμα χάσω εγώ και βγει ο Χαρίδημος, γίνεται το Σωματείο Πειραιώτικο και κάμουν ό,τι θένε. Νοθείες δεν υπάρχουν, να κλέψουν, αλλά ήρθε μια δουλειά από το εξωτερικό, άμα τη λάβω, εγώ δε θα την πάρω. Είμαι εγωιστής, είμαι πατέρας όλων, δεν μπορώ να πάρω εγώ τη δουλειά. Όπως μου ήρθε για τη

Ρουμανία το φεστιβάλ και δεν πήγα. Είχα τα λεφτά να πάω, ρώτησα θα πάει κανείς και δεν πήγαν και δεν πήγα κι εγώ για να μη νομίσουνε... ! Δεν έχει και πολλή δουλειά, μόνο να τους επιβλέψεις. Και σαν πρόεδρος έχεις έξοδα, πρέπει να χαλάσεις λεφτά. Μου ζητάνε και δανεικά κι όταν δεν έχω, δε με πιστεύουνε. Στο Σωματείο όλοι είμαστε 120. Ενεργοί 40, κάποιοι έχουν κι άλλους πόρους. Οι 15 δουλεύουμε χειμώνα καλοκαίρι».

Η ομάδα που έχει γεννηθεί τη χρονική περίοδο (1960-) αναφέρει:

Ο Πάνος Καπετανίδης, «το Σωματείο του Καραγκιόζη γεννήθηκε σε μια μπαρμπουτιέρα, δε γεννήθηκε στο σαλόνι. Εκεί υπογράφηκε το καταστατικό, σε μια μπαρμπουτιέρα το 1925. Έχεις δει τον πίνακα του σωματείου του Ράμου; Απεικονίζει την πρώτη γενική συνέλευση του σωματείου στην μπαρμπουτιέρα. Δεν ήταν περιθωριακοί. Όχι όλοι. Υπήρχαν ο Βασίλαρος, ο Χαρίδημος, άνθρωποι που γυρίζανε με τη χρυσή καδένα και τα κουστούμια και τις γραβάτες και τα παπιγιονάκια. Υπήρχαν και άλλοι. Τότε το σωματείο αριθμούσε τα 350 άτομα, όλοι μόνο караγκιόζοπαίχτες. Τότε, ο καλός караγκιόζοπαίχτης ήταν ο λεφτάς που μπορούσε να πάρει τη χρυσή καδένα, είχε δικό του σπίτι, μπορούσε να έχει ένα και δύο θέατρα. Ο λιγότερο καλός έπαιζε παράσταση περιφερειακά και ήταν και ο άλλος που ήταν για τις επαρχίες. Μαζεύανε τα «φοράκια», όπως τα λέγανε, κάτι έντυπα που τους δίνανε και υπογράφανε, δηλαδή φόρος που πληρώνανε στην εφορία 3,5 δραχμές, το οποίο προσκόμιζαν και στην αστυνομία για να πάρουν την άδεια τελέσεως δημοσίου θεάματος, αυτό το βάζανε στην άκρη και μ' αυτό φτιάχνανε ημέρες για να πάρουνε σύνταξη. Μέχρι που ανέλαβα εγώ ήτανε αμιγώς επαγγελματικό. Μάλιστα μέσα είχε και το ταμείο αλληλοβοήθειας, το οποίο ήτανε αυτό, από το οποίο παίρνανε και σύνταξη. Σε όλη του τη ζωή το Σωματείο, εκτός από δύο φορές, η μια στην Πάτρα, που έγινε μια μεγάλη ιστορία και μέσω Υπουργείου Πολιτισμού παίζαν όλοι οι караγκιόζοπαίχτες, και μια στην Αθήνα, το Σωματείο δεν είχε πολιτιστικό χαρακτήρα, ήταν καθαρά επαγγελματικό. Φαντάσου ακόμα και στη χούντα, που έκλεισε όλα τα σωματεία, το σωματείο караγκιόζοπαιχτών λειτουργούσε και μάλιστα με αρχαιρεσίες. Δεν βάζανε εγκάθετο. Βέβαια, ξέραν οι караγκιόζοπαίχτες ποιος είναι ο φιλοχουντικός, για να μην έχουνε μπερδέματα, εκλέγανε αυτόν (δε θέλει να πει ονόματα). Είναι πολύ γνωστός και πολύ ταλαίπωρος, είχε μεγάλη φιλία με κάποιο συνταγματάρχη, το οποίο τους έβγαζε και από δυσκολίες. Όταν ανέλαβα εγώ, εκείνη την περίοδο αποστρατεύτηκαν όλοι. Βγήκαν σε σύνταξη. Και πάω λοιπόν και μας διορίζει ένα συμβούλιο το οποίο πρότεινε ο Γενεράλης, ένα πενταμελές συμβούλιο και κάναμε την προσπάθεια αναβίωσης. Το 1985. Και κάνω μια προσπάθεια να βρω μέλη τα οποία είχανε διαγραφεί, είχανε σταματήσει, ή παίζανε και δεν παίζανε. Κάποιους βρήκα, κάποιους δεν βρήκα, οπότε αποφασίσαμε να το σταματήσουμε ως αμιγώς επαγγελματικό των караγκιόζοπαιχτών. Καταρχήν να το διευρύνω,

να γράψω τους βοηθούς, να γράψω τις γυναίκες των караγκιοζοπαιχτών, που ήταν στην πλειοψηφία τους και βοηθοί, να γράψω τους μουσικούς του Караγκιόζη και ακόμα μια κατηγορία, οι φίλοι, που με άλφα ή βήτα τρόπο είχαν βοηθήσει στο επάγγελμα του караγκιοζοπαίχτη. Συγγραφείς, ερευνητές κι έτσι ξαφνικά φτιάχνεται ένα σωματείο, το οποίο παύει να είναι συνδικαλιστικό και γίνεται και πολιτιστικό. Ναι μεν διεκδικούσε κάποια πράγματα επαγγελματικά, αλλά στην ουσία έκανε πολιτισμό. Δεν μπορούσες να παίζεις Караγκιόζη, παρά μόνον αν έδινε εξετάσεις στην επιτροπή με караγκιοζοπαίχτη. Συνέχισε αυτό που γινόταν και πριν. Έβαλα κι ένα άρθρο, εγώ το πέρασα τότε και ακόμα υπάρχει, να μην έχει ποτέ υμνήσει ή εκδηλώσει ποτέ αισθήματα υπέρ της Χούντας, δημοκρατικά φρονήματα. Ε, έχει αλλάξει καταστατικό ακόμα 3 φορές, αλλά με άξονα το προηγούμενο, αυτό του '85. Μερικές βελτιώσεις έκαναν. Α, ξέχασα να σου πω ότι μεταξύ άλλων που μπήκανε στο Σωματείο, που επιτρεπόταν να γραφτούνε, ήταν και οι συνταξιούχοι βετεράνοι του Караγκιόζη. Στο παλιό σωματείο όσοι παίρνανε σύνταξη, φεύγανε, τους ανατάξαμε. Και δημιουργούμε ένα δεύτερο συμβούλιο, στην πρώτη τροποποίηση του καταστατικού, το Συμβούλιο της Εθνικής Σκηνής Θεάτρου Σκιών, ώστε να λειτουργεί αυτό τυπικά και να περιμένει από το Υπουργείο να δώσει τα χρήματα και το χώρο και τα λοιπά, για να γίνει η εθνική σκηνή. Είμασταν τυχεροί γιατί έδωσε κάποια χρήματα, ο Μικρούτσικος, με τα οποία αγοράσαμε και το αρχείο του Καράμπαλη. Το σωματείο έχει τεράστια συλλογή από φιγούρες, μερικές εκ των οποίων είναι και 120 χρόνων και με τα οποία κάνουμε κι εκθέσεις εν τω μεταξύ. Έχουμε κάνει 7 εκθέσεις, παραστάσεις. Για να καταλάβεις έχουμε φτάσει σήμερα σε σημείο να έχουμε συνδρομή 1,5 ευρώ μόνο, αλλά με τις παραστάσεις που κάνουμε και τις εκδηλώσεις να μπορούμε να πληρώνουμε το ενοίκιο. Μάλιστα κάνουμε και μια βεγγέρα τις Απόκριες, επιστολές κι αυτά».

Ο Άθως Δανέλλης, «το '88 διαλύεται το παλιό σωματείο, τελευταίος πρόεδρος είναι ο Μάνθος, και αλλάζει μορφή και γίνεται ο σύλλογος με πρόεδρο τον Παναγιώτη (Καπετανίδης), ο οποίος έμεινε μέχρι πρόσφατα. Μέχρι σήμερα, με διάλειμμα έξι χρόνων που είχε αποχωρήσει κι είχαμε αναλάβει εμείς, με το Γιάννη (Νταγιάκος). Επαγγελματικά ο κλάδος δεν έχει διασφάλιση μέσω του σωματείου, όχι. Αλλά είναι στο ΕΦΚΑ. Μπορεί οποιοσδήποτε να βγει και να πει παίζω Караγκιόζη. Ε, σωματείο δεν υπάρχει πια. Το σωματείο, ειδικά τα τελευταία χρόνια που ανακατεύτηκε ο Καπετανίδης δηλαδή, πέρασε σε ένα άλλο επίπεδο. Φταίμε κι εμείς. Αλλά ξέρεις τι γίνεται... όταν απ' την καλοσύνη σου, εγώ αποχώρησα γιατί δεν ήθελα, όπως κι όλοι μας, γιατί ο Καπετανίδης πέθαινε. Έλεγε ή είμαι πρόεδρος ή πεθαίνω και μας έφερνε σε μια θέση άσχημη και του παραχωρήσαμε την προεδρία. Σκέψου ότι παίρναμε παραπάνω ψήφους και έγινε πρόεδρος του σωματείου των δεκατεσσάρων ψήφων. Εγώ ξεκίνησα μία καμπάνια, πριν από τρία χρόνια περίπου, για να φύγει το «καρναβάλι» απ' το σωματείο. Αλλά πέρασα ένα, ενάμιση χρόνο

πολύ τοξικό και εγκατέλειψα τις προσπάθειες. Είναι απλά ένας σύλλογος, έτσι ονομάζεται τώρα. Θα γίνουν εκλογές το Σεπτέμβρη, γιατί απ' το Νοέμβριο έχουν γραφτεί πολλά νέα παιδιά, αφού βεβαίως είδαν ότι αποχωρεί το παλαιό καθεστώς».

Ο Γιάννης Νταγιάκος, «ε, το Σωματείο! Και χρειάζεται και δε χρειάζεται! Ξέρω 'γώ! Εγώ πίστευα κάποτε ότι χρειάζεται πολύ και γι' αυτό ασχολήθηκα και ήμουν κι έξι χρόνια πρόεδρος, και περίπου 15 χρόνια από διάφορες θέσεις. Αντιπρόεδρος, γραμματέας και τα λοιπά. Μόνο ταμίας δεν ήθελα να μπαίνω, δεν ήθελα να ανακατεύομαι με τα οικονομικά. Έχω μπει σε όλες τις θέσεις. Και μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου, απλό. Αλλά σήμερα όπως είναι τα πράγματα, ε, κάτι μπορεί να βοηθήσει, αλλά επειδή μες στο Σωματείο υπάρχουν οι έριδες, οι οποίες είναι σε όλη την Ελλάδα και είναι ανθρώπινες να υπάρχουν... Εγώ ας πούμε τώρα έχω αποχωρήσει από το Σωματείο και δεν πηγαίνω. Σήμερα, για το Σωματείο δεν είμαι ευχαριστημένος εγώ, από αυτά που διεκδικεί και αυτά που κάνει. Αλλά, τι να σου πω, ας υπάρχει! Εγώ δεν λαμβάνω μέρος προσωπικά. Μπορεί αύριο να λάβω. Είναι μια συζήτηση μεγάλη αυτή. Ε, τώρα αυτό είναι συνδικαλιστικό. Όταν είναι η αγορά ανοιχτή, το σωματείο χρειάζεται... να τώρα έγινε ο κορονοϊός ή αν αύριο βγει μια κυβέρνηση και της την βιδώσει και πει τέρμα ο Καραγκιόζης από τα σχολεία, τότε έχουμε πρόβλημα. Αλλά και Σωματείο να μην υπάρχει, άμα υπάρξει μια μεγάλη δυσκολία, θα συνασπιστούν οι καραγκιοζοπαίχτες να αντιδράσουν. Μπορεί να γίνει μόνο για κείνη τη στιγμή, την κακιά. Σύνταξη παίρνουμε από μόνοι μας, δε χρειάζεται το Σωματείο. Παλιά έδινε σύνταξη, τώρα δεν δίνει. Τώρα είμαστε στο ΤΕΒΕ, στον ΕΦΚΑ. Τώρα άμα δεν πληρώσεις, δεν θα πάρεις σύνταξη. Παλιά πλήρωνες το Σωματείο, κάποια ένσημα, δεν ξέρω πώς ακριβώς τα 'κανε. Τέλος πάντων! Δεν νομίζω πως μας χρειάζεται το Σωματείο. Γιατί κοίταξε να δεις, το Σωματείο άμα δεν έχει άτομα, όπως τώρα δηλαδή, πώς θα διεκδικήσουμε τα δικαιώματά μας; Θα κάνουμε απεργία οι καραγκιοζοπαίχτες; Σκασίλα του του κράτους. Πήγανε με τις φιγούρες τους στο Σύνταγμα τις προάλλες και η UNIMA πήγε με τους κουκλοπαίχτες. Ε! τους βάλανε οι εφημερίδες κάτι ήτανε! Αλλά άμα απεργήσω εγώ αύριο, σε ποιον δημιουργώ πρόβλημα; Γιατί η απεργία είναι ένας εκβιασμός. Γι' αυτό λέω το Σωματείο... άμα δεν έχει άτομα, άμα δεν μπορεί να επηρεάσει, να κάνει μια απεργία, να εκβιάσει, γιατί εκβιασμός είναι με κάποιο τρόπο! Δηλαδή, όταν ήμουν πρόεδρος, δεν ήθελα να ωφεληθώ εγώ από το Σωματείο. Και όταν πήγαμε στην Πάτρα τότε (εννοεί το 2001), με το πρώτο Φεστιβάλ, ήταν το μόνο όφελος που είχα ως πρόεδρος. Μου πληρώσανε πέντε μέρες τα έξοδα εκεί και πέρασα ωραία στην επιτροπή που ήμουν, περάσαμε χαριτωμένα και το ευχαριστήθηκα, ήτανε σαν διακοπές! Αυτό είναι το όφελος που είχα ως πρόεδρος. Με βρίσκανε οι μισοί, γιατί πήγα, κανονικότητα. Δηλαδή δεν έπρεπε να πάει το Σωματείο, έπρεπε να το σνομπάρει; Έτσι θεωρούσανε. Τώρα, ας πούμε, έχουμε εκλογές φέτος στο Σωματείο.

Αυτός λοιπόν που θα βγει πρέπει να είναι ένα παιδί που δεν θα έχει κακίες, να είναι ανιδιοτελής και να προσπαθεί να είναι όσο το δυνατόν πιο δίκαιος. Από αυτούς που είναι μέσα, ενώ είναι καλά παιδιά, δεν ξέρω πόσοι μπορούν να ανταποκριθούν σε αυτά που λέω. Πρέπει να είσαι ανιδιοτελής. Είναι πολλοί που τον ανιδιοτελή τον λένε και ανόητο, ε, εντάξει! Εγώ ασχολήθηκα αρκετά! Σπάσαν τα νεύρα μου αρκετά, χάλασα αρκετό χρόνο και το όφελος μου ήταν η εμπειρία, εμπειρία ζωής. Τέλος πάντων το σωματείο εγώ δεν το πολεμάω, ούτε όμως το πολυ-υποστηρίζω. Δηλαδή, αν δεν με ρωτήσουν για το σωματείο, δεν θα το αναφέρω. Τι να κάνει ένα Σωματείο; Το μόνο να διοργανώσει ένα φεστιβάλ και πάλι μπαίνουν εκείνοι που... ξέρεις νευριάζω μωρέ! Γίνονται κάποια πράγματα, δηλαδή πάντα αυτοί που είναι παρέα εκεί γύρω από το προεδρείο, αυτό μόνο όταν ήμουν εγώ δεν συνέβαινε. Το λέω περήφανα! Ήμουν εγώ και ο Άθως που κάναμε κουμάντο, αλλά δεν πήραμε τίποτα. Προσφέραμε μόνο. Θέλαμε να προσφέρουμε. Κοιτάγαμε τη δουλειά μας έξω από το Σωματείο. Εγώ δεν έβαζα ότι είμαι πρόεδρος στο βιογραφικό μου. Κι όταν ήμουν πρόεδρος μερικοί το θεωρούσαν σπουδαίο, αυτοί που δεν μπορούν να βλέπουν σπουδαίο».

Ο Κώστας Σπυρόπουλος, «να αλλάξουμε σωματείο. Αυτό που τους φωνάζω και τους λέω κατεβείτε. Να τους κατεβάσουμε! Στο σωματείο αυτή τη στιγμή, ο μόνος ειλικρινής καραγκιοζοπαίχτης, είναι ο Καπετανίδης. Είναι ο Αγραφιώτης; Όχι! Να λένε τις αλήθειες! Δεν είναι σωματείο, είναι σύλλογος φίλων του Καραγκιόζη, είναι σύλλογος. Το θέμα είναι ότι δεν υπάρχουν καραγκιοζοπαίχτες. Ο μόνος που ζει από τον Καραγκιόζη εκεί μέσα είναι ο Καπετανίδης. Ζει ο Αγραφιώτης; Όχι! Ζει ο Κωστιδάκης; Όχι! Ζει ο Κούζαρος; Όχι! Ζει ο Παντιώρας; Όχι! Το πενταμελές αυτοί είναι. Πώς λοιπόν με αυτούς τους ανθρώπους θα ζήσει ο Καραγκιόζης, όταν αυτοί δεν ζούνε από τον Καραγκιόζη; Δεν τους ενδιαφέρει. Εγώ τώρα τους είπα, παιδιά ελάτε πάμε κάτω να κατέβουμε, να κατεβάσουμε το Γεωργίου πρόεδρο, θέλετε; Να κατέβει ο Τάσος. Που για μένα δεν είναι σωστό να κατέβει ο Τάσος. Για μένα το σωστό είναι να κατέβει ο μπαμπάς επίτιμος πρόεδρος, ο Άθως πρόεδρος, ο Καρελλάς, ο Νταγιάκος, ο Γεωργίου κι από πίσω να ακολουθούμε εγώ, όλοι οι υπόλοιποι. Αυτοί για μένα είναι οι σωστοί. Γιατί αν μας καλέσουν στο υπουργείο, ποιος θα πάει; Ο Κοτσορές; Θα αντιπροσωπεύσει εμάς ο Κοτσορές; Δεν έχω κάτι με το παιδί, αλλά δεν μπορεί! Όπως κι εγώ, δεν μπορώ να κάνω κάποια πράγματα. Εγώ δεν είμαι άνθρωπος της υπευθυνότητας να είμαι στο σωματείο. Θέλει έναν άνθρωπο από πάνω, για να γίνονται σωστά πράγματα. Είμαι δραστήριος, μπορώ να σου ανοίξω δουλειές, μπορώ να σου βρω τρόπους, όπως τώρα στην εποχή που ζούμε μ' αυτά, αλλά δεν είμαι υπεύθυνος τόσο πολύ να είμαι εκεί, για το καλό όλων μας. Ξέρω ποια είναι τα προβλήματά μας. Δε θα πάω λοιπόν να γίνω πρόεδρος, γιατί είμαι γιος του Σπυρόπουλου. Αυτή

την αντίληψη την έχει ο πατέρας μου. Εμένα δε με ενδιαφέρει να γίνω εγώ πρόεδρος. Με ενδιαφέρει να ζω άνετα με την οικογένειά μου και να μην αλλάξω επάγγελμα. Μπορεί να γίνει αυτό; Ο πατέρας μου έκανε Πανευρωπαϊκό Σωματείο. Τους κάλεσε όλους, να έρθουν να γραφτούνε. Από τους καραγκιοζοπαίχτες-καραγκιοζοπαίχτες γραφτήκαν ούτε το 1/3. Γιατί; Τους κάλεσε ο πατέρας μου εδώ και μετά από μια εβδομάδα, έρχεται και μου λέει ένας συνάδελφος ότι ο Καρελλάς στην πόρτα είπε, «Καλά ο Σπυρόπουλος όπως το έφτιαξε θα το κλείσει!». Αυτά με στεναχωρούν! Φοβούνται την τέχνη τους και γι' αυτό δεν ανανεώνονται. Έμπρακτα θα σου πω, ότι εμείς κάναμε Πανευρωπαϊκό Σωματείο, τους καλέσαμε όλους, χωρίς συνδρομή, χωρίς τίποτα και αυτό που ακούστηκε είναι ότι είναι το Σωματείο του Σπυρόπουλου. Ενεργό είναι, μέχρι και σήμερα που σου μιλάω. Εγώ ξέρεις τι είπα; Είσατε χαζοί. Γιατί εγώ έχω κάνει ένα Σωματείο που θα μπορούσαμε όλοι να κάνουμε πράγματα και αυτή τη στιγμή τα κάνω μόνος μου. Θέλει αγώνα».

Για τις ανάγκες της έρευνας αναζητήθηκαν τα καταστατικά του «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών». Το καταστατικό της σύστασης του 1925 δεν εντοπίστηκε, αλλά συγκεκριμένα οι τροποποιήσεις του, 16669/1954, 426/1970, 4249/1972, 2392/1978, 5003/1987, 4244/1989, 2282/1993, 7085/2008. Στις τροποποιήσεις η ονομασία του σωματείου παραμένει η ίδια. Ο σκοπός παρουσιάζει μεταβολές.

Πίνακας 2, Ο Σκοπός του Πανελληνίου Θεάτρου Σκιών στις τροποποιήσεις των καταστατικών του	
Έτος	Σκοπός
1954	Η αδελφική συνένωση εργαζομένων και συνταξιούχων, αλληλεγγύη, ανύψωση ηθικού και οικονομικού επιπέδου, αγών για αύξηση ημερομισθίων και αποδοχών και βελτίωση επαγγελματικής θέσεως (μία παράγραφος)
1970	Διηλεκτική προσπάθεια επαγγελματικής και κοινωνικής βελτίωσης και ανύψωση τέχνης με διατήρηση, καλλιέργεια, εξέλιξη. Ίδρυση αρχείου, έκδοση εφημερίδας και περιοδικού, έκδοση έργων ρεπερτορίου
1972	Στο σκοπό του 1970 προστίθεται το ταμείο αλληλοβοήθειας
1978	Προστίθεται η Ίδρυση Πολιτιστικής Διεύθυνσης με συγκεκριμένους σκοπούς.
1987	Δεν υπάρχουν προσθήκες, συνοπτική διατύπωση
1989	Σκοπός η προστασία της τέχνης και μέλημα η απόκτηση της ικανότητας από τους νέους. (αλλαγή) Ίδρυση Εθνικής Σκηνής με κανονισμό (αντικαθιστά την Πολιτιστική Διεύθυνση), σχολής θεάτρου, ίδρυση και λειτουργία βιβλιοθήκης, ίδρυση και λειτουργία μουσείου, συμμετοχή σε λαογραφικές εκδηλώσεις, συγκέντρωση φίλων Καραγκιόζη.
1993	Όπως 1989
2008	Ως σκοπός ορίζονται οι δράσεις της Εθνικής Σκηνής. Δηλώνεται ρητά ότι οι τέχνη εκτελείται από άντρες.

Το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών έχει τακτικά και επίτιμα μέλη και η δυνατότητα εγγραφής παρουσιάζει διαφοροποιήσεις (Παράρτημα Δ, Εικόνες 20-21).

Πίνακας 3, Τα Μέλη του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών στις τροποποιήσεις των καταστατικών του	
Έτος	Μέλη
1954	Τακτικά, τα ήδη εγγεγραμμένα στην Ελλάδα και την αλλοδαπήν (διατηρώντα την Ελληνική ιθαγένεια). Νέα τακτικά μέλη, οι βοηθοί με υπηρεσία τουλάχιστον 3 έτη με βεβαίωση σωματείου και εγγραφή (150 δρχ.). Επίτιμα, όσοι ένεκα θέσεως μπορούν να συνδράμουν, χωρίς δικαίωμα συμμετοχής στη Γενική Συνέλευση.
1970	Τακτικά, εγγεγραμμένοι στα μητρώα που εξασκούν το επάγγελμα και διαθέτουν ταυτότητα άδειας εργασίας και οι σύζυγοι αυτών που αποδεδειγμένα τους βοηθούν. Επίτιμα μέλη όσοι συνδράμουν αποδεδειγμένα στις επιδιώξεις του Σωματείου. Συμμετοχή σε ΓΣ, χωρίς δικαίωμα ψήφου.
1972	Ότι αναφέρεται το 1970 και στα τακτικά προστίθενται οι βοηθοί (άρρενα ή θήλεα άτομα) με αποδεδειγμένη 3ετη υπηρεσία, κατόπιν αιτήσεως και εξετάσεως (καλλιτεχνική δεξιοτεχνία, άρθρωση, ορθοφωνία, γραμματικές γνώσεις), χωρίς αναφορά ανιτιτίμου εγγραφής.
1978	Το αυτό με το 1972
1987	Στα τακτικά προστίθενται α) οι βετεράνοι καραγκιοζοπαίχτες (συνταξιούχοι ή διαγραφέντες για αντισυνδικαλιστική δράση) και β) όσοι στηρίζουν το θέαμα, κατέχοντες ταυτότητα με την ένδειξη «Φίλος του Καραγκιόζη». Επίτιμα μέλη με απόφαση της γενικής συνέλευσης πρόσωπα που λόγω της ιδιότητάς τους βοηθούν το θέαμα, συμμετοχή ΓΣ, χωρίς δικαίωμα ψήφου.
1989	Στα τακτικά μέλη φεύγει η κατηγορία σύζυγοι και τέκνα. Τα υπόλοιπα ως 1987. Εισάγεται άρθρο για το δικαίωμα εγγραφής νέων μελών.
1993	Το αυτό με το 1989
2008	Το αυτό με το 1993

Οι υποχρεώσεις των μελών αφορούν τη συμβολή στην επιδίωξη των σκοπών με βάση το καταστατικό και τις αποφάσεις των Γενικών Συνελεύσεων και η μηνιαία συνδρομή και ορίζεται το 1954 σε 5 δρχ., το 1972 σε 15 δρχ., το 1978 20 δρχ., το 1987 και το 1989, το 1993, 100 δρχ. και το 2008 σε 7 ευρώ. Στα δικαιώματα των τακτικών μελών περιλαμβάνεται η δυνατότητα, για τους ταμειακώς εντάξει, της συμμετοχής στις Γενικές Συνελεύσεις, της εκλογής στα όργανα του σωματείου και η ενεργή παρουσία στις εκδηλώσεις του Σωματείου. Το 1972 αναφέρεται ότι τα τακτικά μέλη έχουν δικαίωμα οικειοθελούς αποχώρησης από το Σωματείο, αφού καταβάλλουν πιθανές οφειλές. Από το 1987 τα μέλη που έχουν αποχωρήσει ή διαγραφεί μπορούν να κάνουν αίτηση επανεγγραφής με την προϋπόθεση να καταβάλλουν τις οφειλές τους ή μετά την πάροδο 2 ετών από την αποχώρησή τους χωρίς προϋποθέσεις.

Οι επιβολή πειθαρχικών ποινών εμφανίζεται στην τροποποίηση του 1972 και αφορούν ανάρμοστη συμπεριφορά, πράξεις που προσβάλλουν την αξιοπρέπεια του Σωματείου και παράβαση υποχρεώσεων σε εργασία με σύμβαση που έχει αναλάβει από το Σωματείο ή την Ένωση (καλλιτεχνών), που από το 1987 αφαιρείται. Ως αιτίες διαγραφής αναφέρονται η μη συμμόρφωση στις οικονομικές υποχρεώσεις, η έλλειψη σεβασμού στις αποφάσεις Δ.Σ. και Γ.Σ., η έλλειψη αποδεδειγμένα συναδελφικής αλληλεγγύης, η διακοπή οριστικώς της άσκησης του επαγγέλματος, η συμμετοχή σε άλλο κλαδικό σωματείο ιδίου επαγγέλματος, η συνεργασία με

κααραγκιοζοπαίχτη που δεν είναι μέλος του Σωματείου (1954), η άσκηση παράλληλου επαγγέλματος (δεν ισχύει από το 1987), η ποινική καταδίκη, η απώλεια της ελληνικής υπηκοότητας (1970), η αποδεδειγμένη συμμετοχή σε παρακρατική οργάνωση ή η οργανωμένη συμπάθεια υπέρ δικτατορικού καθεστώτος (1987).

Τα άρθρα για το Διοικητικό Συμβούλιο και τα καθήκοντα των μελών του ακολουθούν όσα ορίζονται από το νόμο. Το Δ.Σ. το 1970 είναι 7μελές και από το 1972 γίνεται 5μελές. Καταγράφονται μεταβολές στη συχνότητα των συνεδριάσεων του ΔΣ και στα καθήκοντα του ταμιά (περιορισμός στο ποσό των χρημάτων για τρέχουσες ανάγκες, απαιτείται υπογραφή Προέδρου και Γ. Γραμματέα για κάθε ένταλμα πληρωμής από το 1987). Η σύσταση και η λειτουργία της Επιτροπής Δοκιμασίας Νέων Μελών αποτελεί ξεχωριστό άρθρο στο καταστατικό μέχρι το 1987, ενώ μετά εμπεριέχεται στο άρθρο για την Πολιτιστική Διεύθυνση (1987), την εγγραφή των μελών (1989, 1993, 2008). Η σύγκλιση και η λειτουργία της Γενική συνέλευσης ως οργάνου και οι αρχαιρεσίες καθορίζονται από το νομικό πλαίσιο, καταγράφεται μεταβολή στον αριθμό των ΓΣ ανά χρονιά.

Το άρθρο για τη Σημαία-Εορτή-Σφραγίδα στις τροποποιήσεις των καταστατικών από το 1954-2008 ορίζει ότι το Σωματείο έχει δικό του λάβαρο με σύμβολο την εικόνα του Αγίου Φανουρίου. Το Σωματείο τιμά την ημέρα του Αγίου Φανουρίου ως προστάτη του με απόφαση του ΔΣ όπως ορίζεται στις τροποποιήσεις των καταστατικών 1954-1993, ενώ στην τροποποίηση του 2008 αυτό καταργείται και ορίζεται η 28 Μαρτίου κάθε έτους ως Επίσημη Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου Σκιών, την οποία καλούνται να γιορτάσουν παγκοσμίως όλοι οι φορείς της τέχνης με κάθε πρόσφορο τρόπο. Η σφραγίδα είναι στρογγυλή με την ονομασία του Σωματείου κυκλικά και στο κέντρο το σκίτσο του Καραγκιόζη, με τη διευκρίνιση «μούστο» το 1987 και γραμμικό σχέδιο το 2008.

Στις τροποποιήσεις των καταστατικών των ετών 1954-1987 συμπεριλαμβάνεται Καταστατικό Ταμείου Αλληλοβοήθειας και Περιθάλψεως Π.Σ.Θ.Σ. με 13 άρθρα, όπου αναφέρεται ο σκοπός, τα μέλη, η διοίκηση του ταμείου, η Γενική Συνέλευση, οι πόροι, οι κλάδοι παροχών, η ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, ο κλάδος αλληλοβοήθειας. Το 1987 διαλύεται το Ταμείο Αλληλοβοήθειας και Περίθαλψης του Π.Σ.Θ.Σ., παύει να ισχύει το καταστατικό του και στο γενικό καταστατικό προστίθεται ένα άρθρο που αφορά τη δημιουργία Ταμείου Αλληλοβοήθειας, το οποίο θα αποφασίζει τους δικαιούχους και το ύψος της ενίσχυσης κατά περίπτωση στη Γ.Σ..

Το καταστατικό του «Πανευρωπαϊκού Σωματείου Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών» αποτελείται από 24 άρθρα. Κατά σειρά, Σύσταση-Επωνυμία-Έδρα, Σκοπός, Πόροι, Μέλη, Εγγραφή Μελών, Υποχρεώσεις Μελών, Δικαιώματα Μελών, Ηθικές Διακρίσεις, Πειθαρχικές Ποινές, Διαγραφή Μελών, Διοίκηση, Διοίκηση της Λαϊκής Σκηνής, Πρόεδρος και

Νόμιμος Εκπρόσωπος, Σύγκλιση Συνεδριάσεων Δ.Σ., Αντιπρόεδρος, Γενικός Γραμματέας, Ταμίας, Ελεγκτική Επιτροπή, Γενική Συνέλευση, Αρχαιρεσίες, Εφορευτική Επιτροπή, Σφραγίδα, Γενικές Διατάξεις, Καταχώρηση στο Πρωτοδικείο. Από τον τίτλο δηλώνεται η ομάδα στόχου του σωματείου και η σημασία της οντότητας του δημιουργού «καραγκιοζοπαίχτη» και των φίλων του θεάματος στη προστασία και διατήρησή του. Ως σκοπός του Σωματείου αναφέρεται η προστασία και διάδοση της τέχνης και η ενθάρρυνση των νέων ανθρώπων να γίνουν καραγκιοζοπαίχτες με την κατάλληλη δυνατότητα. Ειδικότερες ενέργειες, η συγκρότηση κινητού συνεργείου θεάτρου σκιών για παραστάσεις, η έρευνα και σπουδή της ιστορίας του Θεάτρου Σκιών και των σημερινών δεδομένων και προοπτικών, η δημιουργία σχολής στην Ελλάδα και την Ευρώπη σε συνεργασία με πολιτιστικούς φορείς, η δημιουργία Θεάτρου Σκιών και Μουσείων, η εγγραφή μελών από όλη την Ευρώπη, η δημιουργία Ταμείου Αρωγής, η παροχή κατόπιν αποφάσεων του Δ.Σ. έκτακτης οικονομικής ενίσχυσης σε μέλη άνω των 60 ετών που δεν έχουν άλλους πόρους, η διεξαγωγή σεμιναρίων σε εκπαιδευτικούς, η συμμετοχή σε εκδηλώσεις του Υπουργείου Πολιτισμού, η συνεργασία με τα Υπουργεία Παιδείας και Εξωτερικών, η διαφύλαξη της αξίας και φήμης του Θεάτρου Σκιών, η ίδρυση λαϊκής σκηνής όπου θα παίζουν όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες ανεξαρτήτως ηλικίας, η ετήσια διεξαγωγή Παγκοσμίου Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών. Χαρακτηριστικό σημείο αποτελεί στα καθήκοντα της Διοίκησης της Λαϊκής Σκηνής, που αποτελείται από τα μέλη του ΔΣ, η υποχρέωση να έρχεται σε συνεννόηση με κρατικά και ιδιωτικά Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης ώστε να προβάλλεται ορθά το θέατρο σκιών, παρουσιάζοντας έργα που θα έχουν περάσει από τη δική της έγκριση. Η σφραγίδα του Σωματείου είναι κυκλική, φέρει την επωνυμία και εικόνα με τον Αίσωπο και τον Καραγκιόζη.

Η έρευνα, κατά την εκπόνηση της διατριβής, δεν κατέστη δυνατόν να εντοπίσει το καταστατικό του σωματείου «Σωματείο Φίλων του Καραγκιόζη», βρέθηκαν μόνο τέσσερα έγγραφα που δίνουν στοιχεία της δράσης του, μία πρόσκληση σε Γενική Συνέλευση και αρχαιρεσίες στις 6 Νοεμβρίου του 1993, μία πρόσκληση σε συνεστίαση αχρονολόγητη, μία αφίσα εκδήλωσης «Εβδομάδα Καραγκιόζη» υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού του 1996 και μία αφίσα εκδήλωσης «Εβδομάδα Καραγκιόζη» του 1994 (Παράρτημα Δ, Εικόνες 1-4). Από αυτά επιβεβαιώνεται το όνομα του σωματείου και η διεύθυνση των γραφείων, Σωκράτους 48, Αθήνα. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Άθου Δανέλλη, γενικού γραμματέα του σωματείου, ιδρυτικά μέλη ήταν ο Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), ο Άθως Δανέλλης, ο Μ. Μάνος, ο Τ. Παλαιοθόδωρος, ο Α. Θούγας, ο Αβραάμ Αντωνάκος, ο Κ. Δεσύλλας, ο Θ. Σπυρόπουλος (καραγκιοζοπαίχτης από τη Θεσσαλία), ο Κίσης, ο Λ. Αρώνης (Κυκλαδίτης), ο Γιάννης Νταγιάκος, ο Α. Γραβάνης (Θεσσαλιώτης), ο Δ. Φανάρας, ο Γ. Φανάρας και ο Χρ. Πατσάλης.

Συμπεράσματα

Στο υπό διερεύνηση υλικό των μαρτυριών αναφέρονται δύο σωματεία, το «Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών» και το «Πανευρωπαϊκό Σωματείο Καραγκιοζοπαιχτών και Φύλων του Θεάτρου Σκιών». Τα στοιχεία που εντοπίζονται στις μαρτυρίες για το «Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών» έχουν ιδιαίτερη σημασία, καθώς προέρχονται από καραγκιοζοπαιχτές που εκλέχτηκαν και υπηρέτησαν σε διάφορες θέσεις στο Δ.Σ. του Σωματείου. Το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών παίζει μεγάλο ρόλο από την ίδρυσή του, το 1925, στην προστασία των δικαιωμάτων του κλάδου. Παρέχει ασφαλιστική κάλυψη, σύνταξη, ακόμα και εργασία στα μέλη του. Οικονομικά το Σωματείο στηρίζεται από τις συνδρομές των μελών και από το φόρο που αυτά κατέβαλαν με τις Βεβαιώσεις Καραγκιοζοπαιχτή, απαραίτητες για τη συνταξιοδότηση. Τα οικονομικά του Σωματείου παρουσιάζουν πολλά προβλήματα, όπως κακοδιαχείριση, καταχρήσεις στο ταμείο της ιατροφαρμακευτικής κάλυψης τη δεκαετία του 1950, μεγάλα χρέη που απειλούν με πτώχευση τη δεκαετία του 1960, που επιφέρουν τριβές μεταξύ των μελών και του Δ.Σ. του Σωματείου. Το 1957 οι καραγκιοζοπαιχτές της Πάτρας θέλουν να ιδρύσουν το Παμπελοποννησιακό Σωματείο, γιατί θεωρούν ότι κάθε περιοχή έχει ιδιαίτερα προβλήματα να αντιμετωπίσει και συμφέροντα, τα οποία δεν μπορούν να εξυπηρετηθούν από ένα σωματείο πανελλήνιου χαρακτήρα. Οι πιέσεις που ασκούνται από το Δ.Σ. του Σωματείου και η στάση τριών Πατρινών καραγκιοζοπαιχτών, που φτάνουν να κάνουν καταγγελία στην αστυνομία, αποσοβεί τη διάσπαση. Την περίοδο της δικτατορίας το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών δεν διακόπτει τη λειτουργία του και εκλέγει πρόεδρο με αρχαιρεσίες, η πολιτική στάση του οποίου δεν θα θέσει σε κίνδυνο τη συνέχιση της λειτουργίας του οργάνου. Το 1985 το σύνολο των επαγγελματιών καραγκιοζοπαιχτών συνταξιοδοτείται και το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών παύει να είναι επαγγελματικό. Ακολουθεί μια περίοδος όπου το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών επιχειρεί να προσδιορίσει το ρόλο του. Η τροποποίηση του καταστατικού που δίνει στο Σωματείο χαρακτήρα κυρίως πολιτιστικό, η αδυναμία επιβολής πειθαρχικών κυρώσεων, από το Δ.Σ. στα μέλη του Σωματείου που δεν πειθαρχούν στο καταστατικό και τις αποφάσεις της Γενικής Συνέλευσης, αλλά η αλλαγή στο συνταξιοδοτικό και φορολογικό καθεστώς των καραγκιοζοπαιχτών, οδηγεί σε απομάκρυνση πολλά μέλη. Μετά το 2000, κυριαρχεί η αντίληψη ότι το Σωματείο δεν προσφέρει τίποτα, γιατί δεν μπορεί να διεκδικήσει κάτι για τον κλάδο. Το μειονέκτημα στη λειτουργία του θεσμού, που εντοπίζεται στις μαρτυρίες, είναι ότι στη μακρόχρονη παρουσία του το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών δεν κατόρθωσε να δημιουργήσει κλίμα συνεργασίας και ομόνοιας μεταξύ των μελών του, με κοινό στόχο την προστασία και τη διατήρηση του θεάματος του Καραγκιόζη.

Σημαντική λειτουργία του Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών είναι η «άδεια καραγκιοζοπαίχτη» (Παράρτημα Δ, Εικόνες 15-16, 58) που δίνει τη δυνατότητα έκδοσης επαγγελματικής ταυτότητας, η οποία καθορίζει τον βιοπορισμό των καραγκιοζοπαιχτών, καθώς είναι απαραίτητη για να εκδώσουν άδεια για παραστάσεις (Παράρτημα Δ, Εικόνες 5-10), να επιβεβαιώσουν τα μεροκάματά τους και μέσω αυτών να εξασφαλίσουν σύνταξη. Η άδεια, που δίδεται μετά από εξετάσεις σε επιτροπή καραγκιοζοπαιχτών, αρχίζει να ισχύει ως μέτρο το 1925 και παύει το 1988, όταν το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών ολοκληρώνει τη λειτουργία του ως επαγγελματικό. Στις μαρτυρίες εντοπίζεται μια διάσταση απόψεων για τη χρησιμότητα της «άδειας καραγκιοζοπαίχτη». Η «άδεια» είναι καθοριστική για τη σύνταξη του καραγκιοζοπαίχτη και τη διασφάλιση της ποιότητας του θεάματος. Δεν εμποδίζει την επαγγελματική δραστηριότητα, καθώς το θέαμα του Καραγκιόζη είναι ελεύθερο επάγγελμα, αλλά προσφέρει προνόμια (ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, οικονομική στήριξη, σύνταξη) μέσω της εγγραφής του στο Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών. Στα δεδομένα που εντοπίζονται στις μαρτυρίες, παρατηρούμε αναντιστοιχία ανάμεσα στον αριθμό των μελών του Σωματείου Πανελληνίου Θεάτρου Σκιών και στον αριθμό των ενεργών επαγγελματικά καραγκιοζοπαιχτών, καθώς ο αριθμός των μελών είναι μεγαλύτερος από τον αριθμό των ενεργών επαγγελματιών. Το παραπάνω μπορεί να οφείλεται στην άσκηση του θεάματος του Καραγκιόζη ως δεύτερο επάγγελμα, αλλά και στη διάκριση τακτικών και επίτιμων μελών, που δεν αποσαφηνίζεται στις μαρτυρίες.

Στη πλειοψηφία των μαρτυριών υπάρχει η παραδοχή ότι ο πρόεδρος του Σωματείου, ως θεσμικός ρόλος, είναι πολύ σημαντικός, για την προστασία του θεάματος του Καραγκιόζη, τη λειτουργία του Σωματείου με βάση τα άρθρα του καταστατικού, αλλά και για τη σχέση του κλάδου με την Πολιτεία και την κοινωνία. Παράλληλα θα πρέπει να κρατά ισορροπίες μεταξύ των μελών και να ελέγχει την οικονομική διαχείριση του Σωματείου. Ο πρόεδρος οφείλει να είναι ανιδιοτελής, δεν πρέπει να βλέπει τη θέση που κατέχει σαν μέσο προβολής ή για να κερδίσει χρήματα, αλλά να δουλεύει για το κοινό καλό, έστω κι αν χρειαστεί να καλύψει κάποιες ανάγκες με δικά του χρήματα. Η εκλογή ενός καραγκιοζοπαίχτη στο Δ.Σ. και ιδιαίτερα στη θέση του προέδρου δε βασίζεται στην ικανότητά του να εργαστεί για το καλό του θεάματος, αλλά σε προσωπικές συμπάθειες, συμμαχίες και συναισθηματικούς εκβιασμούς.

Η ανάλυση του υλικού των καταστατικών από τα δύο ενεργά σωματεία θεάτρου σκιών στοχεύει σε δύο κατευθύνσεις. Πρώτον, στις μεταβολές που καταγράφονται στα καταστατικά του «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών» και δεύτερον στη σύγκριση μεταξύ των καταστατικών του «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου σκιών» και του «Πανευρωπαϊκού Σωμα-

τείου Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών». Στην πρώτη κατεύθυνση παρατηρούμε κυρίως μεταβολές στο σκοπό, μέχρι το 1989, που είναι αποτέλεσμα της πτώσης της δημοφιλίας του θεάματος, της επαγγελματικής επισφάλειας των καραγκιοζοπαιχτών, της διασφάλισης των παραδοσιακών δομών και λειτουργιών του θεάματος με στόχο τη βιωσιμότητά του, ενώ το 1989 και το 2008 ο σκοπός επικεντρώνεται στην πολιτιστική αξία του θεάματος και την ανάγκη διατήρησης και ενίσχυσής του ως πολιτιστικό προϊόν. Τα παραπάνω παρατηρούνται και στον καθορισμό των μελών του Σωματείου. Ο περιορισμός των τακτικών μελών αυστηρά σε επαγγελματίες καραγκιοζοπαιχτές και τις βοηθούς συζύγους και τα παιδιά τους και κατόπιν προϋπηρεσίας και ειδικής εξέτασης αποδοχή ως μελών των βοηθών καραγκιοζοπαιχτών υποδηλώνει τον επαγγελματικό χαρακτήρα του Σωματείου, γεγονός που ενισχύεται και από το «Καταστατικό Ταμείου Αλληλοβοήθειας και Ιατροφαρμακευτικής Περίθαλψης» που εμπεριέχεται στο Καταστατικό. Στις πειθαρχικές κυρώσεις, που μπορεί να οδηγήσουν σε διαγραφή ενός τακτικού μέλους, ορίζονται ως αιτίες παραβάσεις που συνδέονται με ένα κλειστό επαγγελματικό κλάδο. Η τροποποίηση του καταστατικού το 1987, που εκφράζει ένα πολιτιστικό περισσότερο σωματείο εντοπίζεται και στη διεύρυνση των τακτικών μελών σε φίλους και βετεράνους καραγκιοζοπαιχτές και επιτρέπει παράλληλη επαγγελματική δραστηριότητα. Ένα τρίτο στοιχείο που μεταβάλλεται, αποτέλεσμα της αλλαγής του ασφαλιστικού και συνταξιοδοτικού φορέα των καραγκιοζοπαιχτών, είναι η κατάργηση του Ταμείου Αλληλοβοήθειας και Ιατροφαρμακευτικής Περίθαλψης και η αντικατάστασή του από μια έκτακτη εισφορά του Σωματείου στα μέλη του σε περιπτώσεις ανάγκης. Η συνδρομή των μελών στο Σωματείο αντανakλά την οικονομική ευρωστία ή ένδεια των καραγκιοζοπαιχτών, ενώ στους Πόρους καταγράφεται η σχέση του κλάδου με τις κρατικές επιχορηγήσεις. Η Επιτροπή Δοκιμασίας Νέων Μελών αποτελεί μια σταθερά για το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών και διασφαλίζει το καλλιτεχνικό επίπεδο των επαγγελματιών του θεάματος του Καραγκιόζη, ακόμα και μετά το 1980 που η άδεια καραγκιοζοπαιχτή δεν είναι σε ισχύ. Στη τροποποίηση καταστατικού του 1989 καταγράφονται δύο στοιχεία που αντανakλούν τη μεταβολή της κοινωνίας, η αντικατάσταση της Εορτής του Αγίου Φανουριού με την Επίσημη Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου Σκιών (σεβασμός στη διαφορετικότητα), η διαγραφή μελών εξαιτίας συμμετοχής σε παρακρατική οργάνωση ή οργανωμένης συμπάθειας υπέρ δικτατορικού καθεστώτος (εγκαθίδρυση δημοκρατικών αρχών).

Στη δεύτερη κατεύθυνση ανάλυσης του ερευνητικού υλικού, που αφορά τη σύγκριση μεταξύ «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών» και «Πανευρωπαϊκού Σωματείου Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών» παρατηρούμε ότι είναι δυνατή μόνο μεταξύ των τροποποιήσεων του καταστατικού του «Πανελληνίου Θεάτρου Σκιών» μετά το 1987. Οι

ομοιότητες είναι σαφείς, καθώς δεν έχουμε στόχευση στην επαγγελματική διασφάλιση και εξέλιξη, αλλά στην διατήρηση, διάδοση, προώθηση και στήριξη του θεάματος του Καραγκιόζη ως πολιτιστικού προϊόντος, ενώ τα άρθρα καλύπτουν τις ίδιες θεματικές. Οι συντάκτες του καταστατικού του «Πανερωπαϊκού Σωματείου Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών» έχουν γνώση των καταστατικών του «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών», βασίζονται σε αυτά και επιδιώκουν μια σειρά από βελτιώσεις, που συμβαδίζουν με τα δεδομένα της εποχής τους. Ο σκοπός του σωματείου είναι αναλυτικός, με επίγνωση των αναγκών που υπάρχουν, με πρόβλεψη συνεργασιών διευρωπαϊκών, με κατανόηση των οικονομικών προβλημάτων, με συμπερίληψη των φορέων του Δημοσίου και της εκπαιδευτικής κοινότητας, με ενδιαφέρον για τα δεδομένα του μέλλοντος. Η Διοίκηση της Λαϊκής Τέχνης, σε αντίθεση με την Εθνική Σκηνή Θεάτρου Σκιών του «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών», είναι ένα ευέλικτο όργανο, που διοικείται από 5μελές Δ.Σ. και αναλαμβάνει συγκεκριμένες καλλιτεχνικές δραστηριότητες, που ονομάζονται αναλυτικά.

Γενικά Συμπεράσματα

Η παρούσα διατριβή επιχείρησε να προσεγγίσει το Ελληνικό Θέατρο Σκιών ως πολύπλευρο πολιτισμικό φαινόμενο, μέσα από την ανάλυση αυτοβιογραφικών αφηγήσεων καραγκιοζοπαιχτών, την εθνογραφική παρατήρηση και την ιστορικο-κοινωνική τεκμηρίωση. Η μελέτη εστιάζει σε μια διαχρονική περίοδο εκατό ετών (1922–2022), διερευνώντας όχι μόνο τη διαμόρφωση του θεάματος, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι δημιουργοί του διαπραγματεύονται τη θέση τους στο πολιτισμικό πεδίο, τη σχέση τους με το κοινό, την τεχνολογία και τις κρατικές δομές.

Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών αποτελεί ένα ερευνητικό πεδίο που απασχόλησε τους ερευνητές (θεατρολόγους/ ιστορικούς/κοινωνιολόγους), ως παραστατική λαϊκή τέχνη, για θέματα σχετικά με την καταγωγή του, την δομή και τις λειτουργίες του, τη σχέση του με το ιστορικό και κοινωνικό συγκείμενο, αλλά και το ρόλο των δημιουργών του στην εξελικτική του πορεία. Στην παρούσα διατριβή, επιχειρείται η παρουσίαση της ιστορίας του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από το 1922-2022, όπως αποτυπώνεται στις αυτοβιογραφικές καταγραφές και συνεντεύξεις των δημιουργών του θεάματος, των καραγκιοζοπαιχτών.

Ο τίτλος της διατριβής, «Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και ο κόσμος του. Οι αφηγήσεις των καραγκιοζοπαιχτών, 1922-2022», καταδεικνύει τη δομή, τις συνθήκες δημιουργίας και ανάπτυξης του θεάματος του Καραγκιόζη, καθώς και το ρόλο των συνεντευξιαζομένων/καραγκιοζοπαιχτών σε αυτό. Το 1922 ως έναρξη της έρευνας είναι μια συμβολική χρονολογία κατά την οποία δρουν επαγγελματικά οι καραγκιοζοπαιχτές των οποίων τις παραστάσεις παρακολουθούν οι συνεντευξιαζόμενοι του 1969 ως παιδιά και αργότερα μαθητεύουν σε αυτούς. Το 2022 είναι η καταληκτική χρονολογία της συλλογής του ερευνητικού υλικού. Καλύπτεται η περίοδος 100 χρόνων Ελληνικού Θεάτρου Σκιών μέσα από τις αφηγήσεις των δημιουργών για την ύπαρξη του θεάματος στη γεωγραφική περιοχή που γεννήθηκαν, την περίοδο της μαθητείας τους και την επαγγελματική τους δράση.

Σκοπός της έρευνας είναι η ανάδειξη της σημασίας της πρωτογενούς αυτοβιογραφικής καταγραφής του δημιουργού μιας λαϊκής τέχνης, εν προκειμένω στις 27 συνεντεύξεις σε βάθος και στις 2 αυτοβιογραφικές συνεντεύξεις, όπου διερευνώνται:

A) το επίπεδο της συμμετοχής του καραγκιοζοπαιχτή ως μονάδας στη δημιουργία ενός συλλογικού προϊόντος, στην εξελικτική πορεία της ερευνούμενης περιόδου και στις αλλαγές που συντελούνται.

B) η ικανότητα του καραγκιοζοπαιχτή/λαϊκού δημιουργού να προσαρμόζει τις δράσεις και τις ενέργειές του ανάλογα με το κοινωνικό και πολιτικό συγκείμενο, προς όφελος της τέχνης

του. (περίοδος Μεσοπολέμου/Κατοχής/Δικτατορίας/Μεταπολίτευσης, κάμψη του θεάματος τη δεκαετία του 1950, στροφή στο παιδικό κοινό, επαγγελματικές συμφωνίες, προσαρμογή στο διαδίκτυο).

Γ) η εξελικτική πορεία του θεάματος του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, του Καραγκιόζη, από το 1922 έως το 2022 (τεχνολογικές εξελίξεις, τηλεόραση, αλλαγή μαθητείας, χώροι παραστάσεων, ίδρυση σωματείου καταστατικό και τροποποιήσεις).

Δ) οι σχέσεις και οι δυναμικές που αναπτύσσονται στο εσωτερικό της συντεχνίας των καραγκιοζοπαιχτών (σχολές, επαγγελματικές συνεργασίες, σωματείο) και ο τρόπος που αυτές επηρεάζουν την βιωσιμότητα της τέχνης.

Ε) η στάση των καραγκιοζοπαιχτών απέναντι στους πολιτικούς και κοινωνικούς θεσμούς, για τη διασφάλιση της καλλιτεχνικής και επαγγελματικής τους οντότητας (επαγγελματικά δικαιώματα, φορολογία, ασφαλιστική/συνταξιοδοτική κάλυψη, παραστάσεις σε σχολεία, επιστημονική κοινότητα, συνεργασία με τοπική αυτοδιοίκηση).

Μέσα από την έρευνα επιδιώχθηκε να απαντηθούν ερωτήματα όπως:

1. Οι καραγκιοζοπαιχτές δημιουργοί ορίζουν την πορεία, την εξέλιξη και τη διάρκεια του θεάματος;
2. Η καινοτομία στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών είναι καλλιτεχνική επιτέλεση της εποχής που συντελείται;
3. Η διατήρηση των συστατικών μερών του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, κοινό-καλλιτέχνης-παράσταση, ορίζουν τη διαχρονικότητα του θεάματος;
4. Στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών η αλλαγή της μορφολογίας του θεάματος εισάγεται από μια καλλιτεχνική μονάδα και υιοθετείται από μια ολόκληρη γενιά δημιουργών, με βάση το κριτήριο της αποδοχής από το κοινό;
5. Η ποιότητα των καλλιτεχνών του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών αξιολογείται με βάση την διατήρηση των παραδοσιακών στοιχείων της παράστασης ή την καινοτομία;
6. Η παραδοσιακότητα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών διασφαλίζεται από τη μαθητεία ενδοοικογενειακή ή μη και ορίζει τη διαδοχή;

Αφορμή για την παρούσα διατριβή αποτέλεσε η δημοσιοποίηση της συλλογής Whitman-Rivoluncrì, του Πανεπιστημίου του Harvard, που έδωσε την ευκαιρία της μελέτης των συνεντεύξεων των δεκαέξι (16) καραγκιοζοπαιχτών, που κατέγραψε ο Mario Rinvolucrì το 1969. Η παραπάνω καταγραφή, συνδυάστηκε με την αυτοβιογραφική συνέντευξη του καραγκιοζοπαιχτή Γιάννη Μουρελάτου (Γιάνναρου), που έκανα το 2001 και με την αυτοβιογραφική συνέντευξη του Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου) που έκανε ο Νίκος Κοτταρίδης το 2002, δημιουργώ-

ντας ένα πρώτο πυρήνα αρχειακού υλικού. Σε αυτόν προστέθηκαν 11 συνεντεύξεις ενεργών επαγγελματιών караγκιοζοπαιχτών την περίοδο 2020-2022, που επιλέχθηκαν με ηλικιακό κριτήριο, (ηλικία ανάλογη με των συνεντευξιαζόμενων караγκιοζοπαιχτών του 1969). Στο ερευνητικό υλικό συμπεριελήφθησαν οι δημοσιεύσεις του ημερήσιου, κυριακάτικου και περιοδικού τύπου των αρχείων Παναγιώτη Μιχόπουλου, Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου), της οικογένειας Χαρίδημου και του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ, η συλλογή διαφημιστικών μονόφυλλων του αρχείου Μάνθου Λιονέττη (Αθηναίου) και του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ και η συλλογή από ρεκλάμες του ιδρύματος MIET-ΕΛΙΑ. Επίσης, μελετήθηκαν οι εννέα (9) τροποποιήσεις καταστατικού του Πανελληνίου Σωματίου Θεάτρου Σκιών, το καταστατικό του Πανερωπαϊκού Σωματίου Караγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Караγκιόζη και το Σωματείο Φίλων του Караγκιόζη. Τέλος ερευνητικό υλικό αποτέλεσαν οι επίσημες ιστοσελίδες φορέων και ιδρυμάτων που διαθέτουν τεκμήρια για το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και οι επαγγελματικές ιστοσελίδες των караγκιοζοπαιχτών.

Στην αρχή της ερευνητικής πορείας έγινε μια επισκόπηση του υλικού του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών που βρίσκεται σε μουσεία/πανεπιστήμια/ιδρύματα/ιδιωτικές συλλογές. Το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης -βάση που στηρίχθηκε η έρευνα, πεδίο ελέγχου των υποθέσεων, αναζήτηση των συσχετίσεων και πλαίσιο της εφαρμογής των θεωριών – αφορά μια κριτική βιβλιογραφική ανασκόπηση για:

1. Την καταγωγή και τον ορισμό του λαϊκού γέλιου (σχέση Караγκιόζη με λαϊκό γέλιο, με Λαογραφία),
2. το Ελληνικό Θέατρο σκιών (καταγωγή, ελληνοποίηση, εξελικτική πορεία, σχολές, караγκιοζοπαίχτες, λειτουργίες/δομή, δραματολόγιο, μεταβολές θεάματος, σωματειακή συγκρότηση),
3. την κοινωνική ανάλυση της εποχής της Μεταπολίτευσης (μεταβολές θεάματος) και
4. την πολιτισμική πολιτική (σχέση θεάματος με θεσμούς).

Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε: στην προσέγγιση της προφορικότητας, στα συστατικά στοιχεία του θεάματος του Караγκιόζη (καράγκιοζοπαίχτης, παράσταση, κοινό), στην έννοια του λαϊκού δημιουργού ως φορέα πολιτισμικής παραγωγής, στη σχέση του νεοέλληνα με το θέαμα, τις κοινωνικές μεταβολές κατά την Μεταπολίτευση, την πολιτική του πολιτισμού για τη λαϊκή τέχνη. Επιδίωξα να ορίσω το Ελληνικό Θέατρο Σκιών του Караγκιόζη και τους δημιουργούς του που το αναπαράγουν, το επανανοηματοδοτούν, το ζωντανεύουν.

Μεθοδολογικά η παρούσα έρευνα αποτελεί μια εθνογραφική μελέτη περίπτωσης και η μέθοδος της ποιοτικής έρευνας επιλέχθηκε ως η πλέον κατάλληλη για τη προσέγγιση της κοινωνικής ομάδας των караγκιοζοπαιχτών. Τα ευρήματα αξιολογήθηκαν με αναλυτική επαγωγή και

τριγωνισμό. Η βιογραφική αφήγηση και η συνέντευξη σε βάθος αποτέλεσαν βασικό μεθοδολογικό άξονα, όπου οι αφηγήσεις προσεγγίζονται όχι μόνο ως προσωπικές ιστορίες, αλλά ως πολιτισμικές πράξεις.

Ως εργαλεία συλλογής δεδομένων χρησιμοποιήθηκαν

- Βιογραφική αφήγηση
- Συνεντεύξεις σε βάθος. Μη δομημένες (περίοδος 2020-2022) και ημι-δομημένες (περίοδος 1969) συνεντεύξεις με επαγγελματίες καραγκιοζοπαίχτες, που κατά την περίοδο της συνέντευξης, στην πλειοψηφία τους, ήταν σε παρόμοιο ηλικιακό φάσμα.
- Ανάλυση κειμένων και αρχειακού υλικού (ρεκλάμες, επαγγελματικές άδειες, φωτογραφίες, μονόφυλλα).
- Ανάλυση περιεχομένου (αρχεία εφημερίδων, περιοδικών, διαδικτύου)

Για την ανάλυση των δεδομένων οργανώθηκε ένα σύστημα κριτηρίων με σκοπό την κατάταξη και ταξινόμηση των δεδομένων της έρευνας. Στη συνέχεια τα δεδομένα κωδικοποιήθηκαν σε θεωρητικές έννοιες.

α) Στάδιο ανοικτής κωδικοποίησης, όπου μονάδες πληροφορίας ή σημεία κλειδιά αποτελούν η μαθητεία του καραγκιοζοπαίχτη, ο χώρος δράσης του, η επιλογή του ρεπερτορίου, η σχέση του με το σωματείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών και τους συναδέλφους του, η ένταξη της τεχνολογίας στο παραγόμενο θέαμα, η κατασκευή των εργαλείων του θεάματος.

β) Στάδιο κατ' άξονα κωδικοποίησης, όπου ως παραγόμενες κατηγορίες αναδείχτηκαν η παραδοσιακότητα, η θεματολογία των έργων, η συρρίκνωση των χώρων για παραστάσεις, η επίδραση άλλων θεαμάτων, το κοινό του θεάματος, το διαδίκτυο, η βιωσιμότητα των δημιουργών.

γ) Στάδιο επιλεκτικής κωδικοποίησης, όπου κατηγορία γύρω από την οποία οργανώνονται οι υπόλοιπες αποτελεί η αδιάλειπτη εξελικτική πορεία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών από την εποχή του Μεσοπολέμου μέχρι σήμερα.

Η επιλογή των βιογραφικών αφηγήσεων και των συνεντεύξεων σε βάθος κατέστησε δυνατό να προσεγγιστούν οι εμπειρίες των καραγκιοζοπαιχτών όχι μόνο ως περιγραφές, αλλά ως ενδείξεις της πολιτισμικής τους ταυτότητας και της ιστορικής τους θέσης μέσα στον χρόνο. Τα αρχειακά τεκμήρια αξιοποιήθηκαν συμπληρωματικά, λειτουργώντας ως μέσο επαλήθευσης, αλλά και ενίσχυσης της αφήγησης. Συνδυάστηκαν με τις αφηγήσεις ώστε να φανεί πώς η θεσμική μνήμη και η προφορική εμπειρία αλληλοσυμπληρώνονται ή έρχονται σε αντίθεση. Η 20ετής σχέση μου με το πεδίο αποτέλεσε εργαλείο για την έρευνα, και ενίσχυσε καθοριστικά την

πρόσβαση σε προσωπικά αρχεία, αλλά κυρίως σε αφηγήσεις, που απαιτούν εμπιστοσύνη και κοινό κώδικα.

Το πλαίσιο ανάπτυξης των ερευνητικών αποτελεσμάτων δομείται σε δύο άξονες διερεύνησης. Οι κατηγορίες δεν επιβλήθηκαν εξωτερικά, αλλά αναδύθηκαν μέσα από τη γλώσσα και το περιεχόμενο των ίδιων των δημιουργών.

Ο πρώτος άξονας ανάπτυξης αποτελεσμάτων, αφορά τα συστατικά μέρη του θεάτρου σκιών με θεματικές ενότητες: α) τους караγκιοζοπαίχτες και (μονάδες καταγραφής: τόπος γέννησης, κοινωνική προέλευση, μαθητεία, καλλιτεχνική ταυτότητα, επαγγελματική ταυτότητα, μέλλον του θεάματος), β) θεματική ενότητα η παράσταση και (μονάδες καταγραφής: ρεπερτόριο, τεχνολογική εξέλιξη θεάματος), γ) θεματική ενότητα το κοινό και (μονάδες καταγραφής: γεωγραφικός καταμερισμός, χαρακτηριστικά κοινού, σχέση κοινού και караγκιοζοπαίχτη).

Ο δεύτερος άξονας ανάπτυξης αποτελεσμάτων, αφορά το θέατρο σκιών ως κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν, με θεματικές ενότητες: α) το κοινωνικοπολιτισμικό αποτύπωμα του θεάματος του Καραγκιόζη και (μονάδες καταγραφής: η σχέση του θεάματος με τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, την εκδοτική παραγωγή, την εκπαίδευση, τα ιδιωτικά και δημόσια ιδρύματα ως συλλεκτικό αντικείμενο, την επιστημονική και καλλιτεχνική κοινότητα), β) θεματική ενότητα η δημοσιοποίηση του θεάματος και (μονάδες καταγραφής: η παρουσία του στον τύπο και στο διαδίκτυο, η διαφημιστική προώθηση, η παρουσία στη δισκογραφία, οι χώροι παραστάσεων και οι επαγγελματικές συμφωνίες), γ) θεματική ενότητα τα σωματεία θεάτρου σκιών (μονάδες καταγραφής: Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών, Πανευρωπαϊκό Σωματείο Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Καραγκιόζη, Σωματείο Φίλων του Καραγκιόζη).

Από την ανάλυση των αυτοβιογραφικών συνεντεύξεων και των συνεντεύξεων σε βάθος της περιόδου 1960 και 2020-2022 προκύπτουν μια σειρά από παρατηρήσεις αναφορικά με τα συστατικά μέρη του θεάματος του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, τους караγκιοζοπαίχτες, την παράσταση και το κοινό.

Οι караγκιοζοπαίχτες, που αποτελούν το πρώτο συστατικό του θεάματος του Καραγκιόζη, πριν το 1960 είναι άτομα από λαϊκά κυρίως στρώματα, στην πλειοψηφία τους ημιαναλφάβητοι. Σταδιακά, με την πολιτική μεταβολή και την κοινωνική μεταμόρφωση στην περίοδο της μεταπολίτευσης, το θέαμα αλλάζει χέρια και περνά σε караγκιοζοπαίχτες που ανήκουν σε μικροαστικές οικογένειες, διαθέτουν μόρφωση, ιδεολογία και αισθητική αντίληψη. Η καλλιτεχνική τους έκφραση απομακρύνεται από το λαϊκό έρεισμα της κοινωνικής δικαίωσης και αντανακλά μια σειρά προσωπικών αναγκών έκφρασης. Κάποιοι από αυτούς διακατέχονται από έντονο ρομαντισμό και βλέπουν μέσα από το θέαμα του Καραγκιόζη τη δυνατότητα αναβίωσης της κοινωνίας και των αξιών που έχουν ανεπιστρεπτί παρέλθει. Το θέαμα της παλαιάς περιόδου

περνά στη σφαίρα της μυθοποίησης, ωραιοποιείται και η αναφορά σε αυτό δεν αποτελεί πρόθεση αναβίωσης των παλαιών συνθηκών, αλλά συναισθηματική αποτίμηση μιας μακράς πορείας. Ο-ξύμωρο στοιχείο αποτελεί ότι οι βετεράνοι καραγκιοζοπαίχτες του 2020 μιλούν για αναβίωση του θεάματος τον 21ο αιώνα, εκμηδενίζοντας την δράση και την προσφορά τους από το 1980 έως το 2000. Αυτό συμβαίνει γιατί το θέαμα τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο καλείται να αντι-μετωπίσει μια σειρά από εξωτερικές μεταβολές και να επανασυστηθεί ως θέαμα της λαϊκής παράδοσης, εξ αιτίας της συνταξιοδότησης ή του θανάτου της πλειοψηφίας των παλαιών καραγκιοζοπαίχτων, της ένταξης σε νέο φορολογικό και συνταξιοδοτικό καθεστώς, της αλλαγής στους τρόπους εργασίας, της στροφής του κλαδικού οργάνου από χαρακτήρα επαγγελματικό σε πολιτιστικό και της διεκδίκησης χαρακτηρισμού του θεάματος του Καραγκιόζη ως πολιτιστικό προϊόν.

Η καλλιτεχνική τους οντότητα στο παρελθόν λειτουργεί σε αναλογία με την κοινωνική αποδοχή και καταξίωση, μετά το 1980 η καλλιτεχνική οντότητα ορίζεται με εσωτερικά κριτήρια, βασίζεται στη σύγκριση με τους παλιούς μαστόρους/καραγκιοζοπαίχτες που έχουν ζήσει ή έχουν παρακολουθήσει. Οι νέοι είναι μορφωμένοι, διαθέτουν αυτοπεποίθηση. Ο καραγκιοζοπαίχτης δεν ορίζει πλέον την καλλιτεχνική του αξία με βάση τη δυνατότητα βιοπορισμού, αλλά με την προσπάθεια που κάνει για τη διατήρηση της τέχνης και την ποιότητά της.

Ο τόπος είναι σημαντικό στοιχείο στη διαμόρφωση της κοινωνικής ομάδας. Σε μια ομάδα, βάσει του τόπου, δημιουργούνται υποομάδες. Ο τόπος δημιουργεί διαφορετικές συνάψεις διαμόρφωσης. Η Αθηναϊκή, Πειραιώτικη και Πατρινή σχολή στο θέαμα του Καραγκιόζη είναι υποομάδες στο πλαίσιο της ευρύτερης κοινωνικής ομάδας. Ο τόπος λειτουργεί ως συνδετικό στοιχείο και οι σχέσεις που αναπτύσσονται λόγω του τόπου και που συγκροτούν την ομάδα, την οδηγούν σε αντιπαράθεση με τις υπόλοιπες, σε αντιπαλότητα λόγω της χωροδιαμόρφωσής της. Η διαφύλαξη της καταγωγής είναι ταυτόσημη με τη διαφύλαξη της ομάδας, αποτέλεσμα η αδυναμία σύνταξης σε ένα «κοινό καλό» για το μέλλον του θεάματος, που θέτει σε κίνδυνο την ύπαρξη των υποομάδων. Παρά το γεγονός ότι τα άτομα των υποομάδων που συγκροτούσαν τις διαφορετικές σχολές πέθαναν ή αποσύρθηκαν επαγγελματικά και οι καραγκιοζοπαίχτες μετά το 2000 δεν αποτελούν μέλη μιας συγκεκριμένης σχολής, αλλά καλλιτεχνικές οντότητες που δανείζονται στοιχεία από όλες τις σχολές, οι σχέσεις μεταξύ των μελών της συντεχνίας συνεχίζουν να έχουν δυσκολίες, στον καθορισμό ενός κοινού στόχου.

Η μαθητεία δίπλα σε ένα μεγάλο μάστορα προσδίδει κύρος στον καραγκιοζοπαίχτη για αυτό αναφέρονται στους δασκάλους τους με κολακευτικούς χαρακτηρισμούς και στους δασκάλους των δασκάλων. Η μαθητεία στο θέαμα αλλάζει με την είσοδο του διαδικτύου, αλλά δεν

θεωρείται επαρκής, η βιωματική εμπειρία δίπλα σε ένα μάστορα εξελίσσει τον νέο караγκιοζοπαίχτη. Η μαθητεία δεν μπορεί να είναι όπως παλιά, που ακολουθούσαν τον μάστορα, γιατί τα κοινωνικά δεδομένα είναι διαφορετικά, η οικογένεια δε θα αφήσει το παιδί να φύγει και ο μαθητής δεν μπορεί να υφίσταται ως εργάτης με πληρωμή το δικαίωμα της μαθητείας.

Σχετικά με το μέλλον του θεάματος, από την ομάδα της πρώτης χρονικής περιόδου (1922-1960) υπάρχει αναφορά συνεχώς ότι ο Καραγκιόζης πεθαίνει. Αυτό ορίζεται από την πτώση των εισιτηρίων και από τις τεχνολογικές εξελίξεις που δεν μπορούν να ακολουθήσουν, από την ηλικία που τους κάνει απαισιόδοξους. Οι караγκιοζοπαίχτες παλαιότερα περιμένουν από την Πολιτεία να τους βοηθήσει ώστε η τέχνη να σωθεί και οι ίδιοι να επιβιώσουν, γεγονός που γνωρίζουν ότι δεν θα συμβεί. Οι караγκιοζοπαίχτες της δεύτερης χρονικής περιόδου (1960-), ιδιαίτερα μετά το 2000 πιστεύουν ότι αυτό που θα διατηρήσει το θέαμα του Καραγκιόζη είναι η αρτιότητά και η ποιότητά του ως θέαμα, ο σωστός τρόπος επικοινωνίας στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο και η ανάδειξη της αξίας του ως πολιτιστικού προϊόντος. Αποσυνδέουν την βιωσιμότητα του θεάματος από το βιοπορισμό του караγκιοζοπαίχτη και έχουν εμπιστοσύνη στην καλλιτεχνική τους δυνατότητα. Παράλληλα δημιουργούν μια μυθοποίηση για το παρελθόν του θεάματος και στο οξύμωρο ότι αναφέρονται στην αναβίωση της δόξας του παρελθόντος, ενώ αυτοί στους οποίους αναφέρονται πίστευαν ότι η τέχνη έχει πεθάνει, συγκρίνοντας την με παλαιότερες εποχές.

Η παράσταση αποτελεί το δεύτερο συστατικό στοιχείο του Καραγκιόζη. Στην ιστορική πορεία και εξέλιξη παρατηρείται ότι στο θέαμα του Καραγκιόζη συνενώνεται το παραδοσιακό στοιχείο και η εξατομικευμένη δημιουργία του караγκιοζοπαίχτη, δημιουργώντας μια συνεχή εναλλαγή παραδοσιακού που καινοτομεί και καινοτόμου που επιζητά την παραδοσιακότητα. Ένας αριθμός караγκιοζοπαιχτών εκμεταλλεύονται τις τεχνολογικές εξελίξεις για να βελτιώσουν το αποτέλεσμα της παράστασης και τις συνθήκες της δουλειά τους, ενώ η πλειοψηφία παραμένει πιστή στην παράδοση της εκάστοτε εποχής και διστακτική σε οποιαδήποτε μεταβολή. Η τεχνολογία παίζει ρόλο στην καλλιτεχνική ώθηση και επιφέρει καινοτομία, που είναι καλλιτεχνική επιτέλεση της εποχής που συντελείται και διαπιστώνεται στις μορφολογικές αλλαγές των στατικών στοιχείων του θεάματος του Καραγκιόζη.

Το ρεπερτόριο του θεάματος του Καραγκιόζη στηρίζεται πάντα στην προφορική παράδοση και αφήνει το περιθώριο της προσαρμογής στο κοινό και στις δυνατότητες του караγκιοζοπαίχτη. Οι караγκιοζοπαίχτες κινούνται για την δημιουργία των έργων τους ανάλογα με τα κοινωνικά ενδιαφέροντα και προβλήματα. Παλαιότερα οι εφημερίδες, τα τοπικά ενδιαφέροντα και τα ιστορικά γεγονότα αποτελούσαν πηγή έμπνευσης. Μετά το 1990 τα θέματα που προστίθενται ευρύτερες κοινωνικές δράσεις και προβλήματα. Τα τελευταία χρόνια υπάρχει έλλειψη

ανανέωσης των ηρωικών έργων, ενώ στις κωμωδίες το ρεπερτόριο επικαιροποιείται θεματικά και παρουσιάζει έργα με θέμα την ανακύκλωση, την οικολογία, την κυκλοφοριακή παιδεία, τα ΑΜΕΑ, την αιμοδοσία, το σχολικός εκφοβισμός. Η Ελληνική Μυθολογία είναι πάντα ένα προσφιλές πεδίο για το ρεπερτόριο του θεάματος του Καραγκιόζη.

Η παραδοσιακότητα στο θέαμα του Καραγκιόζη στηρίζεται στη διατήρηση της ιεροτελεστίας της παράστασης και στην παρουσία των βασικών φιγούρων, στα κωμικά και τα ηρωικά έργα, σε όλη τη διάρκεια της ιστορικής του πορείας. Οι νέοι τύποι, που αποτυπώνουν τα αναγνωρίσιμα πρόσωπα κάθε εποχής και μπαίνουν στο πανί για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της σάτιρας και του κωμικό στοιχείου, δεν έχουν διάρκεια. Δεν διαθέτουν όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες ικανότητα στη ζωγραφική, με αποτέλεσμα να αντιγράφουν σχέδια παλαιότερων ή να αγοράζουν έτοιμα εργαλεία από άλλους. Η πρακτική της αντιγραφής παλαιότερων σχεδίων από καραγκιοζοπαίχτες μετά το 2000, περιορίζει την ανάπτυξη του γενεαλογικού δέντρου της φιγούρας του Καραγκιόζη, μοναδικής για κάθε καραγκιοζοπαίχτη, ενώ παράλληλα αφαιρεί την ευκαιρία στους νέους καραγκιοζοπαίχτες να αφήσουν το προσωπικό τους αποτύπωμα στην τέχνη, διαμέσου των στατικών μερών του θεάματος. Ταυτόχρονα, η πρακτική της αντιγραφής δυσχεραίνει τη διαδικασία της ταυτοποίησης των τεκμηρίων, όταν εντάσσονται σε μουσειακές συλλογές ή αποτελούν προϊόντα εμπορικής διακίνησης.

Οι ιδιαιτερότητες του λαϊκού προφορικού λόγου, που παρουσιάζει «νόμιμες» γλωσσικές παραδρομές, οι οποίες προέρχονται από παρακούσματα λέξεων, από παραβίαση του συντακτικού, ενός ανθρώπου που δεν έχει ασκηθεί στο γραπτό στερεότυπο της γλώσσας, αποτελεί πηγή γέλιου. Οι σημερινοί καραγκιοζοπαίχτες, παρά το γεγονός ότι έχουν γνώση του λόγου ως μορφωμένοι, χρησιμοποιούν τις γλωσσικές παρεκκλίσεις των παλαιών καραγκιοζοπαιχτών, ως μέρος του κωμικού στοιχείου. Αυτό μπορεί να είναι αποτέλεσμα του πρωτόκολλου που ακολουθείται στο θέαμα, επιβεβαίωση της σύνδεσης με το παρελθόν του καραγκιοζοπαίχτη, στερεοτυπικό κατάλοιπο ή ακόμα και «σκηνοθετημένη αυθεντικότητα». Σημαντικό στοιχείο, που πρέπει να επισημανθεί, αποτελεί η εξέλιξη που παρουσιάζει το θέαμα, λόγω των κοινωνικών συμβάσεων, που επιβάλλουν την αποδοχή κάθε ιδιαιτερότητας. Οι φιγούρες ωραιοποιούνται, γίνονται πιο ρεαλιστικές και ελαττώνονται τα στοιχεία που ενισχύουν τη μυθοποίηση. Με αυτό ως δεδομένο, οι παρεκκλίσεις της γλώσσας είναι το μοναδικό στοιχείο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πηγή γέλιου και από αυτό προκύπτει η διατήρηση του χαρακτηριστικού αυτού στο σύγχρονο θέαμα. Σε κάθε περίπτωση στον Καραγκιόζη τίποτα δεν μπορεί να θεωρηθεί πρωτότυπο. Στηρίζεται στην γνώση της παράδοσης και στο προσωπικό ταλέντο, όπου ο αυτοσχεδιασμός εκφράζει μέσα από τα βιώματα και την καθημερινότητα του καραγκιοζοπαίχτη το «εμείς» της λαϊκής ομάδας. αποτέλεσμα η αποδοχή από το κοινό, ως γνώριμο πρότυπο.

Η καλλιτεχνική ελευθερία αποτελεί πεδίο προβληματισμού για τους караγκιοζοπαίχτες καθώς συχνά έρχεται αντιμέτωπη με κοινωνικά και πολιτικά ήθη και επιταγές. Η περίοδος της Κατοχής, η μετεμφυλιακή πολιτική πόλωση, η περίοδος της δικτατορίας επιτάσσουν συγκεκριμένες προσαρμογές στα έργα, στη σκηνική παρουσίαση και σε κάποιες περιπτώσεις ορίζουν τους χώρους των παραστάσεων. Η πολιτική ορθότητα, πολύ πριν την εισαγωγή της ως όρου, περιορίζει την καλλιτεχνική ελευθερία, καθώς οι караγκιοζοπαίχτες αποφεύγουν να εκθέσουν στο πανί καταστάσεις και πρόσωπα, που θα θίξουν τα τοπικά και πολιτικά ήθη. Οι караγκιοζοπαίχτες σήμερα τονίζουν ότι θέλουν ο Караγκιόζης να έχει την ελευθερία που είχε παλιά, να παίζεται χωρίς περιορισμούς. Θεωρώντας ότι με τον τρόπο αυτό θα αποκτήσει την παλιά του δόξα, συνεπφέροντας εισπρακτική επιτυχία και οικονομική ευμάρεια. Η θέση αυτή των караγκιοζοπαιχτών εκφράζει μια σύγχυση και θα πρέπει η καλλιτεχνική ελευθερία και η εισπρακτική επιτυχία να αποσυνδεθούν. Αναφορικά με την καλλιτεχνική ελευθερία είναι ευρέως παραδεκτό ότι η τέχνη πρέπει να έχει ελευθερία έκφρασης, ώστε να διαρρηγνύει τα κοινωνικά στερεότυπα, ενώ παράλληλα οφείλει να είναι συμπεριληπτική στα πολιτισμικά προϊόντα των επιμέρους ομάδων, να διαθέτει ενσυναίσθηση και να εκφράζει πανανθρώπινες αρχές και αξίες. Συνεπώς το πρόβλημα δεν εντοπίζεται στην ανελευθερία της έκφρασης, αφού ο κάθε караγκιοζοπαίχτης μπορεί να δημιουργήσει το στιλ του και να εκφραστεί όπως θέλει, χωρίς περιορισμούς. Πολλοί караγκιοζοπαίχτες ερμηνεύουν τη δημιουργία προσωπικού στιλ, ως σημαντικό στοιχείο καλλιτεχνικής επιτυχίας, ενώ η μίμηση ενός παλιού караγκιοζοπαίχτη δεν βοηθά στην εδραίωσή τους, καθώς δεν αποτελεί προσωπικό επίτευγμα και δεν ανταποκρίνεται στη σύγχρονη πραγματικότητα. Η προσκόλληση στο παρελθόν αποτελεί τροχοπέδη της καλλιτεχνικής ελευθερίας, καθώς αποτρέπει τους караγκιοζοπαίχτες να δοκιμάζουν νέα, σύγχρονα στοιχεία στο θέαμα, που θα ορίσουν την καλλιτεχνική τους ταυτότητα και την συνεισφορά τους στην τέχνη. Ενώ η τεχνολογία βοηθά στη βελτίωση του θεάματος, το ρεπερτόριο περιορίζεται, σε μεγάλο βαθμό, σε παλαιά έργα, ενώ το μόνο κομμάτι της παράστασης που εκσυγχρονίζεται είναι ο πρόλογος. Η έλλειψη της καλλιτεχνικής ταυτότητας και του εκσυγχρονισμού του ρεπερτορίου, η προσκόλληση σε «παλιές συνταγές επιτυχίας», έχει σαν αποτέλεσμα την κόπωση και την απομάκρυνση του κοινού από το θέαμα του Караγκιόζη, που επιφέρει εισπρακτική πτώση στα εισιτήρια και οικονομική ένδεια.

Το κοινό αποτελεί το τρίτο συστατικό στοιχείο του Караγκιόζη και εκ τούτου οι караγκιοζοπαίχτες διαμορφώνουν τα έργα τους ανάλογα με τις επιλογές και προτιμήσεις του τόπου ή του χώρου της παράστασης. Μεγάλη μεταβολή στο θέαμα του Караγκιόζη είναι το άνοιγμα προς το παιδικό κοινό, τη δεκαετία του 1960, που αρχικά συντελείται μέσω των εκπομπών στη

τηλεόραση, την ευρεία κυκλοφορία δίσκων, εντύπων, χαρτοκοπτικών, παιχνιδιών που στοχεύουν στο παιδικό αγοραστικό κοινό. Σε αυτά προστίθενται οι παραστάσεις σε σχολεία, αλλά και η επιλογή του Καραγκιόζη ως μέσου διασκέδασης σε παιδικά πάρτι και γενέθλια. Τα παιδιά αποτελούσαν πάντα μέρος του κοινού του θεάματος, αρχικά μόνο τα αγόρια και αργότερα όταν τα κοινωνικά ήθη επέτρεψαν στις γυναίκες την παρουσία στα δημόσια θεάματα, προστέθηκαν και τα κορίτσια. Το σύνολο των караγκιοζοπαιχτών στις μαρτυρίες δηλώνει ότι παρακολουθούσε Καραγκιόζη από την παιδική ηλικία. Οι ίδιοι οι δημιουργοί δεν αντιμετωπίζουν το άνοιγμα στο παιδικό κοινό ως οπισθοχώρηση του θεάματος, αλλά ως άνοιγμα σε μια νέα αγορά εργασίας, απαραίτητη για την επιβίωσή τους. Ο караγκιοζοπαίχτης προσαρμόζει την παράστασή του για το παιδικό κοινό, όπως και πράττει για κάθε διαφορετικό κοινό που καλείται να παίξει. Το ρεπερτόριο είναι κωμωδίες, ηρωικά έργα και μυθολογικά θέματα, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980 που εισάγεται ο έλεγχος καταλληλότητας του θεάματος βάσει ψυχοπαιδαγωγικών οδηγιών, ενώ αργότερα προστίθεται η πολιτική ορθότητα, ο σεβασμός της ιδιαιτερότητας και η απαγόρευση των βίαιων σκηνών, που επιφέρουν περιορισμούς και προσαρμογές τόσο στο έργο, όσο και στη σκηνική απόδοση. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί ότι το θέαμα από τη δεκαετία του 1960 ακολουθεί μια ανοδική πορεία, με παραστάσεις για όλη την οικογένεια στα αστικά κέντρα και στην ύπαιθρο σε κινηματογράφους, θέατρα, αίθουσες συλλόγων και ειδικά διαμορφωμένους ανοιχτούς χώρους, ενώ, όπως αναφέρεται στις μαρτυρίες, βάσει του αριθμού των εισιτηρίων, το κοινό είναι πολυπληθές. Συνεχί μερίμνα των караγκιοζοπαιχτών αποτελεί η καλλιτεχνική ποιότητα των παραστάσεων που δίνει στο θέαμα τη δυνατότητα να διατηρηθεί στις επιλογές της οικογενειακής διασκέδασης. Σημαντικό να τονίσουμε ότι οι δράσεις που αναπτύσσουν οι караγκιοζοπαίχτες για τη διεύρυνση του θεάματος στο παιδικό κοινό, λειτουργεί ως φυτώριο νέων караγκιοζοπαιχτών, καθώς πολλά παιδιά έχουν τη δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με το θέαμα του Καραγκιόζη, παρακάμπτοντας την οικογενειακή συναίνεση για αυτό.

Από την ανάλυση των αυτοβιογραφικών συνεντεύξεων και των συνεντεύξεων σε βάθος της περιόδου 1960 και 2020-2022 και του αρχειακού υλικού προκύπτουν μια σειρά από παρατηρήσεις αναφορικά με το Ελληνικό Θέατρο Σκιών ως κοινωνικό και πολιτιστικό προϊόν.

Το θέαμα του Καραγκιόζη ως κοινωνικό προϊόν διέρχεται διάφορες φάσεις. Η κάμψη του θεάματος του Καραγκιόζη τη δεκαετία του 1950 δεν οφείλεται στον κινηματογράφο και στη φαντασμαγορία του καινούργιου θεάματος, αλλά στην κοινωνική κούραση και οικονομική εξασθένιση του κόσμου που βγαίνει από ένα πόλεμο (παγκόσμιο και εμφύλιο), στην ερήμωση της υπαίθρου, στην αλλαγή των χώρων των παραστάσεων σε κινηματογραφικές αίθουσες, στο κλίμα φόβου και απογοήτευσης που περιορίζει τη συμμετοχή του κοινού. Η αύξηση του πληθυσμού των μεγάλων αστικών θα είχε ως πιθανό ενδεχόμενο την αύξηση του θεάματος του Καραγκιόζη,

αλλά η κάμψη που παρατηρείται οφείλεται σε τρεις παράγοντες. Πρώτον, η δημόσια κουλτούρα προσανατολίζεται γύρω από την αστική διανόηση και το μοντέλο που αυτή υιοθετεί, ένα μείγμα της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς, σε συγκερασμό με κάποιες ιδιαίτερες επιλογές από τη μοντέρνα και υψηλή τέχνη και τα γράμματα, όπως προβάλλονται από την Ευρώπη. Δεύτερον, η ανάπτυξη μιας νέας μεσαίας τάξης, ως αποτέλεσμα της ομαλοποίησης των συνθηκών του επιπέδου ζωής, διαμορφώνει νέα καταλυτικά πρότυπα και πολιτιστικές πρακτικές. Οι απαιτήσεις για ψυχαγωγία και πολιτιστικά αγαθά οδηγούν σε μια οργανωμένη πολιτιστική παραγωγή δια μέσου του θεάματος. Εδώ βρίσκουν χώρο ανάπτυξης ο προσιτός οικονομικά στο κοινό κινηματογράφος, που εξελίσσεται σε μαζική μορφή διασκέδασης κάτω από την εποπτεία και τη στήριξη του Υπουργείου Βιομηχανίας, η επιθεώρηση και οι δίσκοι βινηλίου. Τρίτον, τα νέα μεσοστρώματα των αστικών κέντρων αναζητούν νέες ταυτότητες, ανανεωμένες που καθορίζονται εν μέρει από τις επιρροές της Ευρώπης, δοκιμάζοντας νέες προτάσεις, εκτός του πατερναλισμού της ελληνικής οικογένειας, μια μετάβαση σε νέες πολιτιστικές πρακτικές, σε αναδόμηση των παλιών κοινωνικών δεσμών και σε ταξική επαναδιαπραγμάτευση.

Το θέαμα του Καραγκιόζη απειλείται και ένας μεγάλος αριθμός караγκιοζοπαιχτών εγκαταλείπει το επάγγελμα. Οι επαγγελματίες караγκιοζοπαίχτες που δε διαθέτουν άλλο μέσο βιοπορισμού υλοποιούν μια σειρά από ενέργειες με στόχο την αποκατάσταση της προπολεμικής αίγλης. Το θέαμα προσαρμόζεται στις νέες συνθήκες, ανακάμπτει και επιβιώνει, δίνοντας παραστάσεις σε κινηματογράφους, βάζοντας ανταγωνιστικό εισιτήριο, εξορμώντας στην επαρχιακή ύπαιθρο, όπου ο κινητός κινηματογράφος αντιμετωπίζει δυσκολίες τεχνικές. Στις κινηματογραφικές ταινίες η δράση μετατοπίζεται στο πεδίο του ανοιχτού χώρου, ενώ ο Καραγκιόζης παρουσιάζεται σκηνικά σε ένα κλειστό χώρο όπου η απόδραση συντελείται μέσω της φαντασίας. Επειδή η αναπτυγμένη φαντασία είναι χαρακτηριστικό των παιδιών, οι караγκιοζοπαίχτες εκμεταλλεύονται αυτό το στοιχείο και στρέφουν το ενδιαφέρον τους στη συγκεκριμένη ομάδα. Παράλληλα θεωρούν ότι ο κινηματογράφος θα παγιωθεί, θα χάσει την απήχηση στον κόσμο, αποτέλεσμα του αρχικού εντυπωσιασμού, που σε συνδυασμό με το ότι οι ταινίες δεν είναι όλες κατάλληλες για παιδιά, το κοινό θα στραφεί ξανά στα γνωστά θεάματα για όλη την οικογένεια.

Συνοπτικά, ως προς το κοινωνικοπολιτισμικό αποτύπωμα, το θέαμα του Καραγκιόζη ως επαγγελματική δραστηριότητα χρειάζεται άδεια παράστασης, άδεια ασκήσεως επαγγέλματος (μέχρι 1970), υφίσταται λογοκρισία και περιοριστικούς όρους την περίοδο της Κατοχής και της Δικτατορίας. Το επάγγελμα δεν αντιμετωπίζεται από την πολιτεία ως παραστατική τέχνη, ενώ φορολογικά εξομοιώνεται με τις παραστατικές τέχνες. Το Υπουργείο Πολιτισμού κρατά μια στάση που δεν ικανοποιεί τις ανάγκες της συντεχνίας στο συνταξιοδοτικό και τις επιχορηγήσεις.

Ο αποκλεισμός του θεάματος του Καραγκιόζη, ως παραστατική λαϊκή τέχνη από τα προγράμματα στήριξη της πολιτείας, παρά τις εξαγγελίες, στη Μεταπολίτευση, απογοητεύει, αλλά δεν αποθαρρύνει τους καραγκιοζοπαίχτες, που αποσυνδέουν την βιωσιμότητα της τέχνης τους από τις αποφάσεις της κεντρικής εξουσίας και στρέφονται σε ιδιωτικούς φορείς και ιδρύματα. Η στάση των καραγκιοζοπαιχτών, ως μεμονωμένες περιπτώσεις και ως συλλογικότητα, απέναντι στους πολιτικούς και κοινωνικούς θεσμούς, χαρακτηρίζεται από δυναμισμό. Αφορά τη διασφάλιση της καλλιτεχνικής και επαγγελματικής οντότητας, και καταγράφεται στις διεκδικήσεις για τα επαγγελματικά δικαιώματα, τη φορολογία, την ασφαλιστική/συνταξιοδοτική κάλυψη, τη δυνατότητα παραστάσεων σε σχολεία, τη συνεργασία με την τοπική αυτοδιοίκηση για ανεξάρτητες παραγωγές και τη διεκδίκηση επιχορηγούμενων προγραμμάτων για τον πολιτισμό. Η παρουσία του Καραγκιόζη, παρά τους φόβους για την ποιότητα του παραγόμενου προϊόντος και την έλλειψη διάδρασης με το κοινό, εδραιώνεται στην τηλεόραση προσφέροντας πλατιά διάδοση, που συνεισφέρει στη βιωσιμότητά του. Η εκδοτική παραγωγή αποτελεί πηγή πληροφοριών και ευκαιρία παιγνιώδους επαφής του θεάματος για τα παιδιά, ενώ η προσέγγιση των επιστημονικών κύκλων αντιμετωπίζεται με καχυποψία. Η είσοδος του Καραγκιόζη στα σχολεία δίνει ευκαιρίες επαγγελματικής αναζωογόνησης, ενώ υπάρχει προβληματισμός για την έλλειψη αρτιότητας των παραστάσεων και τον αντίκτυπο που θα έχει. Διαπιστώνεται αδυναμία στην αξιοποίηση των τεκμηρίων του Καραγκιόζη από τον ίδιο τον κλάδο και παρατηρείται μια στάση «κολλεκτιονισμού» από τα ιδρύματα και τους ιδιώτες. Οι καλλιτεχνικές δράσεις αποτελούν ευκαιρίες εργασίας, ανταλλαγής γνώσεων και εμπειριών και τεκμήριο επιβεβαίωσης της καλλιτεχνικής αξίας. Η ελλιπής αναφορά στις δράσεις της επιστημονικής κοινότητας οφείλεται στην απαξίωση της συντεχνίας για τους διανοούμενους.

Ως προς τη δημοσιοποίηση του θεάματος του Ελληνικού θεάτρου Σκιών προκύπτει ότι τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, ξεκινώντας από τα έντυπα και αργότερα με την τηλεόραση και τις ενημερωτικές ιστοσελίδες του διαδικτύου, αποτελούν τόπο συνεχούς παρουσίας του θεάματος του Καραγκιόζη. Οι δημοσιεύσεις ποικίλουν σε αριθμητική συχνότητα και θεματική. Η έρευνα περιορίστηκε στη χρονική περίοδο 1960-2002 και εντοπίστηκαν δημοσιεύσεις στο σύνολο των αθηναϊκών εφημερίδων και περιοδικών, στις εφημερίδες της πόλης των Πατρών και σε τοπικές εφημερίδες πόλεων της επαρχίας, ανεξαρτήτως ιδεολογικής τοποθέτησης και πολιτικής στράτευσης. Σκοπός των δημοσιεύσεων είναι η ενημέρωση των αναγνωστών για τις παραστάσεις του θεάματος, γεγονός που καταδεικνύει το ενδιαφέρον του κοινού, η προβολή των δράσεων της Τοπικής Αυτοδιοίκησης για την ανάδειξη της κατά τόπους πολιτιστικής κληρονομιάς, που αποτελεί αίτημα της πολιτικής του πολιτισμού στη Μεταπολίτευση και η καταγραφή των ζυμώ-

σεων στην αναζήτηση και τον καθορισμό της εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας, πεδίο συσπείρωσης και σύμβολο αντίστασης σε ένα αόρατο εξωτερικό εχθρό. Ενώ, η προβολή του θεάματος του Καραγκιόζη δεν περιορίζεται από ιδεολογικές, πολιτικές και προσωπικές σκοπιμότητες και συμφέροντα, δεν συμβαίνει κάτι ανάλογο στην παρουσίαση των καραγκιοζοπαιχτών από τα έντυπα, που δεν είναι ισομερώς κατανοημένη σε όλα τα μέλη του κλάδου. Οι καραγκιοζοπαιχτές χρησιμοποιούν τα έντυπα, την τηλεόραση και το διαδίκτυο ως δίαυλο επικοινωνίας με το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, για τις παραστάσεις του θεάματος, τις συνδικαλιστικές διεκδικήσεις, τις επιστημονικές απόψεις για το θέαμα του Καραγκιόζη και την ιστορική του εξέλιξη, τις διαφωνίες στο εσωτερικό του κλάδου, τις συνεργασίες με άλλες τέχνες.

Οι επαγγελματικές συμφωνίες που συνάπτουν οι καραγκιοζοπαιχτές με τους ιδιοκτήτες των χώρων παραστάσεων παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία. Παρατηρούνται διαφοροποιήσεις που σχετίζονται με την ακμή ή την κάμψη του θεάματος του Καραγκιόζη ως μέσο ψυχαγωγίας, την παράδοση του θεάματος σε συγκεκριμένες περιοχές, την αναγνωρισιμότητα του καραγκιοζοπαιχτή, τις μόνιμες ή περιστασιακές συνεργασίες, την ανεξάρτητη ή εξαρτημένη παραγωγή και τους δημόσιους ή ιδιωτικούς φορείς συνεργασίας. Οι καραγκιοζοπαιχτές αποδεικνύεται ότι διαθέτουν επιχειρηματικό πνεύμα, ώστε να αντιμετωπίζουν τον επαγγελματικό ανταγωνισμό, να αντιλαμβάνονται τις ανάγκες και τα δεδομένα της αγοράς και να εξασφαλίζουν το βιοπορισμό τους με τον καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Συνοπτικά, καταγράφεται συνεχής παρουσία στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο τη χρονική περίοδο 1960-2002 (άρθρα, συνεντεύξεις, φεστιβάλ, διαφήμιση παραστάσεων, επαγγελματικές διεκδικήσεις, νεκρολογίες). Οι καραγκιοζοπαιχτές που αναφέρονται στις καταχωρήσεις είναι στην πλειοψηφία τους από την Αθήνα και τον Πειραιά. Δεν υπάρχουν αναφορές για καταχωρήσεις με πληρωμή. Το διαδίκτυο χρησιμοποιείται ως αποθετήριο πληροφορίας και χώρος διαφήμισης. Η διαφημιστική προώθηση του θεάματος από τους επαγγελματίες είναι συστηματική, οργανωμένη και μεταβάλλεται ανάλογα με τα τεχνολογικά επιτεύγματα, διατηρώντας σταθερά στιλιστικά χαρακτηριστικά. Η παρουσία του θεάματος στη δισκογραφία από το 1960 (45 στροφές), κυρίως με κωμωδίες, αποτελεί προσπάθεια αναζωογόνησης του θεάματος. Καταγράφεται ο προβληματισμός για την ποιότητα του θεάματος στο περιορισμένο χρονικό πλαίσιο του δίσκου, αλλά δεν γίνεται καμία αναφορά για την απώλεια της οπτικής διάστασης και της διάδρασης με το κοινό. Οι χώροι των παραστάσεων που καταγράφονται είναι διαφορετικοί για την περίοδο πριν το 1980 και μετά το 1980. Μέχρι το 1980 στην επαρχία αναφέρονται καφενεία, υπαίθριοι χώροι, ενώ στα αστικά κέντρα, καφενεία, θεατρικές μάντρες, κινηματογράφοι, θέατρα. Μετά το 1980 συνολικά αναφέρονται, κινηματογράφοι, θέατρα, ανοιχτοί φεστιβαλικοί χώροι,

αίθουσες συλλόγων, σχολεία. Υπάρχει διακύμανση των συμφωνιών με τους χώρους παραστάσεων (ενοικίαση χώρου, εισιτήριο, ποσοστό), ενώ για τις συμφωνίες αναφέρεται και η διαμεσολάβηση καλλιτεχνικών γραφείων και προσωπικών γνωριμιών. Το αντίτιμο του εισιτηρίου ποικίλει ανά περιοχή και εποχή, χρησιμοποιείται ως μέσο ανταγωνισμού και διαφέρει στους ενήλικες και στα παιδιά.

Η ίδρυση του Πανελληνίου Σωματίου Θεάτρου Σκιών, το 1925, δηλώνει ότι η ομάδα των караγκιοζοπαιχτών, ως κοινωνική ομάδα θεμελιώνει την ύπαρξή της, τη λειτουργία, τις εκδηλώσεις και τη δράση της, ενώ η συνειδησιακή της διασύνδεση δημιουργεί συλλογικότητα που εγγράφεται στο εσωτερικό ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. Έχει καταστεί σαφές στη συνείδηση του συνόλου της κοινότητας του θεάματος του Καραγκιόζη η ανάγκη ύπαρξης ενός ενιαίου συλλογικού οργάνου που να εκπροσωπεί στο μέτρο του δυνατού τις ούτως ή άλλως φυγόκεντρες διαθέσεις τους. Η συνδικαλιστική οργάνωση των караγκιοζοπαιχτών συντελείται με γνώμονα τη διαμόρφωση επαγγελματικής συνείδησης, περιχαράκωσης του επαγγέλματος και εντέλει ελέγχου της αγοράς. Στις μαρτυρίες καταγράφονται στοιχεία με ιδιαίτερη σημασία, καθώς προέρχονται από караγκιοζοπαίχτες που εκλέχτηκαν και υπηρέτησαν σε διάφορες θέσεις στο Δ.Σ. του Σωματίου.

Το σωματείο μεταπολεμικά παρά την πεποίθηση των μελών του και την τροποποίηση του καταστατικού δεν μπορεί να ορίσει τις συντεχνιακές σχέσεις, να οργανώσει την προβολή της τέχνης, να περιφρουρήσει το επάγγελμα, να δρομολογήσει την ανάκαμψη. Μετά το 1960 ταλανίζεται από οικονομικές καταχρήσεις, έριδες, ανταγωνισμό και δεν διαλύεται χάρη στις φιλότιμες προσπάθειες κάποιων εκλεγμένων μελών στο Δ.Σ., συνεχίζοντας να παρέχει ιατροφαρμακευτική περίθαλψη και δικαίωμα σύνταξης στους επαγγελματίες караγκιοζοπαίχτες. Ο πρόεδρος του Σωματίου, ως θεσμικός ρόλος, είναι πολύ σημαντικός, η εκλογή ενός караγκιοζοπαίχτη στο Δ.Σ. και ιδιαίτερα στη θέση του προέδρου δε βασίζεται στην ικανότητά του να εργαστεί για το καλό του θεάματος, αλλά σε προσωπικές συμπάθειες, συμμαχίες και συναισθηματικούς εκβιασμούς.

Στην ανάλυση των καταστατικών του ΠΣΘΣ οι μεταβολές που καταγράφονται, κυρίως στο σκοπό, μέχρι το 1989 είναι αποτέλεσμα της πτώσης της δημοφιλίας του θεάματος, της επαγγελματικής επισφάλειας των караγκιοζοπαιχτών, της διασφάλισης των παραδοσιακών δομών και λειτουργιών του θεάματος με στόχο τη βιωσιμότητά του, ενώ το 1989 και το 2008 ο σκοπός επικεντρώνεται στην πολιτιστική αξία του θεάματος και την ανάγκη διατήρησης και ενίσχυσής του ως πολιτιστικό προϊόν. Η συνδρομή των μελών στο Σωματείο αντανακλά την οικονομική ευρωστία ή ένδεια των караγκιοζοπαιχτών. Η Επιτροπή Δοκιμασίας Νέων Μελών αποτελεί μια σταθερά για το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών και διασφαλίζει το καλλιτεχνικό επίπεδο

των επαγγελματιών του θεάματος του Καραγκιόζη, ακόμα και μετά το 1980 που η άδεια καραγκιοζοπαίχτη δεν είναι σε ισχύ. Επίσης, πάγια απαίτηση του κλάδου η ίδρυση Εθνικής Σκηνης. Τη δεκαετία του 1980 το Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών επικεντρώνει τις δυνάμεις του στην ανάδειξη της πολιτιστικής αξίας του θεάματος του Καραγκιόζη, τη προσέλκυση και στήριξη νέων που θέλουν να ασχοληθούν επαγγελματικά με αυτό.

Σε ανάλογη κατεύθυνση κινείται και το ιδρυθέν το 2011 Πανευρωπαϊκό Σωματείο Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών. Στην κατεύθυνση ανάλυσης του ερευνητικού υλικού, που αφορά τη σύγκριση μεταξύ «Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών» και «Πανευρωπαϊκού Σωματείου Καραγκιοζοπαιχτών και Φίλων του Θεάτρου Σκιών» παρατηρούμε ότι είναι δυνατή μόνο μεταξύ των τροποποιήσεων του καταστατικού του πρώτου μετά το 1987. Τα άρθρα καλύπτουν τις ίδιες θεματικές, δεν έχουμε στόχευση στην επαγγελματική διασφάλιση και εξέλιξη, αλλά στην διατήρηση, διάδοση, προώθηση και στήριξη του θεάματος του Καραγκιόζη ως πολιτιστικού προϊόντος. Πέρα από τις αναμφισβήτητες διαφοροποιήσεις, τις έριδες και τις συγκρούσεις, η κοινή πεποίθηση για την ανάγκη ύπαρξης ενός συλλογικού οργάνου δεν έχει απαλειφθεί από τη συνείδηση των καραγκιοζοπαιχτών.

Η μελέτη ανέδειξε ότι το Θέατρο Σκιών δεν αποτελεί απομεινάρι του παρελθόντος, αλλά ένα ενεργό και διαρκώς εξελισσόμενο πολιτισμικό σύστημα. Η έννοια της 'παράδοσης' δεν προσεγγίστηκε ως στατικό και αυθύπαρκτο σχήμα, αλλά ως επιτελεστική κατασκευή, εντός μεταβαλλόμενων κοινωνικών, πολιτικών και τεχνολογικών συμφραζομένων. Ο Καραγκιόζης δεν επιβιώνει ως γραφικό σύμβολο, αλλά επανανοηματοδοτείται, προσλαμβάνει νέες λειτουργίες και εμπλουτίζεται με σύγχρονα αφηγηματικά και οπτικά στοιχεία. Η χρήση της αφήγησης ζωής αποκάλυψε την πολυπλοκότητα των ρόλων που ενσαρκώνουν οι καραγκιοζοπαίχτες: δημιουργοί, ερμηνευτές, τεχνίτες, αφηγητές, εκπαιδευτές, αλλά και διαμεσολαβητές μεταξύ παραδοσιακού και σύγχρονου πολιτισμικού περιβάλλοντος. Η αφήγηση λειτούργησε όχι μόνο ως τεκμήριο αλλά ως μηχανισμός αναστοχασμού, αναγνώρισης και διεκδίκησης πολιτισμικής ταυτότητας. Μέσα από τις αφηγήσεις διαφάνηκε η στρατηγική προσαρμογή των δημιουργών σε διαρκώς μεταβαλλόμενα περιβάλλοντα, η συνειδητή επιλογή αισθητικών και ιδεολογικών κατευθύνσεων, και η ενεργή παρουσία τους στον δημόσιο λόγο.

Η έρευνα κατέδειξε την πολυεπίπεδη σχέση του θεάτρου σκιών με τους θεσμούς (πολιτεία, σωματεία, φορείς πολιτισμού), με την τεχνολογία (εισαγωγή βίντεο, ψηφιοποίηση, διαδικτυακή παρουσία), καθώς και με τη μετατόπιση του κοινού προς παιδικές ηλικίες. Οι πολιτισμικές και θεσμικές πολιτικές αντιμετωπίζουν συχνά τον Καραγκιόζη ως μουσειακό απολί-

θωμα ή ως εργαλείο 'εθνικής αγωγής', αγνοώντας την πραγματική του δυναμική και τις δημιουργικές πρακτικές που εφαρμόζουν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες. Παράλληλα, η χρήση σύγχρονων μέσων δεν αποδομεί τη λαϊκότητα του θεάματος, αλλά αποκαλύπτει τη διαχρονικότητα και την προσαρμοστικότητα του πολιτισμικού του πυρήνα.

Η συμβολή της διατριβής έγκειται στην ενσωμάτωση της φωνής των ιδίων των δημιουργών του Θεάτρου Σκιών στον ακαδημαϊκό λόγο, στην αποδόμηση της παράδοσης ως στατικής ουσίας και στην ανάδειξη του Καραγκιόζη ως δυναμικού και επίκαιρου πολιτισμικού εργαλείου. Η προφορική μαρτυρία, ως μεθοδολογικό και θεωρητικό εργαλείο, επέτρεψε την ανάδυση μιας σύνθετης εικόνας του θεάματος, με πολιτισμικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό βάθος. Τα ευρήματα της έρευνας συμβάλλουν στον επαναπροσδιορισμό της σχέσης μεταξύ λαϊκού πολιτισμού και νεωτερικότητας, και ανοίγουν το πεδίο για περαιτέρω μελέτη της ζωντανής παράδοσης μέσα σε ψηφιακά, πολυπολιτισμικά και διαθεσμικά πλαίσια. Η μελέτη του πεδίου αποκάλυψε εσωτερικές διαφοροποιήσεις και πολυφωνία. Δεν υπάρχει ένας Καραγκιόζης ή ένας τρόπος να είσαι καραγκιοζοπαίχτης. Αντίθετα, υπάρχει ένα πλέγμα εμπειριών, θέσεων, αντιλήψεων και τρόπων έκφρασης που αναδεικνύουν τη ζωντανία του θεσμού. Ένα αποτέλεσμα προσωπικής έκφρασης και αρχετυπικής δομής, που διαμορφώνει μεταβολές, οι οποίες αποτελούν δείγματα μιας ζωντανής τέχνης σε διάδραση με την κοινωνία που τη γεννά. Ο Καραγκιόζης συνεχίζει να υπάρχει όχι μόνο γιατί αντέχει, αλλά γιατί επανεφευρίσκεται από τους ανθρώπους που τον ζωντανεύουν.

Πηγές – Βιβλιογραφία

Πηγές

A´ Αρχεία

Αρχείο Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών

Καταστατικά Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών

Αρχείο Θανάση και Κώστα Σπυρόπουλου

Καταστατικό Πανευρωπαϊκού Σωματείου Φίλων και Καραγκιοζοπαιχτών του Θεά-
τρου Σκιών

Αρχείο Άθου Δανέλλη

Σωματείο Φίλων του Καραγκιόζη

Συλλογή Δημήτρη Φανάρα

Αρχείο Εφημερίδων Μάνθου Αθηναίου

Αρχείο Διαφημιστικών Μονόφυλλων Μάνθου Αθηναίου

Αρχείο Εφημερίδων Παναγιώτη Μιχόπουλου

Πανεπιστήμιο Harvard

Αρχείο συλλογής (Whitman-Rivonluceri)

Μουσείο Χαρίδημου

Αρχείο Εφημερίδων

Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπε-
ζας (MIET-ΕΛΙΑ)

Αρχείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών

B´ Νόμοι

Αστικός κώδικας άρθρο 78 Σωματείο [www.ministryofjustice.gr/wp-
content/uploads/2019/10/Αστικός-Κώδικας](http://www.ministryofjustice.gr/wp-content/uploads/2019/10/Αστικός-Κώδικας).

Σύνταγμα της Ελλάδος, Άρθρο 11 (Δικαίωμα του συνέρχεσθαι)

www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-11.

N. 281/1914 (ΦΕΚ 171/Α` 25.6.1914) [www.elinyae.gr/ethniki-nomothesia/n-2811914-fek-
171a-2561914](http://www.elinyae.gr/ethniki-nomothesia/n-2811914-fek-171a-2561914).

N. 1264/1982 ΦΕΚ Α 79 1982 www.kepea.gr

Γ΄ Ιστοσελίδες

Μπαλούρδος Γιώργος, Θέατρο Σκιών, Βιβλιογραφική καταγραφή

<https://giorgosbalurdos.blogspot.com>

Πανελλήνιο Σωματείο Θεάτρου Σκιών, επίσημη ιστοσελίδα. [https://www.somateio-](https://www.somateio-karagkiozi.gr)

[karagkiozi.gr](https://www.somateio-karagkiozi.gr)

Βιογραφίες καραγκιοζοπαιχτών

http://www.karagkiozis.com/36a_viografika_ellinon_karagkiozopaikton.pdf

<http://www.karagkiozis.com/paiktes1.htm>

UNESCO, Text of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.

www.unesco.org/culture/ich/index.php?Apg=00006

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αγραφιώτης, Θ. (2007). *Το νεοελληνικό θέατρο σκιών ως μέσο αγωγής των μαθητών της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης: χριστιανοπαιδαγωγική θεώρηση*. Διδακτορική Διατριβή που υποβλήθηκε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Σχολή Θεολογική, Τμήμα Θεολογίας. Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/15860>
- (Ανώνυμος), (1901, Αύγουστος 17) *Σκριπτ*.
- Anttonen, P. J. (2021). *Η παράδοση μέσα από τη νεωτερικότητα: Μεταμοντερνισμός και έθνος-κράτος στην επιστήμη της λαογραφίας*. (μτφρ. Σ. Νικολαΐδης). Αθήνα: Πατάκης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2005).
- Βαμβακάς, Β., Παναγιωτόπουλος, Π. (2014). *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*. Αθήνα: Επίκεντρο.
- Βαλούκος, Στ. (2001). *Η κωμωδία: Οι μηχανισμοί του γέλιου-Η ιστορία του χιούμορ, Η δομή του κωμικού έργου, Οι κωμικοί τύποι και χαρακτήρες, Η θεματολογία της κωμωδίας, Η τυπολογία των αστείων, Το οικογενειακό δέντρο της ελληνικής φαρσοκωμωδίας*. Αθήνα: Αιγόκερος.
- Bausinger, H. (2009). *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*. (μτφρ. Μ. Καπλάνογλου, Α. Κοντογιώργη). Αθήνα: Πατάκης. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1986).
- Bauman, Z. (1994). *Ο πολιτισμός ως πράξη*. Αθήνα: Πατάκης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1972).
- Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Μ. (2016). *Το θέατρο σκιών στο μουσείο και η των «πραγμάτων επίσκεψις» με αφορμή τη συλλογή του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος*. Ελληνικό Θέατρο Σκιών Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ), (επιμ.) Μ. Μορφακίδης – Π. Παπαδοπούλου. Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas. Διαθέσιμο στο http://www.centrodeestudiosbnch.com/web/publicaciones/Congreso_Ts/mz3_search_es.html
- Bergson, H. (1998). *Το γέλιο*. Αθήνα: Εξάντας.
- Βρεττός, Σπ., Λ. (1997). *Σκιές στην πόλη ή ο Καραγκιόζης στην Πάτρα. Η πολιτισμική φυσιογνωμία της Πάτρας*. Εβδομάδα γραμμάτων και τεχνών της Πάτρας. Πάτρα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Πατρών.

- Γεωργιάδη, Κ. (2015). *Η συλλογή των χειρόγραφων τετραδίων του Βασίλαρου. Μια γνωριμία με το αρχείο*. Πρακτικά Ημερίδας «Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη», Ρέθυμνο, Δεκέμβριος 2013. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Γεωργοπούλου, Β. (2013). *Ο λαϊκός πολιτισμός στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου*. Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου «Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση-πεζογραφία-θέατρο)», Αθήνα, Δεκέμβριος 2010. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερεύνες της Ελληνικής Λαογραφίας.
- Γιαγιάννος, Απ., Γιαγιάνος, Αρ. & Δίγκλης, Ι. (1977). *Ο κόσμος του Καραγκιόζη: Σκηνικά*. Αθήνα: Ερμής.
- Γιαγιάννος, Απ., Γιαγιάνος, Αρ. & Δίγκλης, Ι. (1977). *Ο κόσμος του Καραγκιόζη: Φιγούρες*. Αθήνα: Ερμής.
- Γκάνταμερ, Χ. Γκ. (1998). *Το πρόβλημα της ιστορικής συνείδησης*, (πρόλογος και μετάφραση Α. Ζέρβας). Αθήνα: Ίνδικτος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1963).
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2007). *Πολιτισμός και εθνογραφία: Περιπέτειες και μεταμορφώσεις δύο βασικών εννοιών της ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2020). *Πολιτικές της ηθικής στην ανθρωπολογία*. Αθήνα: Πατάκης.
- Cohen, L., Manion, L., Morrison, K. (2008). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*. Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2000).
- Corpans, J. (2004). *Η επιτόπια εθνολογική έρευνα*. (επιμ. μτφρ. εισαγωγή Κ. Μάρκου). Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1998).
- Γουλή, Ε. (1996). *Το μεγάλο πολιτιστικό εγχείρημα. Εθνικό δίκτυο πόλεων: πολλά προβλήματα στην εφαρμογή. Επίλογος '96*, Γαλαίος, σ. 77
- Δάλκος, Γ. (2000). *Μουσείο και σχολείο*. Αθήνα, Καστανιώτης.
- Δαμιανάκος, Στ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Ερμείας.
- Δαμιανάκος, Στ. (2003). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δαμιανάκος, Στ. (2011). *Θέατρο Σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Danforth, L. M. (2011). *Παράδοση και μετασχηματισμός στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Θέατρο Σκιών. Παράδοση και νεωτερικότητα*, (επιμ.) Στάθης Δαμιανάκος. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δερμεντζόπουλος, Χρ. & Νιτσιάκος, Β. (επιμ.) (2007). *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού: Μνήμη Στάθης Δαμιανάκου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δερμεντζόπουλος, Χρ. (2007). *Η συγκρότηση της έννοιας λαϊκός πολιτισμός στο έργο του Στάθης Δαμιανάκου*. Δερμεντζόπουλος, Χρ. & Νιτσιάκος, Β. (επιμ.). *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού: Μνήμη Στάθης Δαμιανάκου*. Αθήνα: Πλέθρον.

- Δημαράς, Κ.Θ. (1985). *Ελληνικός Ρομαντισμός*. Αθήνα.
- Δημητρίου, Σ. (2015). *Η κοινωνία ως δυναμικό Σύστημα*. Εισήγηση στο Κοινωνικό Πανεπιστήμιο, Δεκέμβριος 2022. Διαθέσιμο στο <https://koinonikopanepistimio.wordpress.com>.
- Eagleton, T. (2003). *Η έννοια της κουλτούρας*. (μτφρ. Η. Μαγκλίνης, επιμ. Β. Χατζηβασιλείου, πρόλογος Δ. Τζιόβας). Αθήνα: Πόλις. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2000).
- Ευκαρίπιδου, Ε.,Ν. (1977,Αύγουστος 1). Οι Καραγκιοζοπαίχτες. *Νέα Εστία*, ετ. ΝΑ, τόμ. 22, αρ.1202.
- Geertz, Cl. (2003). Η ερμηνεία των πολιτισμών. (μτφρ. Θ. Παραδέλλης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια, (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το έτος 1973).
- Ζορμπά, Μ. (2014). *Πολιτική του πολιτισμού: Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Ζαφειρόπουλος, Κ. (2015). *Πώς γίνεται μια επιστημονική εργασία; Επιστημονική έρευνα και συγγραφή εργασιών*. Αθήνα: Κριτική.
- Howard, K., Sharp, J.A. (2001). *Η επιστημονική μελέτη*. (μτφρ. Β. Νταλάκου, πρόλογος επιμ. Κ. Σοφούλης). Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1983).
- Θανοπούλου, Μ., Ζάχου, Χρ. (2012). *Ανάμεσα στην Προφορική Ιστορία και τις προφορικές ιστορίες: η διαχείριση της συλλογικής μνήμης και ο ρόλος του ερευνητή. Γεφυρώνοντας τις γενιές: Διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21^ο αιώνα, Προφορική Ιστορία και άλλες Βιο-ιστορίες*, (επιμ.) Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Τ. Βερβενιώτη, Κ. Μπάδα, Ε. Νάκου, Π. Πανταζής & Π. Χατζαρούλα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Βόλος 25-27 Μαΐου 2012. Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας. Διαθέσιμο στο <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/handle/11615/45855>
- Θανοπούλου, Μ., Μπουτζουβή, Α. (2002). *Προφορική Ιστορία στην Ελλάδα-Οι εμπειρίες μιας δύσκολης πορείας. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 107, σ. 3-21.
- Ιερωνυμίδης, Μ. (1998). *Πίσω από το μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών*. Αθήνα: Άμμος.
- Ιερωνυμίδης, Μ. (2003). *Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα. Η μελέτη του Louis Roussel Karagheuz ou un théâtre d'ombres a Athènes και άλλα κείμενα*. Αθήνα: Χρήστος Ε. Δαρδάνος.
- Ιωάννου Γ. (1971-1972). *Ο Καραγκιόζης*, τόμοι Α,Β,Γ. Αθήνα: Ερμής.
- Καββαδίας, Γ. Β., (1994). *Γενική Κοινωνιολογία, τ. 1: Οι άξονες της κοινωνιολογικής σκέψης. Φύση και μορφές των κοινωνιών*. Αθήνα-Κομοτηνή: (χ.έ.).

- Καϊμη, Τζ. (1990). *Καραγκιόζης ή η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*. (μτφρ. επιμ. Κ. Μέκκας – Τ. Μήλιας). Αθήνα: Γαβριηλίδης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1935).
- Κάλ, Α. (1973). *Εισαγωγή στην Αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη*. Αθήνα: (χ.έ.).
- Κακάμπουρα, Ρ. (2013). *Δευτερογενής αφηγηματική ανάλυση βιογραφικών συνεντεύξεων: ένα εργαστήριο. Γεφυρώνοντας τις γενιές: Διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21ο αιώνα. Προφορική Ιστορία και άλλες Βιο-ιστορίες*, (επιμ.) Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Τ. Βερβενιώτη, Κ. Μπάδα, Ε. Νάκου, Π. Πανταζής & Π. Χατζαρούλα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, (Βόλος, 25-27 Μαΐου 2012). Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας. Διαθέσιμο στο <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/handle/11615/45855>
- Κακούρη, Κ. (1966). *Αυτοσχεδιασμός και θέατρο*. Αθήνα: ανάτυπο από το περ. Θέατρο, τ. 22.
- Κακριδής, Φ. (1976, Φεβρουάριος 5). Ο Καραγκιόζης και η καθαρεύουσα. *Το Βήμα*.
- Καλύβας, Σ. Ν. (2016). *Πού είμαστε και πού πάμε; Διατρέχοντας την κρίση και ατενίζοντας το μέλλον*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Καλυβιώτης, Α. (1995). Ηχογραφήσεις Καραγκιόζη σε δίσκους γραμμοφώνου την περίοδο 1910-1930. *Συλλογές*, τ. 134, σ. 411-452.
- Κηποροπούλου, Ευμ. (2022). Μεθοδολογία ποιοτικής έρευνας: Εκπαιδευτική Εθνογραφία, Μελέτη Περίπτωσης. Πανεπιστήμιο Δ. Μακεδονίας – Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών. Διαθέσιμο στο <https://eclass.uowm.gr>
- Κιουρτσάκης, Γ. (1983). *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κιουρτσάκης, Γ. (1985). *Καρναβάλι και Καραγκιόζης Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κλαδάκη, Μ. (2006). Διαφυλικές διαστάσεις στη θεατρική αγωγή: Τα παιδικά θεατρικά κείμενα της δεκαετίας 1985-1995. Διδακτορική διατριβή που υποβλήθηκε στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών Και Πολιτικών Επιστημών Τμήμα Κοινωνιολογίας. Αθήνα. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/15383>
- Κλαδάκη, Μ. (2006). *Το φύλο στη σκηνή: Θέατρο και αναπαράσταση του φύλου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Koestler, A. (1976). *Η πράξη της δημιουργίας*. (μτφρ. Ι. Χατζηνικολή). Αθήνα: Χατζηνικολή. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1964).
- Koestler, A. (1979). *Ιανός*. (μτφρ. Γ. Κοβαλένκο). Αθήνα: Χατζηνικολή. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1978).

- Κόνσολα, Ντ. (1990). *Πολιτιστική δραστηριότητα και κρατική πολιτική στην Ελλάδα: Η περιφερειακή διάσταση*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κορφιάτης, Ευ. (2019). *Ο Βάγγος στον παράδεισο. Αναμνήσεις του Ευάγγελου Κορφιάτη (Βάγγου) παίχτη του Θεάτρου Σκιών*, (έρευνα-καταγραφή-τεκμηρίωση-σημειώσεις) Λευτέρης Ξανθόπουλος. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Κοταρίδης, Ν. (2002). *Μάνθος Αθηναίος, Φιγούρες και Σκηνικά του Θεάτρου Σκιών*. Δήμος Νέας Σμύρνης, Πάντειο Πανεπιστήμιο. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Κούζης, Α. (2020). *Ιωάννης Ρούλιας, Ο διδάσκαλος των караγκιοζοπαιχτών 1868-1905 και το Αθηναϊκό Θέατρο Σκιών*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Κουρή, Μ. (2011). *Ο ρόλος των πολιτιστικών συλλογών στη διάδοση και διαχείριση του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού στο σύγχρονο πολιτιστικό γίγνεσθαι*. Πλάτων, Περιοδικό της Εταιρείας Ελλήνων Φιλολόγων, τ. 57, 285-299 (2010-2011). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Kouri, M. (2008). *Towards regional cultural regeneration. The case of the city of Arta in Epirus*. Πρακτικά του 5^{ου} Συνεδρίου Έρευνας Πολιτιστικής Πολιτικής, ICCPR. Κωνσταντινούπολη. Διαθέσιμο στο https://scholar.google.co.uk/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=hf0rD5QAAAAJ&citation_for_view=hf0rD5QAAAAJ:u5HHmVD_uO8C
- Κουρής, Γ. (2007). *Ο Λουί Ρουσσέλ και η συζήτηση για το θέατρο σκιών στο Μεσοπόλεμο*. Δερμεντζόπουλος, Χρ. & Νιτσιάκος, Β. (επιμ.)(2007). *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού: Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Κουτσίκου, Δ. (επιμ.) (1984). *Κάτι το «ωραίο»: μια περιήγηση στη νεοελληνική κακογουστιά/ Kits – made in Greece*. Αθήνα: Οι φίλοι του περιοδικού Αντί.
- Κουτσογιάννης, Αθ. (2022). *Το Θέατρο Σκιών στη Θεσσαλονίκη (1912-1940)*. Διδακτορική διατριβή που υποβλήθηκε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου. Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/51259>
- Κυριαζή, Ν. (2000). *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κυριαζή, Ν. (2011). *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Πεδίο.
- Κυριαζής, Χ. (2017). *Ο κοινωνικός και φιλοσοφικός ρόλος του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Ιωλκός.
- Κυριακάκης, Γ. (2023). *Οικονομική ανθρωπολογία και καπιταλισμός. Ιστορία, κουλτούρα και σχέσεις δυνάμεις*. Πάτρα: Opportuna.

- Κυριακίδης, Στ. (1921). Βιβλιοκρισία για τη μελέτη του L. Roussel: Karagheuz, ou un théâtre d'ombres a Athènes. *Λαογραφία*, τόμ. Θ'.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Αλ. (1975). *Λαογραφικά μελετήματα*. Αθήνα: Ολκός.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Αλ. (1978). *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Αλ. (1993). *Λαογραφικά μελετήματα II*. Αθήνα: Πορεία.
- Κωτσίνης, Γ. (2021). *Η μουσική και ο ηχητικός κόσμος στο ηρωικό δράμα του θεάτρου σκιών*. Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας «Το πατριωτικό δράμα του θεάτρου σκιών. Προφορική τέχνη και τεκμηρίωση», επιστ. Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, 23 Δεκεμβρίου 2021. Αθήνα: Εταιρεία Οθώνιον. Διαθέσιμο στο <https://othonion.wordpress.com/>
- Λάλλας, Δ. (2019-2020). *Αρχές Κοινωνιολογίας. Μεθοδολογία και Μέθοδοι κοινωνικής έρευνας: Ποσοτικές και Ποιοτικές Μέθοδοι*. Οικονομικό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Οικονομικής Επιστήμης, Εξάμηνο Γ', (πανεπιστημιακές παραδόσεις).
- Laburthe-Tolra, Ph., Warner, J.-P. (2003). *Εθνολογία-Ανθρωπολογία*, (μτφρ. Β. Χατζάκη, επιμ. Ε. Καλπουρτζή, εισαγωγικό σημ. Φ. Τσιμπιρίδου). Αθήνα: Κριτική. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1993).
- Levi-Strauss, Cl. (1977). Άγρια σκέψη. (μτφρ. Ε. Καλπουρτζή, εισαγωγή Α. Κυριακίδου-Νέστορος). Αθήνα: Παπαζήσης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1962)
- Λιάβας, Λ. (2023). Οι μουσικές του μπερντέ. Ήχοι και τραγούδια στο λαϊκό θέατρο σκιών. Διαθέσιμο στο www.kem-anogianakis.gr
- Λουκάτος, Δ. (1963). *Σύγχρονα Λαογραφικά (Folklore Contemporanea)*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.
- Λουκάτος, Δ. Σ. (1963). Ο Καραγκιόζης και το Έθνος. Θεατρική και πατριωτική παιδεία του λαού. *Θέατρο*, τ. 10.
- Λουκάτος, Δ. (1997). *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Λυδάκη, Α. (2012). *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μακρής, Κ. (1979). *Βήματα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μέγας, Γ. Α. (1939). *Ζητήματα Ελληνικής Λαογραφίας*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.
- Μελάς, Σπ. (1910, Μάιος 4). Ο Καραγκιόζης. *Εστία*.
- Μελάς, Σπ. (1952, Οκτώβριος 30, 1953, Ιανουάριος 7). Μια διασκεδαστική έρευνα: ο Καραγκιόζης. *Ακρόπολις*.
- Μερακλής, Μ.Γ. (1973). *Ο σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Ώρα.
- Μερακλής, Μ.Γ. (1976). Λαός και λαϊκός πολιτισμός. *Νέα Δομή* 1.

- Μερακλής, Μ. Γ. (1993). *Έντεχνος Λαϊκός Λόγος*. Αθήνα: Καρδαμίτσας.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1997). *Θέματα Λαογραφίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μερακλής, Μ.Γ. (2004). *Η συνηγορία της Λαογραφίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Αγγελικής Χατζημιχάλη.
- Μερακλής, Μ. Γ. (2004). *Ελληνική Λαογραφία, Κοινωνική Συγκρότηση, Ήθη και Έθιμα, Λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μηλιώνης, Α.(2001). *Σκιές στο φως των κεριών*. Πάτρα: Περί Τεχνών.
- Μόλλας, Δ. (2002). *Ο Καραγκιόζης μας Ελληνικό Θέατρο Σκιών*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μόλλα-Γιοβάνου, Α. (1981). *Ο καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Μοσκοβής, Β. (1979). Ευγένιος Σπαθάρης. Ένας λαϊκός καλλιτέχνης. *Νέα Σκέψη*, 6, αρ.87.
- Μουζέλης, Ν. (1978). *Νεοελληνική κοινωνία. Όψεις υπανάπτυξης*. Αθήνα: Εξάντας.
- Μοσχονάς, Σπ. (2010). *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*. Διδακτορική Διατριβή που υποβλήθηκε στη Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/25761>
- Μουσόπουλος, Θ. (2020). Οι φιγούρες του Καραγκιόζη και η λαϊκή ζωγραφική. Διαθέσιμο στο <https://xanthinews.gr>
- Μπάδα, Κ. (2013). «Επαναχρήσεις και επαναπροσεγγίσεις αρχειακού υλικού προφορικής ιστορίας. Το παράδειγμα ενός corpus ιστοριών ζωής ασημουργών», Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου με θέμα Γεφυρώνοντας τις γενιές: διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις ζωής στον 21ο αιώνα, Προφορική ιστορία και άλλες βιο-ιστορίες (Βόλος, 24-26 Μαΐου, 2012), Βόλος 2013: Ένωση Προφορικής Ιστορίας. Διαθέσιμο στο www.epi.uth.gr
- Μπίρης, Κ. (1952). Ο Καραγκιόζης ελληνικό λαϊκό θέατρο. (ανάτυπο μελέτης) *Νέα Εστία*, τ. 52.
- Μπούσχοτεν Βαν, Ρ. (2020). Προφορική ιστορία: η ιστορία «από τα κάτω». Διαθέσιμο στο <https://www.pressenza.com/el/2020/02/proforiki-istoria-i-istoria-apo-ta-kato>
- Μπράιλας, Α. Β. (2015). *Εισαγωγή στη θεμελιωμένη θεωρία. Οδηγός εφαρμογής με το atlas.ti. Κοινωνικές Επιστήμες Διαδίκτυο και Εκπαίδευση (σειρά)*. Αθήνα: Εργαστήρι Δυνητικής Πραγματικότητας, Διαδικτυακής Έρευνας και Εκπαίδευσης, Τμήμα Ψυχολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Μυστακίδου, Αι. (2008). *Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και την Τουρκία*. Αθήνα: Εστία.
- Μυστακίδου, Αι. (1982). *Karagoz.Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*. Αθήνα: Ερμής.

- Νιτσιάκος, Β. (2007). *Ο διάλογος του Στάθη Δαμιανάκου με τη Λαογραφία*. Δερμεντζόπουλος, Χρ. & Νιτσιάκος, Β. (επιμ.)(2007). *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού: Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Ντάτση, Ε. (2004). *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*. Αθήνα: Βιβλιόραμα
- Ντάτση, Ε. (1990). Ο «λαός» της Λαογραφίας. *Ο Πολίτης*, 108, σ. 50-57.
- Παναγιωτόπουλος, Β. (επιμ.) (2003). *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000 – Η Ελλάδα της ομαλότητας, 1974-2000*, τομ.10. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Παπαγεωργίου, Ι. (2008, Ιανουάριος). Από τη λαϊκή μας παράδοση: Ο караγκιοζοπαίχτης Γιάνναρος. *Φραγκάτα*, τ. 27, σ. 6-9.
- Παπαγεωργίου, Ι. (2011). *Η γυναικεία ταυτότητα στο ελληνικό θέατρο σκιών κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1940): Η διεκδίκηση της ερωτικής αυτοδιάθεσης*. Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα). Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά, (επιμ. Κ. Α. Δημάδης). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, τόμ. Δ', σ. 203-226.
- Παπαγεωργίου, Ι. (2014). *The mountain-bandits of the Hellenic shadow theatre of Karaghiozis: Criminals or heroes*. Popular Entertainment Studies (University of Newcastle, Australia), τόμ.5, τχ. 2 (Σεπτ. 2014), σ. 79-102. Διαθέσιμο στο <https://novojs.newcastle.edu.au/ojs/index.php/pes/article/view/125>
- Παπαδημητρίου, Ε. (χ.χ.). *Ο Καραγκιόζης εικονογραφημένο πολύπτυχο*. Μετάφραση στα γαλλικά (1980). Αθήνα: Αετός.
- Παπαδοπούλου, Π. (2022). Η εμπειρικά θεμελιωμένη θεωρία, (Grounded Theory). Διαθέσιμο στο <https://slideplayer.gr/amp/11149956>
- Πατσάλης, Χρ. (1999). *Ο Καραγκιόζης στην εκπαίδευση*. Εισήγηση στο Α' Διαπολιτισμικό Συνέδριο: Καραγκιόζης ένας πολιτιστικός πρέσβης υπό εξαφάνιση, Byron College. Αθήνα, Μάρτιος 1999. Αδημοσίευτο κείμενο.
- Πέτρης, Γ. (1986). *Ο Καραγκιόζης*. Αθήνα: Γνώση.
- Πολίτης, Φ. (1931, Ιούλιος 15). Ο Καραγκιόζης. Το κοινό και ο θεατρικός του ρυθμός. *Πρωία*.
- Πολίτης, Φ. (1931, Ιούλιος 22). Τελικά συμπεράσματα. Νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα. *Πρωία*.
- Πολίτης, Φ. (1932, Οκτώβριος 7). Το θέατρο του Καραγκιόζη. *Πρωία*.
- Πολίτης, Φ. (1938). *Εκλογή από το έργο του*, τ. Β. Αθήνα: Εστία.
- Ποταμιάνος, Ν. (2015). *Ο μετασχηματισμός του Καραγκιόζη τον 20^ο αιώνα*. Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.) Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά Ημερίδας –Ρέθυμνο, 13 Δεκεμβρίου 2013. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

- Πούχγερ, Β. (1984). *Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα. Συμβολή στην έρευνα του θεάτρου σκιών, στο Ευρωπαϊκή θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- Πούχγερ, Β. (1989). *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια* (συγκριτική μελέτη). Αθήνα: Πατάκη.
- Πούχγερ, Β. (1994). *Βαλκανική θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές χώρες*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Πούχγερ, Β. (2004). *Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο για τον Καραγκιόζη*. Ελληνικό Θέατρο Σκιών, φιγούρες από φως και Ιστορία. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ).
- Πούχγερ, Β. (2009). *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες-Μέθοδοι-Θεματικές*. Αθήνα: Αρμός.
- Πούχγερ, Β. (2011) *Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: Συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου*. Δαμιανάκος, Στ. (επιμ.) Θέατρο Σκιών: Παράδοση και Νεωτερικότητα. Αθήνα: Πλέθρον.
- Πούχγερ, Β. (2017). *Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη βαλκανική: Οι πρώτες μορφές του θεάτρου*. Αθήνα: Αρμός.
- Πούχγερ, Β., Χοτζάκογλου, Α. (2022). *Χίλια χρόνια θέατρο σκιών στην Ανατολική Μεσόγειο και στη Χερσόνησο του Αίμου. Από τον αραβικό στον ελληνικό Καραγκιόζη*. Αθήνα: Ηρόδοτος.
- Πηγιάκη, Π. (2004). *Η μελέτη της ανθρώπινης διάστασης στην κοινωνική και παιδαγωγική έρευνα*. Αθήνα: Γρηγόρη.
- Ρουσσέλ, Λ. (1930). «Ο Καραγκιόζης», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τόμ. ΙΓ'. Αθήνα: Πυρσός.
- Σβορώνος, Ν. (1976). *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Σεβαστάκης, Ν., Σταυρακάκης Γ. (2012). *Λαϊκισμός, αντιλαϊκισμός και κρίση*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Σειραγάκης, Μ. (2016). *Προβλήματα ένταξης του Θεάτρου Σκιών στο κορμό του νεοελληνικού θεάτρου*. Ελληνικό Θέατρο Σκιών Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά (Προς τιμήν του Βάλτερ Πούχγερ), επιμ. Μ. Μορφακίδης – Π. Παπαδοπούλου. Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas. Διαθέσιμο στο http://www.centrodeestudiosbnch.com/web/publicaciones/Congreso_Ts/mz3_search_es.html
- Σηφάκης, Γρ. (1975). *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη* (πρώτη προσέγγιση). *Ο Πολίτης*, 5.
- Σηφάκης, Γρ. Μ. (1984). *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Στιγμή.
- Σιάρδος, Γ.Κ. (2011). *Μεθοδολογία Κοινωνιολογικής Έρευνας*. Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

- Smith, A. (2000). *Εθνική ταυτότητα*. (μτφρ. Ε. Πέππα). Αθήνα: Οδυσσέας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1991).
- Σολδάτος, Γ. (1975). Ο Καραγκιόζης, λαϊκή αισθητική και κοινωνιολογικό φαινόμενο. *Λευκαδίτικη Εστία*, 2, σ. 70-77.
- Σόρογκας, Σ. (2004). *Για τον Καραγκιόζη*. Ελληνικό Θέατρο Σκιών, φιγούρες από φως και Ιστορία. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ).
- Σπαθάρης, Σ. (2020). *Τα απομνημομέματά μου*. Ανέκδοτα κείμενα του λαϊκού καλλιτέχνη με εισαγωγή, επιμέλεια και επεξηγηματικά σχόλια του Γιάννη Κόκκωνα. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Σταυρακοπούλου, Α. (1999, Μάρτιος 1). Η συμβολή της συλλογής Whitman/Rivonlucri στη μελέτη του Καραγκιόζη. *Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, σ.22-24.
- Στεφανίδης, Μ. (2023). *Σκιαμαχίες ή ο Καραγκιόζης καλλιτέχνης*. Αθήνα: Ελληνική Παιδεία & Sianti Gallery.
- Storey, J. (2015). *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα*. (μτφρ. Β. Ντζούνης, επιμ. Α. Ρινόπουλος). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2012).
- Τζιβελέκης, Ν. (2021). *Η ενδυμασία των κλεφταρματολών στον μπερντέ του Καραγκιόζη*. Πρακτικά της επιστημονικής ημερίδας «Το πατριωτικό δράμα του θεάτρου σκιών. Προφορική τέχνη και τεκμηρίωση», επιστ. Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, 23 Δεκεμβρίου 2021. Αθήνα: Εταιρεία Οθώνιον. Διαθέσιμο στο <https://othonion.wordpress.com/>
- Τζιόβας, Δ. (2022). *Η Ελλάδα από τη Χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τριανταφυλλίδου, Α. (1998). *Η κοινωνική ψυχολογία της συμπεριφοράς των κοινωνικών κομμάτων*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Τροβά, Ε.(2003). *Το πολιτιστικό περιβάλλον κατά το Σύνταγμα του 1975/86/2001*. Αθήνα-Κομοτηνή: Αντ. Ν. Σάκκουλας.
- Τσαρούχης, Γ. (1959). Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. Θ', σ. 120-124.
- Τσίππρας, Κ. Στ. (2001). *Ο ήχος του Καραγκιόζη. Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού λαϊκού Θεάτρου Σκιών*. Αθήνα: Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνης.
- Τσιώλης, Γ. (2014). *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.
- Τσιώλης, Γ. (2012). *Θεωρητικές και μεθοδολογικές αντιπαραθέσεις στο πεδίο της κοινωνιολογικής βιογραφικής έρευνας. Γεφυρώνοντας τις γενιές: Διεπιστημονικότητα και αφηγήσεις*

- ζωής στον 21ο αιώνα. *Προφορική Ιστορία και άλλες Βιο-ιστορίες*, (επιμ.) Ρ. Βαν Μπούσχοτεν, Τ. Βερβενιώτη, Κ. Μπάδα, Ε. Νάκου, Π. Πανταζής & Π. Χατζαρούλα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, (Βόλος, 25-27 Μαΐου 2012). Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας. Διαθέσιμο στο <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/handle/11615/45855>
- Τσιώλης, Γ. (2015). Η βιογραφική αφηγηματική προσέγγιση στην εμπειρική κοινωνική έρευνα: παραγωγή και ανάλυση βιογραφικών αφηγήσεων, (ερευνητικό εργαστήριο). Πάτρα: Ηράκλειτος II-ΕΑΠ. Διαθέσιμο στο <http://oralhistorygroups.gr/wp-content/uploads/2016/10/4.b.Tsiolis.pdf>
- Τσοπάνογλου, Α. Γ. (2010). *Μεθοδολογία της επιστημονικής έρευνας και εφαρμογές της στην αξιολόγηση της γλωσσικής κατάρτισης*. Θεσσαλονίκη: Ζήτη.
- Τσουκαλάς, Κ. (1983). *Παράδοση και εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα*. Δ. Γ. Τσαούσης (επιμ.), Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας. Αθήνα: Εστία.
- Turner, V. (2015). *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*. (μτφρ. Φ. Τερζάκης). Αθήνα: Ηριδανός (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1982).
- Φαράκλας, Ν. (1973). Σκέψεις για το σύστημα των τύπων του ελληνικού Καραγκιόζη. *Δύο*, σ.70-79.
- Φρόντ, Σ. (1962). *Ψυχολογική ερμηνεία του χιούμορ. Τα αστεία και το υποσυνείδητο*. (μτφρ. Ε. Ανδρουλιδάκης). Αθήνα: Ζουμπουλάκης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1905).
- Φωτιάδης, Αθ. (1977). *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*. Αθήνα: Gutenberg.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1984). *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*. Αθήνα: Στιγμή.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2007). «Αναζητώντας τον Γιάννη Μπράχαλη. Οι όροι και τα όρια της προφορικής ιστορίας στην περίπτωση του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών». Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης. Παράβασις, επιστημονικό δελτίο τμήματος Θεατρικών σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Μελετήματα 5. Αθήνα: ERGO.
- Χατζηπανταζής, Θ. (2015). *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*. Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.) Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη. Πρακτικά Ημερίδας –Ρέθυμνο, 13 Δεκεμβρίου 2013. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Χατζής, Γ. (2020). *Οδοιπορώντας με τις σκιές του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Εκτός των τειχών.
- Χριστόπουλος, Β. (1999). *Ορέστης, ο πατρινός караγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου*. Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις.

- Χρυσανθοπούλου, Β. (2021). *Η Λαογραφία ως θεωρία και πρακτική: ο Λαϊκός Πολιτισμός από τη σκοπιά της πολιτιστικής κληρονομιάς και της δημόσιας Λαογραφίας. Κατάσταση και προοπτικές της Λαογραφίας σήμερα*, (επιμ.) Ιωσήφ Βιβιλάκης. Αθήνα: Αρμός.
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και ιστορία*. (μτφρ. Β. Αποστολίδου). Αθήνα: Γνώση.

Ξενογλώσση

- Adelman, C., Kemmis, S., Jenkins, D. (1980). “*Rethinking case study: notes from the Second Cambridge Conference*”. *Towards a science of the Singular*, (επιμ.) H. Simons. Norwich: Centre for Applied Research in Education, University of East Anglia.
- Aikawa, N. (2004). *An historical overview of the preparation of the Unesco International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. *Museum International*, 56, σ.137-149.
- Ahearne, J. (2009). Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses. *International Journal of Cultural Policy* 15(2), σ.141-153.
- Alivizatou, M. (2012). *Intangible Heritage and the Museum: New Perspectives on Cultural Preservation*. Walnut Creek CA: Left Coast Press.
- Ashworth, P.D. (1995). The meaning of “participation” in participant observation. *Qualitative Health Research* 5 (3).
- Ashworth, P. D. (1995). The meaning of participation in phenomenological research. *Journal of Phenomenological Psychology*, 26(1), 1–24.
- Bakhtin, M. (1970). *L’oeuvre De François Rabelais et la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1966). Introduction a analysé structural du recite. *Communication*, v. 8.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes*. Paris, (χ.έ.).
- Bechoffer, Fr. & Paterson, L. (2000). *Principles of research design in the social sciences*. London and New York: Routledge.
- Bergson, H. (1913). *Essaie sur la signification de comique*. Paris, (χ.έ.).
- Boas, F. (1920). The methods of Ethnology. *American Anthropologist*, Volume22, Issue4, October-December.
- Borg, W.R. & Gall, M.D. (1989). *Educational research*. London: Longman.
- Bornat, J. (2003). A second take: Revisiting interviews with a different purpose. *Oral History*, 31/1.

- Bourdieu, P. (1986). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
- Caimi, G. (1935). *Karaghiozi ou la Comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*. Athènes: Hellinikes Technes.
- Cazneuve, J. (1971). *Sociologie du rite*. Paris, (χ.έ.).
- Charmaz, K. (2014). *Constructing Grounded Theory*. London: Sage.
- Charmaz, K. & Olesen, V. (1997). Ethnographic research in medical sociology. *Sociological Methods and Research*, τ. 25 (4), σ. 452-494.
- Charmaz, K., & Olesen, V. (1997). Ethnographic research in medical sociology. In D. Silverman (Ed.), *Qualitative Research: Theory, Method and Practice* (pp. 68–95). Sage.
- Copans, J. (1996). *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*. Paris: Nathan-Université collection «128 ».
- Crotty, M. (1998). *The Foundations of Social Research*. USA, London, New Delhi: Sage.
- Confino, A. (2011) *History and Memory*, στο A. Schneider, D. Wolf, *The Oxford History of Historical Writing* (v. 5). Oxford: Oxford University Press.
- Dallas, C. (2007). *Greece, Profile December 2003*. In *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*. 8th edition. Council of Europe.
- Da Matta, R. (1983). *Carnavals, bandits et héros*. Ambiguïtés de la société brésilienne. Paris: Seuil.
- Da Matta, R. (1983). Individu, individualisme et personne dans la société traditionnelle. *Esprit*, no 70, Juillet.
- Diamandouros, N.P. (1993). *Politics and Culture in Greece, 1974-91*, στο R. Clogg, *Greece 1981-89: The Populist Decade*. New York: St. Martin's Press.
- Dies, A. (1927a). “Guignol a Athènes”. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 14.
- Dies, A. (1927b). “Encore Guignol”. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 15.
- Dorson, R. M. (1978). *Folklore in the Modern World*. Hague: Mouton.
- Dubois, V. (2013). *Cultural Policy Regimes in Western Europe*. International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2nd edition, Elsevier, forthcoming, 2013. (χ.έ.)
- Eco, U. (1984). *The frames of comic “freedom”*. U. Eco, V. Ivanov, M. Rector, *Carnival*. Berlin: Mouton.
- Fay, B. (1998). *Contemporary Philosophy of Social Science*. Oxford: Blackwell.
- Gardner, J. (2004). Contested Terrain: History, Museums, and the Public. *The Public Historian*, Vol. 26, No. 4, σ.11–21.
- Geertz, Cl. (1993). *The interpretation of culture*. New York: Fontana Books.

- Gennep van, Ar. (1924). *Le folklore*. Paris, (χ.έ.).
- Glaser, B. & Strauss, L. (1967). *The discovery of Grounded Theory*. New York: Aldine de Gruyter.
- Gray, Cl. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13, No. 2, σ. 203-215.
- Grele, R. (1987). On using of Oral History collections. *The Journal of American History*, 74/2.
- Greener, I. (2011). *Designing Social Research. A guide for the bewildered*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage Publications.
- Gourgouris, S. (1996). *Drean Nation: Enlightenment, Colonization and the Institution of Modern Greece*. Stanford: Stanford University Press.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: PUF.
- Herzfeld, M. (1987). *Anthropology through the looking glass: critical ethnography in the margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirschon, R. (2010). *Cultural Mismatches: Greek Concepts of Time, Personal Identity and Authority in the context of Europe*, στο K. Featherstone (επιμ.) *Europe in Modern Greek History*. London: Hurst & Co.
- Hudson, R. (1971). *Theatre Quarterly* ¼. London: Methuen, Eyre & Spottiswoode.
- Jacobson, R. (1973). *Le folklore, forme spécifique de création, in Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- Jones, G., R. (1987). “*Life history methodology*”. *Beyond Method* (επιμ.) G. Morgan. USA, London, New Delhi: Sage Publications.
- Jusdanis, G. (1991). *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kawashima, N. (2004). Planning for Equality? Decentralization in Cultural Policy. *Centre for Cultural Policy Studies*, University of Warwick Research Papers No 1.
- Koliopoulos, J. S., Veremis, Th. M. (2012). *Modern Greece: A History since 1821*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kvale, S. (1996). *Interviews. An introduction to qualitative research interviewing*. London: Sage.
- Ladurie, Le Roy, Em. (1979). *Le Carnaval de Romans*. Paris: Gallimard.
- Laine, M. De (2000). *Fieldwork, Participation and Practice. Ethics and Dilemmas in Qualitative Research*. USA, London, New Delhi: Sage Publications.
- Lofland, J. & Lofland, L. H. (1995). *Analyzing Social Settings*. Belmont: Wadswaorth.
- Lord, A.B. (1960). *The singer of tales*. Cambridge, Mass.: University Press.

- Lucius-Hoene, G. & Depperman, A. (2002). *Rekonstruktion narrative Indetitat. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrative Interviews*. Oplanden: Leske+ Budrich.
- Metz, Chr. (1968). *Remarques sur la phénoménologie du narrative*. Paris, (χ.έ.).
- Monro, D.H. (1967). *Humor*. The Encyclopedia of Philosophy, επιμ. P. Edwards. New York: The Macmillan Company-Free Press, τ. 4, σ. 90-93.
- Mouzelis, N. (1996). The concept of modernization: its relevance for Greece. *Journal of Modern Greek Studies*, 14(2), σ. 215-227.
- Mulcahy, K. (2006). Cultural Policy: Definitions and Theoretical Approaches. *The Journal of Arts Management, Law, and Society* Winter 2006, Vol. 35, No. 4, σ. 319-330.
- Myrsiades, L., S. (1988). *The Karagiozis heroic performance in Greek Shadow Theater*. Hanover: University Press of New England.
- Nisbet, J. & Watt, J. (1984). "Case study" στο Conducting Small-scale Investigation in Educational Management, (επιμ.) Bell J., Bush A., Goodey J., Goulding S. London: Harper & Row.
- Papadogiannis, N. (2015). *Militant Around the Clock? Left-Wing Youth Politics, Leisure, and Sexuality in Post-Dictatorship Greece 1974-1981*. Oxford: Berghahn.
- Papazahariou, Z. Ev. (χ.χ.). *Le sens social du théâtre d'ombre en Turquie et en Grèce*. Paris, (χ.έ.).
- Paredes, A. & Stekert, E. (1971). *The Urban experience and Folk tradition*. Austin: University of Texas Press.
- Parker, H. N. (2011). Towards a definition of popular culture. *History and Theory*, No 50.
- Portelli, A. (2021). Τι είναι και τι δεν είναι προφορική ιστορία, (επιμ.-μτφρ.) Γιάγκος Ανδρεάδης. Διαθέσιμο στο https://www.efsyn.gr/nisides/288309_ti-einai-kai-ti-den-einai-proforiki-istoria
- Portelli, A. (2021). *The Order Has Been Carried Out: History, Memory, and Meaning of a Nazi Massacre in Rome*. Palgrave Macmillan.
- Propp, Vl. (1965). *Morphologie du conte*. Paris, (χ.έ.).
- Puchner, W. (1975). *Das Neugriechische Schattentheater Karagiozis*. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität.
- Revault d'Allonnes, Ol. (1973). *La création artistique et les promesses de la liberté*. Paris, (χ.έ.).
- Segalen, M. (1998). *Rites and rituels contemporains*. Paris, (χ.έ.)

- Seidman, I. (1998). *Interviewing as Qualitative Research. A Guide for Researchers in Education and the Social Science*. London, New York: Teachers College Press & Columbia University.
- Sheitan (χ.χ.). *Carnaval*. Paris: Fernand Nathan.
- Slatter, D. (1997). *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Slife, D.B. & Williams, N.R. (1995). *What's behind the research? Discovering Hidden Assumptions in the Behavioural Sciences*. USA, London, New Delhi: Sage Publications.
- Smith, L., & Akagawa, N. (2009). *Intangible Heritage*. Abingdon: Routledge.
- Stake, R. E. (1994). "Case studies". *Handbook of qualitative research*, (επιμ.) N.K. Denzin, Y.S. Lincoln. London: Sage Publications.
- Strom, E. (2003). Cultural policy as development policy: evidence from the United States. *International Journal of Cultural Policy* 9(3), σ. 247-263.
- Sturman, A. (1999). "Case study methods". *Issues in Educational research*, (επιμ.) J.P. Keeves, G. Lakomski. Oxford: Elsevier Science Ltd.
- Sydow, C. W. von (1948). *On the spread of tradition. Selected papers on folklore*. Copenhagen, (χ.έ.).
- Thomas, G. (2009). *How to do your research project*. London: Sage Publications.
- Thomas, G. (2009). Doing case study: Abduction not induction, phronesis not theory. *Qualitative inquiry*, 16(7).
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture*, I-II. London, (χ.έ.).
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago, (χ.έ.).
- Van Boeschoten, R. (2020). *Voices from the past: oral history and the postwar reconstruction of the Greek countryside*. Crete University Press.
- Weber, M. (1949). *The Methodology of The Social Studies*. New York: The Free Press.
- Williams, R. (1983). *Keywords*. London: Fontana.
- Williams, R. (1989). *Resources of Hope: Culture, Democracy, socialism*. London: Verso.

Παράρτημα

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

Το Ελληνικό Θέατρο Σκιών και ο κόσμος του.
Οι αφηγήσεις των καραγκιοζοπαιχτών 1922-2022

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Μαρίνα Δ. Καψαμπέλη

Αθήνα, 2024

Παράρτημα Α – Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα Γιάννη Κόκκορη, Πρόγραμμα Θεάτρου Σκιών με Παιδιά

Το Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, το 1983, ξεκίνησε στη πόλη μας το Ναύπλιο ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα με θέμα το Καραγκιόζη.

Παλιότερα στη πόλη μας τα καλοκαίρια τύχαινε να δει κάποιος στις γειτονιές πολλά παιδιά να έχουνε τεντώσει σεντόνια λευκά και με το φως των κεριών να παρουσιάζουν αυτοσχέδια έργα του Καραγκιόζη.

Στη προσπάθεια που έγινε να αναβιώσει αυτό το παιχνίδι, η κυρία Καλκούνου κι εγώ, εφαρμόσαμε (υλοποιήσαμε) αυτό το πρόγραμμα στο χώρο της βιβλιοθήκης «ο Παλαμήδης», όπου παραλλήλως λειτουργούσε και μία έκθεση με φιγούρες γνωστών ελλήνων καραγκιοζοπαίχτων, και φιγούρες του ξένου καραγκιόζη, που σήμερα βρίσκονται στο μουσείο του Σταθμού.

Στο πρόγραμμα έπρεπε τα παιδιά, να φτάσουν να παρουσιάσουν μια ολόκληρη παράσταση με τις δικές τους δυνάμεις, δηλαδή να γράψουν το έργο, να κατασκευάσουν τις φιγούρες, να μνηθούν στην τεχνική του μπερντέ – χερούλια, φώτα, εργαλεία θορύβων, μουσική – και στο τέλος να παρουσιάσουν τα έργα των 9 ή 10 ομάδων που παίχτηκαν με κάποιους καραγκιοζοπαίχτες που ήλθαν απ' όλη την Ελλάδα (μπορούμε να δούμε τα ονόματά τους στα Εθνογραφικά).

Έτσι λοιπόν χωρίστηκε το πρόγραμμα σε τέσσερις φάσεις:

A. Συγγραφή έργου

B. Κατασκευή φιγούρων

Γ. Μύηση στον Μπερντέ

Δ. Παρουσίαση της παράστασης

Καλό είναι να εξετάσουμε τις φάσεις ξεχωριστά για να τις καταλάβουμε καλύτερα.

A. Συγγραφή έργου

Το θέμα του έργου διαλέγεται από τα ίδια τα παιδιά. Για να γίνει αυτό όμως, πρέπει ο εμπνευστής να κάνει μια γενική συζήτηση μαζί τους, ώστε να μπορέσει να πιάσει τη διάθεση της ομάδας. Καλόν είναι, να μην στήνει τα παιδιά απέναντί του σε στρογγυλό τραπέζι, γιατί έτσι φαίνεται «δασκαλίστικη» η προσπάθειά του κι έτσι τα παιδιά είναι μαζεμένα.

Εμείς τότε τη συζήτηση αυτή την κάναμε, ενόσω τα παιδιά ζωγράφιζαν με θέμα (ερώτημα): πως θυμόσαστε τον Καραγκιόζη ;

Τότε μέσα από τις κουβέντες που γίνονται, μπορούμε να διαλέξουμε τις λέξεις κλειδιά και να κατευθύνουμε τα παιδιά στον τίτλο του έργου. Διαλέγουμε μάλιστα λέξεις (θέματα) που να είναι βιωμένες από τα παιδιά και να είναι και αστείες.

Αρχίζει έτσι το γράψιμο, αφού στη συζήτηση λέμε στα παιδιά τι είναι ο Καραγκιόζης και αναλύουμε ταυτόχρονα όλους τους ήρωές του και την ιστορική-εθνολογική τους θέση στο θέατρο σκιών.

Προσοχή όμως, δεν πρέπει να μείνουμε στην παράδοση, αλλ' αντίθετα, να βοηθάμε τα παιδιά να φτιάχνουν και καινούργιους ήρωες από τη καθημερινή ζωή και την παρατήρησή της.

Επίσης δεν πρέπει στο έργο να υπάρχουν σκηνές με πολλά πρόσωπα γιατί τότε χρειάζεται ο εμψυχωτής να παίζει και το ρόλο του σκηνοθέτη και αυτό είναι τελικά έξω από τις προθέσεις του προγράμματος.

Β. Κατασκευή φιγούρων

Για τις φιγούρες διαλέξαμε το χαρτόνι. Το χαρτόνι προσφέρεται σαν υλικό για δύο λόγους. Πρώτον γιατί είναι παραδοσιακό και δεύτερον γιατί είναι τζάμπα, επειδή μπορούμε να το προμηθευτούμε από χαρτοκιβώτια που αφήνουν έξω τα μπακάλικα για πέταμα. Καλύτερο μάλιστα χαρτόνι, είναι το NOY-NOY που δεν είναι γκοφρέ.

Για το κόψιμο αποφύγαμε τα κοπίδια-ξυράφια, για τη πρόληψη ατυχημάτων. Η παραδοσιακή πρόκα είναι το καλύτερο εργαλείο, αλλά αποφεύγουμε τα βαριά σφυριά, γιατί τα μικρά παιδιά τα χειρίζονται δύσκολα και κουράζονται πολύ γρήγορα.

Αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής είναι ότι θέλει πολύ προσοχή η σχεδίαση της φιγούρας, έτσι ώστε να μην αφαιρούμε τα κεφάλια από το υπόλοιπο σώμα κλπ. Μαζί με τα παιδιά πρέπει να δουλεύουμε κι εμείς και μάλιστα περισσότερο. Η κατοπινή εμπειρία μάλιστα απέδειξε ότι τα παιδιά αφού κόψουν κάποιες φιγούρες που τους σχεδιάζουμε εμείς, μπορούν εύκολα να σχεδιάζουν φιγούρες, και να αποφεύγουν τέτοια τεχνικά λάθη.

Το κοπίδι αδειάζει τις φιγούρες από κάποια χαρτόνια και δημιουργούνται κάποιες φωτεινές φόρμες. Αυτές τις φωτεινές φόρμες μπορούμε να τις καλύψουμε με κάποιο χρωματιστό υλικό που να έχει και διαφάνεια (προτείνονται ζωγραφιστό χαρτί, έτοιμο χρωματιστό χαρτί και πανί). Το πανί είναι το καλύτερο και το πιο φτηνό γιατί μπορούμε να μαζεύουμε από τα κουρέλια που πετάνε οι μοδίστρες. Η συγκόλληση χαρτονιού και πανιού γίνεται με κόλα που καλό είναι να είναι διαφανής.

Γ. Μύηση στον Μπερντέ

Κάποια στιγμή στήνουμε και τον μπερντέ. Η δουλειά αυτή πρέπει να γίνεται μπροστά στα παιδιά, και κατόπιν να την κάνουν και τα παιδιά μόνα τους. Γι' αυτό ο μπερντέ πρέπει να στήνεται με βίδες και όχι με πρόκες, ώστε να λύνεται εύκολα και να ξανασυναρμολογείται.

Τις σούστες που κουνάνε τον караγκιόζη τις φτιάχνουμε μπροστά στα παιδιά, αλλά δεν νομίζουμε ότι πρέπει να μάθουν τα παιδιά να τις φτιάχνουνε, γιατί ακόμα και επαγγελματίες караγκιόζοπαίχτες, εμπιστεύονται την κατασκευή τους σε ειδικούς σιδεράδες. Πρέπει όμως να μάθουμε στα παιδιά να αντιμετωπίζουνε κάθε τεχνικό πρόβλημα που μπορεί να παρουσιαστεί στη παράσταση (αποκολλήσεις κ.λ.π.).

Κάτι άλλο που πρέπει να προσεχτεί είναι τα σκηνικά. Τα σκηνικά τα φτιάχνουμε ή από χαρτόνι ή από πανί. Στο χαρτόνι ακολουθούμε την ίδια τεχνική με τις φιγούρες. Σε περίπτωση που χρησιμοποιήσουμε πανί, το τεντώνουμε σε τελάρο και το ζωγραφίζουμε με αραιά ακρυλικά χρώματα, πλην του μαύρου που το βάζουμε πηχτό.

Προσοχή επίσης θέλουν και τα φώτα. (Χαρακτηριστικές είναι οι μνήμες από το ξύλο που τρώγαμε παιδιά όταν βάζαμε φωτιά και καίγαμε τα σεντόνια των μανάδων μας, με κίνδυνο πολλές φορές και επέκταση της πυρκαγιάς). Προτείνουμε λάμπες γαλακτερές και απαραίτητα αλουμινόχαρτο από κάτω. Το τέντωμα του πανιού να γίνεται με λάστιχο που είναι γρήγορο και δεν έχει καρφώματα και πινέζες.

Άλλα εργαλεία είναι τα εργαλεία των θορύβων (οι ντενεκέδες – το πιστόλι – τα μαχαίροπήρουνα – η φάπα κ.α.). Μ' αυτά γίνονται όλοι οι θόρυβοι και πρέπει τα παιδιά να τα φτιάχνουν μόνα τους.

Η μουσική επιμέλεια της παράστασης γίνεται ως εξής: μαθαίνουμε τα τραγούδια στις κλασσικές φιγούρες στα παιδιά και αυτά βρίσκουν μόνα τους με τι μουσική θα ντύσουν τους καινούργιους ήρωες.

Είναι χρήσιμο ο μπερντέ να βρίσκεται μόνιμα στημένος σε κάποιο χώρο έτσι ώστε εύκολα τα παιδιά από την κατασκευή ή το γράψιμο να πηγαίνουν στη πρόβα.

Δ. Παρουσίαση της παράστασης

Όταν λέμε για την παρουσίαση της παράστασης δεν εννοούμε μόνο την πρεμιέρα, αλλά όλες τις δουλειές που γίνονται πίσω από τον μπερντέ (δηλαδή τις πρόβες) όταν τα παιδιά κρατάνε τις φιγούρες και παίζουνε τις διάφορες σκηνές.

Πιστεύουμε ότι δεν πρέπει να πιέζουμε τα παιδιά να κάνουνε τις φωνές των ηρώων που βλέπουνε στη τηλεόραση αλλά να τα αφήνουμε να διαλέγουν μόνα τους τη φωνή που ταιριάζει σε κάθε ρόλο. Δεν πρέπει να κόβουμε τον αυθορμητισμό τους απαγορεύοντας τον αυτοσχεδια-

σμό αλλά αντίθετα να βοηθάμε να αυτοσχεδιάζουνε. Εδώ πρέπει να προσεχτεί ότι η υπερβολική χρήση του αυτοσχεδιασμού πολλές φορές καταστρέφει παραστάσεις κι αυτό γίνεται γιατί τις κάνει πλατιές και βαρετές.

Το κείμενο που γράψανε μόνα τους τα παιδιά δεν είναι το κείμενο που έγραψε κάποιος συγγραφέας και έτσι δεν χρειάζεται η αυτολεξεί αποστήθισή του. Άλλωστε ο κάθε συγγραφέας μπορεί να αλλάζει το κείμενό του όποτε θέλει.

Και τώρα στη παράσταση: Την πρόβα «τζενεράλε» ο εμψυχωτής μπορεί να την δει κανονικά από μία καρέκλα. Όταν όμως προσπαθήσει να κάτσει στη προεμιέρα με το κοινό, σχεδόν πάντα ακούει τις διαμαρτυρίες των παιδιών που τον θέλουν πίσω από τον μπερντέ. Πολλές φορές ο εμψυχωτής είναι σίγουρος ότι το έργο το παίζουν άνετα τα παιδιά, αλλά πρέπει να πάει πίσω. Μετά την 5η παράσταση τα παιδιά όχι μόνο παίζουν χωρίς αυτόν, αλλά και πολλές φορές δεν τον χρειάζονται καν και μπορούν μόνα τους πια να φτιάξουν εκπλήξεις που δεν τις ξέρει και που μπορούν να του δώσουν μεγάλη ευχαρίστηση.

Για να το πετύχουμε αυτό θα πρέπει η ομάδα αυτή να μην βρίσκεται μόνο στο πρόγραμμα μαζί αλλά αν είναι δυνατόν τα παιδιά να κάνουν παρέα στη γειτονιά ή στο σχολείο ώστε να γνωρίζονται καλά μεταξύ τους.

Αρνητικό είναι να προσπαθήσουμε να ενώσουμε παιδιά με διαφορές μεταξύ τους γιατί οι διαφορές τους θα βγούνε αργά ή γρήγορα μ' αποτέλεσμα τη διάλυση ή τη μία και μοναδική παράσταση.

Γιάννης Κόκκορης 1989.

Παράρτημα Β – Συνεντεύξεις

Συνέντευξη 1, Ημι-δομημένης μορφής του Πάνου Καπετανίδη στη Μαρίνα Καψαμπέλη

17/11/2020, διαδικτυακή συνέντευξη

Ξεκίνησα πολύ νωρίς. Παρ' όλο που έχω ένα υστέρημα, δε γνωρίζω καθόλου Αγγλικά, παρ' όλα αυτά είμαι αρκετά καλός. Άμα το ξέρεις βοηθάει στη δουλειά, αλλά δεν το ξέρουν όλοι αυτό το εργαλείο. Χαχαχα! Ο γιος μου είναι 37-38χρονών. Όταν ήταν λοιπόν 5 χρονών, με σύνδεση ΟΤΕ μια δραχμή η κλήση, δεν είχε μπει ακόμα η χρονοχρέωση, μπαίναμε στο ίντερνετ με τον υπολογιστή μας, έκανε «ζζζζζζζ» μια εικόνα τότε ήτανε, το in.gr το μόνο side τότε ήταν και άμα τελείωνε βαράγαμε παλαμάκια.

Έγινε κομπιουτεράς;

Όχι ήθελε να γίνει, αλλά τελικά ήγε κάπου αλλού γιατί με τις μονάδες δεν του φτάνανε. Είχε πέσει με τα μούτρα τότε, πολύ και τώρα όμως κατέχει τα πάντα τόσο καλά, στους υπολογιστές και τα δίκτυα, τόσο καλά στη δουλειά του, είναι σεισμολόγος, διδάκτορας σεισμολογίας και στο Πανεπιστήμιο, αλλά και στο Αστεροσκοπείο κάνει τα δίκτυα και τις συνδέσεις των σταθμών μεταξύ τους.

Πότε είσαι γεννημένος;

Το '58.

Πώς ξεκίνησες, οι δάσκαλοί σου, πώς ασχολήθηκες με αυτό, αν ήταν το όνειρό σου, αν ξεκίνησες από κάπου αλλού και στην πορεία μεταπήδησες στον Καραγκιόζη.

Εγώ που λες από την αρχή είχα μια μανία, να θέλω να ζήσω παραπάνω. Είχα θέμα δηλαδή! Κατάλαβα το τι σημαίνει ζωή, το τι σημαίνει θάνατος και από τη στιγμή που το κατάλαβα αυτό ήθελα να ζήσω παραπάνω! Και πώς θα ζήσει κανείς παραπάνω; Όταν αφήσει πίσω του ένα έργο και όχι μόνο τις ακαθαρσίες του και τα σκουπίδια του! Αρχικά λοιπόν ήθελα να γίνω ηθοποιός, ώσπου γνώρισα τον Βάγγο, είδα ότι ο Καραγκιόζης είναι μια παραστατική τέχνη, με σαγήνευσε, τον πλεύρισα, μου έκανε εντύπωση όταν έφτιαχνα τις φιγούρες τότε, τις παιδικές τις δικές μου τότε, όχι τις αγοραστές, δεν μπορούσα να τις στηρίξω πάνω στο πανί. Έβλεπα τα σχοινάκια αυτά που φαινόταν του Σπαθάρη στην τηλεόραση και λέω μα πώς κρατιέται; Και τη τούμπα που είδα τον Βάγγο μετά στο Λούνα Παρκ που είχε έρθει, που το 'χε πάρει για να μαζεύει κόσμο, την περίοδο εκείνη που έπαιζε στη Πηγάδα στον Πειραιά αλλά είχε και το θέατρο του στο Αιγάλεω. Στην Πηγάδα δεν μπόρεσα να πάω ποτέ, στο Αιγάλεω με πήγε η μάνα μου κάνα δυο

φορές και έβλεπα αυτές τις κλωστές και έλεγα πώς; Και έφτιαξα μια τρύπα, με ένα εργαλείο, μια πρόκα την έκανα πλακουτσή και τη γύρναγα έτσι και έτσι να βάλω μάτι να δω πώς γυρνάει τις φιγούρες. Κι αφού έκανα την τρύπα που με έβαλλε μέσα στη σκηνή, κάποια στιγμή με είδε ο Βάγγος και μου λέει «τι κάνεις εκεί;» λέω «κοιτάζω, Μάστορα να μάθω» «Α, θες να μάθεις; Έλα μέσα». Με έβαλε μέσα ήμουν τότε οχτώ χρονών. Βέβαια, είχα πρωτοδεί Καραγκιόζη στον Χαρίδημο, γιατί είχαμε την τύχη εδώ, στο Κερατσίνι, να 'χουμε ένα θέατρο που έφερνε μεγάλα ταλέντα του ελληνικού θεάτρου. Περάσανε όλοι! Και μουσικά ταλέντα. Το θέατρο Χρυσοστομίδη, όπου δύο καλοκαίρια έφερε το Χαρίδημο, έκανε τρελές δουλειές, μιλάμε τρελά εισιτήρια. Μετά γνωρίστηκα εγώ με το γιο του Χρυσοστομίδη τον Αλέκο, ο οποίος ήταν και συγγραφέας, μου 'δειξε το «μπορντερό» εκείνης της περιόδου. Το βιβλιαράκι που γράφανε τα εισιτήρια που κάνανε, μιλάμε για τρελά νούμερα, 1400, 1500 την ημέρα. Θυμάμαι τότε, λόγω του ότι η νύχτα ήτανε μεγάλη, δίνανε 2 παραστάσεις. Πολλές φορές όμως και οι δύο ήτανε τρομερά γεμάτες

Τι εισιτήριο είχανε τότε;

5 δραχμές είχε το εισιτήριο, δηλαδή αν το φέρουμε στο σήμερα είναι σαν να παίζουμε με 5 ευρώ. Το θυμάμαι αυτό γιατί τη πρώτη φορά που πήγα και είδα, είχα ένα ξάδερφο που έμενε στο απέναντι προσφυγικό διώροφο από το δικό μας και όποτε με έβλεπε, αυτός είχε πάντα στην τσέπη του πασατέμπους και έκανε μια έτσι και μου έδινε πασατέμπο, οπότε μια φορά περνώντας, πήγα κοντά του τρέχοντας για το πασατέμπο και δεν είχε και μου 'δωσε ένα τάλιρο «να πας να πάρεις» μου λέει. Του λέω γιατί να πάω να πάρω πασατέμπο και να μην πάω να δω Καραγκιόζη; 7,8 χρονών! Οπότε, ήξερα το θέατρο που είναι, αλλά οι γειτονιές δεν φωτιζόντουσαν με τις λάμπες όπως τώρα που γίνεται μέρα. Όταν νύχτωνε, τα σοκάκια ήτανε χωματόδρομοι, δεν υπήρχαν ούτε καν πεζοδρόμια, σκέψου τώρα!. Το θέατρο απείχε από το πατρικό μου γύρω στα 500 μέτρα, αν επήγαινα μέσα από τα προσφυγικά, από τους δρόμους ήτανε πιο πολύ. Επήγα λοιπόν εκεί να δω Καραγκιόζη, αλλά είχα πάει νωρίς εγώ, μέρα, έφεγγε. Πού να ξέρω εγώ ότι αρχινάει όταν νυχτώσει! Και περίμενα και περίμενα, τίποτα, νυχτώσε! Βλέπω λοιπόν την παράσταση «Η ορφανή της Χίου», είχε και το γκραν γκινιόλ τέλος αυτό το έργο. Πω! Φεύγω για το σπίτι μου, με κυνηγάγανε κάτι σκύλοι, τρομοκρατήθηκα, τα 'κανα και λίγο πάνω μου και πάω σπίτι τρώω κι ένα χέρι ξύλο, γιατί είχαν τρελαθεί από την αγωνία που ήμουν. «Είχα πάει στον Καραγκιόζη», «Τώρα θα σου πούμε εμείς Καραγκιόζη... », χαχαχα! Έτσι λοιπόν αυτή ήταν η πρώτη μου επικοινωνία με τον Καραγκιόζη. Για το θέατρο δεν ήξερα, για το σινεμά βασικά ήξερα, γιατί στη γειτονιά μου

τότε που ήτανε χούντα και ερχότανε από τη Νομαρχία ένα Volkswagen το οποίο είχε μέσα μηχανή κινηματογράφου 16mm, επάνω στις προσφυγικές πολυκατοικίες που ήταν δίπλα στο σπίτι μου, είχανε βάλει ένα κομμάτι του τοίχου άσπρο και έπαιζε σινεμά. Τσάρλι Τσάπλιν. Όταν είδα τον Τσάρλι Τσάπλιν τρελάθηκα! Λέω τι είναι αυτό το πράμα, αυτό θέλω να γίνω κι εγώ! Σου γυρίζω τώρα για το ηθοποιός. Και όχι ηθοποιός του θεάτρου, αυτός ο άνθρωπος, του βωβού κινηματογράφου! Δεν ήξερα εγώ τι είναι ομιλών και τι είναι θέατρο, δεν το 'ξερα εγώ ακόμα! Αλλά είπα αυτό θέλω να γίνω, να με βάζουνε στη μηχανή και να με παίζουνε στο πανί.

Έρχονταν δηλαδή δημόσια και το πρόβαλαν αυτό;

Η Νομαρχία το 'φερνε, δωρεάν. Αυτός μάλιστα είχε κι ένα κουτί γεμάτο πουλιά της χούντας και μου λέει πάρε μια χούφτα, για να το συνδέσω και με την σημερινή ημέρα (εννοεί 17 Νοέμβρη), πάρε μια φούχτα να δώσεις και στους φίλους σου! Εγώ δεν έδωσα πουθενά, αλλά τα είχα μέσα σε ένα συρτάρι του μπουφέ. Όταν έπεσε η χούντα, ήμουν 15 χρονών, 16. Α! όχι όταν έγινε το Πολυτεχνείο, εγώ ήθελα τότε να μάθω κιθάρα, είχα ένα φίλο που μάθαινε μπουζούκι, που ήξερε πού φτιάχνουνε και επισκευάζουνε μουσικά όργανα, είχαμε λοιπόν την κιθάρα του αδερφού μου σκεβρωμένη και την παίρνω και πάω να την αφήσω να την φτιάξω. Τότε λοιπόν υπήρχε το Πολυτεχνείο, είχε ξεκινήσει η κατάληψη του Πολυτεχνείου και λέω τι γίνεται εδώ πέρα, τι φασαρία, τι χαρτιά είναι αυτά κάτω; Κοιτάζω «Κάτω η Χούντα», η φούντα ήξερα τι είναι, αλλά αυτό έγγραφε χούντα, σκέφτηκα δεν το γράψανε καλά! Κατάλαβες; Εγώ δεν ήξερα από αυτά τίποτα, δε μου λέγανε κι οι δικοί μου, γιατί ήμουν αμλαμπάς! Αριστεροί, όλο το σόι, δ μου λέγανε όμως γιατί ήμουν παραλίπας και φοβόντουσαν. Παράλληλα, αφού πήγα το όργανο και το άφησα στον μάστορα να το φτιάξει, άκουγα στα μεγάφωνα το τραγούδι του Θεοδωράκη, εγώ δεν το ήξερα, σε ποίηση του Ρίτσου «αυτά τα δένδρα δε βολεύονται με λιγότερο ουρανό». Σκεφτόμουν αμλαμπάς τι λιγότερο, ποια δέντρα; Και γύρω φωνές και τέτοια! Οπότε τυχαίνει την Παρασκευή που έγινε η είσοδος του τανκς, νωρίς όμως, να πάω να πάρω την κιθάρα. Και βγαίνω μέσα από το σταθμό της Ομόνοιας και μου έρχονται τα δακρυγόνα, μαζί με το φίλο μου το Βαγγέλη. Αυτός είναι επαγγελματίας μπουζουξής σήμερα Βαγγέλης Μπαλέσιος (;). Χαθήκαμε, στραβώθηκαν! Βγαίνουμε έξω λοιπόν να αναπνεύσουμε, νομίζαμε ότι ρίξαν κάτι μέσα στο σταθμό. Αλλά απέξω ήταν χειρότερα! Χαθήκαμε με το Βαγγέλη και βρέθηκα κι εγώ μέσα στον κόσμο να τρέχουμε από 'δώ, να τρέχουμε από κει, πετάγανε κάτι δακρυγόνα, να κάτι δακρυγόνα (δείχνει με το χέρι του), στριφογυρίζανε και καπνίζανε. Είδα ότι βγαίνανε και τους βάζανε φωτιά, μαθητές και άνθρωποι άλλοι. Α! ξέχασα να σου πω

ότι μετά την πρώτη φορά που πήγα, πήγαινα κάθε μέρα να ακούσω τα «δέντρα που δε βολεύονται». Οπότε λοιπόν, αρχίσαμε και παίρναμε χαρτιά που βρίσκαμε από κι από κει και βάζαμε φωτιά να τα κάψουμε κι εγώ μαζί με τους άλλους. (γελάει) Οπότε τα χαρτιά σωθήκανε, τα δακρυγόνα περισσεύανε. Μπαμ μπουμ! Οπότε πήγαμε να σηκώσουμε ένα περίπτερο, να το τουμπάρουμε και να βγάλουμε τα χαρτιά από τις εφημερίδες και να τα κάψουμε για τα δακρυγόνα. Δε μπορούσες να το πλησιάσεις το δακρυγόνο! Έπρεπε να το σπρώξεις με κάτι άλλο, με ένα μαρκούτσι με κάτι! Ή με την εφημερίδα! Και την ώρα που σπρώχνω με βουτήζανε!(χαχαχα) Με πάνε στην Ασφάλεια της Αττικής και «πάνω χέρι κάτω χέρι ποιος έχει το πάνω πάνω». Δεν είχαν μάθει όμως κάτι οι γονείς μου και είχαν τρελαθεί! Τηλέφωνο δεν είχαμε στο σπίτι! Πήρε η Ασφάλεια Αττικής την Ασφάλεια Κερατσινίου και πήγανε και τους βρήκανε και τρελαθήκανε! Πήγανε με ένα παπά, πρώτο ξάδελφο της μάνας μου, ο οποίος ήταν και πλωτάρχης, υπηρετούσε στο ναυτικό, χούντα δηλαδή, και με βγάλανε από το κρατητήριο! Και πηγαίνοντας σπίτι, είδα πώς ήρθαν στο Γουδί, εγώ δεν ήξερα τι είναι το Γουδί. Πήραν τα σηματάκια του Παπαδόπουλου που είχα, τα βάλανε σε ένα κουτί μεταλλικό, η μάνα μου, και είπε να! Έτσι! Έτσι πολιτικοποιήθηκα και έτσι αγάπησα τον Θεοδωράκη.

Η οικογένεια σου ήταν πρόσφυγες;

Ναι. Το '21 ήρθανε η μάνα μου. Εμένα η μία πλευρά ήταν από την Αρετσού και η άλλη από το Ρέσιο. Η Αρετσού είναι... ,όταν πήγα Κωνσταντινούπολη προσπάθησα να το βρω αλλά δεν το βρήκα το μέρος, εμένα μου είπανε κοντά στο Πατριαρχείο. Πήρα ένα ταξί να το βρω, ο ταξιτζής δεν ήξερε, πήγαμε σε κάτι σοκάκια που ήταν μια εκκλησία, λέω Έλληνες είναι θα ξέρουνε, ήταν όλοι Τούρκοι. Δεν ξέρανε να μας βοηθήσουνε, δεν το βρήκα. Το Ρέσιο; Ήταν ακόμα πιο μακριά, ήταν προάστειο. Μετά πήγαν στην Πόλη. Ο παππούς μου πούλησε, μόλις είχαν παντρευτεί και είχαν κάνει τη μάνα μου, ένα χρόνο παντρεμένοι. Είχε το πρώτο μοτόρι, έλεγε η γιαγιά. Δηλαδή είχαν ψαρόβαρκα με μηχανή. Πουλήσανε, πήγανε στην Πόλη, μέινανε ένα διάστημα και μετά φύγανε. Το '20 ευτυχώς. Είχαν αρχίσει να τους διώχνουνε.

Ο μπαμπάς σου τι δουλειά έκανε;

Ο μπαμπάς μου ήταν στιλβωτής επίπλων. Λουστραδόρος.

Παραδοσιακά θα έκανες αυτή τη δουλειά;

Όχι δε μου άρεσε. Αναγκαστήκαμε μερικές φορές, είχε πολλή δουλειά ο άνθρωπος, ο πατέρας μου θυμάμαι δεν έκανε τίποτα άλλο στη ζωή του παρά να δουλεύει. Πολλές φορές δεν ερχότανε σπίτι για να τελειώσει αυτά. Είχε μια σπουδαία τέχνη την οποία όμως δεν ήξερε να την εκμεταλλευτεί. Δεν ήξερε να τη διαχειριστεί. Θα έβγαζε πάρα πολλά, θα

είχε έκθεση, αλλά δεν είχε το μυαλό. Δεν του έκοβε, δεν είχε επιχειρηματικό πνεύμα. Δεν μπορούν όλοι οι άνθρωποι να είναι επιχειρηματίες. Θα έπρεπε να είναι εργαζόμενος σε μια επιχείρηση. Παρ' όλα αυτά ήθελε να κάνει μόνος του δουλειές. Μόνος του δεν τα κατάφερνε όμως. Έπεφτε έξω και αναγκαστικά πήγαινε κι η μάνα μου να τον βοηθήσει να τα τελειώσει, είχε βάλει προθεσμία γιατί φέρ' ειπείν παντρευόντουσαν οι άλλοι και θα τον δέρνανε, ξενύχταγε και έπαιρνε και μένα. Με έβαζε να τρίψω και αυτή η σκόνη που έβγαινε από το καμένο, το σπαρματσέτο το λεγόμενο (στο έπιπλο αναφέρεται) έμπαινε στους πόρους του χεριού μου και μετά δεν μπορούσα να πιάσω τίποτα. Παιδάκι βέβαια αλλά δεν έχει σημασία, δε μ' άρεσε!

Ούτε ο αδερφός σου ασχολήθηκε;

Όχι! Μάλιστα οτιδήποτε μουτζούρωνε τα χέρια μου, δεν το ήθελα. Μ' άρεσε πάρα πολύ η ηλεκτρονική. Μάλιστα ένα φεγγάρι σπούδασα ραδιοτεχνία δια αλληλογραφίας. Έχω μάθει τη λυχνία, τα σχέδια, μπορώ να διαβάσω σχέδιο ηλεκτρονικό πριν τη λυχνία, πριν βγουν τα ολοκληρωμένα κυκλώματα. Έως εκεί. Από κει και πέρα δεν ξέρω τίποτα. Μου άρεσε πάρα πού! Δηλαδή αν δεν γινόμουν ηθοποιός ή καραγκιοζοπαίχτης θα ήθελα να γίνω ηλεκτρονικός. Μου αρέσει, ασχολιέμαι, δηλαδή φτιάχνω πράγματα μόνος μου, επισκευάζω οτιδήποτε μου χαλάει. Αυτό είναι πολύ χρήσιμο και στη δουλειά! Βέβαια, δεν το συζητάω! Να σκεφτείς, όταν ήμουν στο θέατρο, ήμουν πάλι επιχειρηματίας, 10 χρόνια έκανα θέατρο εγώ.

Ως ηθοποιός ή ως θεατρώνης;

σπούδασα θέατρο και με το Γιάννη τον Κόκκινο, ο οποίος μετά με πάντρεψε κιόλας, κάναμε ένα θίασο παιδικό αρχικά. Το '76 κατευθείαν όταν μπήκα στη δραματική σχολή με πλησίασε και μ' έκανε συνεταίρο του.

Σε ποια δραματική σχολή;

Του Πειραιϊκού Συνδέσμου και ένα χρόνο, επειδή με διώξαν επειδή έπαιζα θέατρο, απαγορευόταν να παίζω, ήταν παράρτημα του Εθνικού θεάτρου, και πήγα στη σχολή του Νίκου Μπίνα και όπου δίδασκε και ο Ντίνος Δημόπουλος, δηλαδή πήρα και το άλλο μέρος. Ο Μπίνας καλός ηθοποιός δεν ήταν βέβαια, αλλά ήταν καλός άνθρωπος. Με το θίασο που είχαμε κάνει με το Γιάννη τον Κόκκινο παίζαμε αρχαία κωμωδία και τραγωδία, ελληνικό ρεπερτόριο, είχαμε κρατήσει και 2 χρόνια ένα θέατρο στον Πειραιά το «Θέατρο του Κύβου», κοντά στο δημοτικό θέατρο, ένα πολύ μικρό θεατράκι. Είχαμε ανεβάσει το «Παραμύθι χωρίς όνομα» του Καμπανέλη, το ... του Γιάννη του Περγιάλη, μια καταπληκτική παράσταση. Τις πιο πολλές φορές είμαστε επάνω στη σκηνή παρά κάτω

και κάναμε και παιδικό θέατρο. Το παιδικό μας συντηρούσε των μεγάλων. Εκεί λοιπόν... ξέχασα για το λόγο που σου τα έλεγα αυτά! Ως θεατρικός επιχειρηματίας και η σχέση με τον Καραγκιόζη. Δε θυμάμαι τι ήθελα να σου πω. Γιατί εμένα η γέφυρα, ωστόσο στο Βάγγο πήγαινα όποτε δεν είχα παράσταση ή περιοδεία ή αυτά, ο οποίος έπαιζε στο δήμο Πειραιά, αρχικά στη Πηγάδα που δεν πρόλαβα να πάω, ήταν η περίοδος Σκυλίτση. Με το που τον σταμάτησε η χούντα, του γκρέμισε το θέατρο στο Μοσχάτο και ο Σκυλίτσης για να μην πάρει έκταση, γιατί ξεσηκώθηκαν δημοσιογράφοι και λοιπά, τον πήγε κι έπαιζε τακτικές παραστάσεις, στη Πηγάδα και μετά του έφτιαξε και μια αυτοκίνητη σκηνή και γύρναγε όλο τον Πειραιά. Οπότεν εγώ τον πρόλαβα μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, ήτανε δήμαρχος ο Παπασπύρου, ο οποίος ήτανε τακτικός θαμώνας του Βάγγου, αλλά τον πήγε μετά στο Διρό στην Πειραιϊκή, αυτό ήταν στο παραλιακό μέτωπο, στα τείχη του Πειραιά, υπήρχε μια μεγάλη αλάνα. Λοιπόν έστησε τον μπερντέ, καρέκλες κι αυτά, ελεύθερη είσοδος και μετά τον πήγε στον Ιππόκαμπο πιο κάτω γιατί ο καφετζής είδε τον κόσμο που ερχότανε και φαγώθηκε γιατί ο Διρός ήταν καφετέρια, ήτανε το πάρκινγκ (που γίνονταν οι παραστάσεις). Όταν πήγε στον Ιππόκαμπο, πάλι για τον ίδιο λόγο, θέλανε δηλαδή το χώρο για πάρκινγκ, πήγαμε στα Βοτσαλάκια στου Παρασκευά στην Καστέλα. Εκεί έπαιξα κι εγώ δυο χρόνια.

Εσύ τον παρακολουθούσες ως θαυμαστής του;

Ως μαθητής του! Ήταν σαν πατέρα μου!

Αλλά παράλληλα είχες το δικό σου το θέατρο

Ναι. Είχα το παιδικό που μου 'βγαζε πολλά λεφτά και των μεγάλων όπου έτρωγε τα πολλά που έβγαζα. Το '76 κάναμε το παιδικό και το '78 φτιάξαμε με τον κουμπάρο μου το Λαϊκό Θέατρο Πειραιά.

Σε βοήθησε όμως η ηθοποιία στον Καραγκιόζη; Στη φωνή;

Βέβαια! Στις αναπνοές μου σε όλα. Δηλαδή αυτό που μάθαιναν οι Καραγκιοζοπαίχτες εμπειρικά, τη διαφραγματική αναπνοή, την έμαθα τεχνικά, στη σχολή. Τις παύσεις, όλα αυτά τα πέρασα στον Καραγκιόζη.

Και πώς περνάς στον Καραγκιόζη; Σαν επαγγελματίας; Πώς γίνεται η μετάβαση;

Ως θεατρικός επιχειρηματίας, πήγα μια πρόταση στο φεστιβάλ Αθηνών, για τους Βατράχους του Αριστοφάνη. Λέω, δεν κάνω και μια πρόταση με Καραγκιόζη, ζωντανή ορχήστρα και συμμετοχή ηθοποιών στην αποθέωση; Συντάσσω μια πρόταση ωραία και μαζί με το θεατρικό καταθέτω και αυτό. Και ως θαύματος έγινε δεκτός ο Καραγκιόζης και όχι το θέατρο. Κάναμε το γάμο του Καραγκιόζη στο Λυκαβηττό, το 1985, όπου ανάμεσα στους θεατές ήταν κι ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο οποίος τρελάθηκε και του άρεσε πάρα

πολύ, μου ζήτησε να πάμε την παράσταση και στην Κρήτη, που είχε την εβδομάδα Μαρκόπουλου, όπου έπαιζε η ορχήστρα του πλέον τα μουσικά μέρη της παράστασης. Κι από το Λυκαβηττό έχω μόνο δύο φωτογραφίες. Η παράσταση στο Λυκαβηττό και στο άλλο ήτανε με γιγαντοφιγούρες. Δεν ήτανε κανονικές, ήτανε σε μέγεθος ανθρώπου. Και βοηθοί ήτανε όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες. Ο Βάγγος όταν είδε την πρόταση που έκανα μου είπε «θα πας φυλακή». Μου το 'πε αυτό γιατί το θεώρησε μεγάλο εγχείρημα. Αλλά μαζί φτιάξαμε τις γιγαντοφιγούρες. Μάλιστα εκείνη την εποχή είχα πάθει κι ένα στραπάτσο ως επιχειρηματίας, γιατί ήταν η εποχή που περάσαν οι ηθοποιοί από το ταμείο ηθοποιών το ΣΕΗ περάσαμε στο ΙΚΑ, και πήγα και ρώτησα στο ΙΚΑ Δραπετσώνας που ανήκε η εταιρία «με συγχωρείται εγώ με αυτό το ΑΦΜ, έχω εταιρία και ηθοποιούς» «πόσες ώρες δουλεύουνε; Δύο; Βάλε εσύ τρεις» ωρομίσθιοι σχεδόν, μου είπαν βάλτους με τις καθαρίστριες. Και μετά με φώναξαν για έλεγχο και μου λένε δεν έχεις βάλει τι σύμβαση. Και μου κόβουν εκείνη την περίοδο 7 εκατομμύρια πρόστιμο. Εάν έκανα ένσταση, καθαρός εκβιασμός, και την έχανα θα διπλασιαζόταν (τριπλασιαζόταν) το πρόστιμο. Οπότε για να μην πάω φυλακή, τα πλήρωσα. Πήγαινα κι πουλούσα παγωτά στην ΕΒΓΑ. Ήταν ο πεθερός μου εκεί. Το πρωί πούλαγα παγωτά και το βράδυ έπαιζα θέατρο. Εκείνη λοιπόν την περίοδο συμπίπτει να πάρω το Λυκαβηττό και ξεχρέωσα. Ο Βάγγος δεν ήξερε λεπτομέρειες για αυτά.

Είχα 10 μέτρα πλάτος πανί, με 2,5 μέτρα το καθαρό πανί. Εγώ φτιάχνω φιγούρες, ωστόσο εκείνες του Λυκαβηττού ήταν του Βάγγου. Τις έφτιαξε με δικά του σχέδια, ανέλαβε δηλαδή το μέρος των φιγουρών. Τα σαράγια που είχε τα χρησιμοποιήσαμε στο Λυκαβηττό, βάζοντας από κάτω προσθήκες, για μην πέσουνε. Η ορχήστρα στο Λυκαβηττό ήταν του Καράμπαλη. Αποθέωση στο τέλος με άμαξα, που την έσερναν 2 άλογα, με άμαξ'. Είχα φέρει και κάτι πόντιους να χορέψουν 'ένα χορό του γάμου. Και αγριέψανε τα άλογα και δεν μπορούσανε με τίποτα να τα μαζέψουνε. Και έκαναν να ανεβούν στις κερκίδες... (γελάει). Από την παράσταση πήρα καθαρά 1 εκατομμύριο δραχμές και μου κόστισε περίπου τις 300χιλιάδες. Οπότε με το υπόλοιπο, πήρα και άλλα 500 από την Κρήτη με το Μαρκόπουλο και μετά με φωνάζει και στη Θεσσαλονίκη που είχε μια φοβερή παράσταση, να κάνω ένα πρόλογο και να τραγουδήσει για πρώτη φορά το τραγούδι με το Μέγα Αλέξανδρο, που μετά βγήκε ο δίσκος του Νταλάρα. (Χρόνια στο μπερντέ, τραγούδι). Είχα τη σκηνή αυτή την 5μετρη, απόζω όμως είχα το Μεγα-Αλέξανδρο ως ντεκόρ. Έκανα ένα πρόλογο εγώ με τον Μπαρμπα-Γιώργο-Βεληγκέκα-Φοξ και όταν είπε το τραγούδι αυτό μόνος του ο Μαρκόπουλος με το πιάνο, κινιόταν το φίδι

κι ο Αλέξανδρος απόξω. Μιλάμε για ένα φίδι όπου ήτανε 15 μέτρα μήκος και ο Αλέξανδρος 3,5 μέτρα ύψος. Ήταν έξω από τον μπερντέ, ως ντεκόρ στην αρχή και μετά είχα σκοινιά και τον κούναγα εγώ. Είχα το Γενεράλη βοηθό. Η παράσταση ήταν στο Καυτατζόγλειο. Έχω κάνει δυο τρία πράγματα, που δε θα τα φτάσει ποτέ κανένας. Αυτή λοιπόν ήταν η γέφυρα. Σκέφτηκα τι κάθομαι και παιδεύομαι. Άσε ο τύπος, που ήρθαν από το σπίτι να μου πάρουν συνεντεύξεις. Σαλόνι συνεντεύξεις.

Έτσι παράτησα το θέατρο τελείως. Μου λέει κι ο Βάγγος «πρέπει να πατάς σε μία βάρκα». Και άρχισα και πήγαινα προς το Θέατρο Σκιών και πήγαινα πάρα πολύ καλά. Έτσι μέχρι το 2009 που άρχισε η κρίση ακολούθησα ανοδική πορεία και οικονομική και καλλιτεχνική. Τώρα είμαστε στα όρια της πτώχευσης.

Είχες δικό σου χώρο;

Ποτέ δεν είχα δικό μου χώρο, εκτός από τον Κύβο που όταν σταματήσαμε να παίζουμε, το είχα εγώ δυο χειμώνες. Και το Φιλίπ στην Αθήνα ένα σινεμά, κάθε Κυριακή. Αλλά σε καθημερινή βάση δεν είχα θέατρο. Μόνο 2 μέρες τη βδομάδα.

Δούλευες και επαρχία; Πώς το δούλευες;

Τα λεφτά είναι στην περιοδεία. Το μόνο βέβαια που δεν μπορούσα να κάνω δύο τελάρα, πέρα από τη σκηνή μου. Στα Βοτσαλάκια, που μου άφησε ο Βάγγος το 2000-2002 που έπαιζα. Οπότε ο Αγραπίδης (ο δήμαρχος Πειραιά) ο οποίος δεν αγάπαγε τον Καραγκιόζη, το σταματήσανε. Γιατί αυτή που είχε τα πολιτιστικά η κυρία (Καραμαλάκου;), αυτό ήταν το πατρικό της. Έτσι την ήξερα τα Μανιαούρια (τα Μανιάτικα). Τα Μανιάτικα βγάζουνε δημάρχους. Αυτή δεν τον αγάπαγε τον Καραγκιόζη, μ' άφησε απλήρωτο ένα καλοκαίρι, δηλαδή το πρώτο πληρώθηκα, το δεύτερο δεν πληρώθηκα. Απαιτούσα τα χρήματά μου και με σταμάτησε. Βασικά με θύμωσε κι ο Βάγγος γιατί έλεγε ότι με σταμάτησε επειδή απαίτησα τα χρήματά μου, με άγριο τρόπο, δεν μπορούσα εγώ να περιμένω να με σταματήσει, να πει δεν ξαναβάζουμε Καραγκιόζη. Κι όσο περνάει ο καιρός χάνεις και άλλα χρήματα.

Αυτές οι συμφωνίες με το δήμο ήτανε γραπτές;

Προφορικές ήτανε. Έκανες μια αίτηση κι όταν το δεχτεί μπορεί να μην κάνεις κανένα χαρτί.

Αλλά δεν υπάρχει θέμα. Έχω κάνει 4 δικαστήρια σε δήμους τα έχω κερδίσει και τα 4.

Δεν είναι ρίσκο;

Όχι από ένα σημείο και μετά δεν χρειάζεται συμβάσεις, γιατί πέρναγε δημοτικό συμβούλιο.

Εκτός από τον Πειραιά σε ποια άλλη περιοχή είχες επαφές;

Στο Κερατσίνι, στη περιοχή μου. Μέχρι που ανέλαβε αυτός ο δήμαρχος από την Ανταρσία, Βρεττάκος λέγεται, που για πολιτικούς λόγους δε θέλησε να με χρησιμοποιήσει.

Για πολιτικούς λόγους; Αφού εσύ ήσουν πάντα αριστερός λες.

Ναι! Και μετέπειτα με το ΠΑΣΟΚ. Μετά με το Συνασπισμό και με τη διάλυση του Συνασπισμού, εγώ δε θέλησα να επιστρέψω με την κυρία Παπαρήγα. Μάλιστα έχω τη διαγραφή μου απ' το ΚΚΕ σε κασέτα. Με τον Ανδρουλάκη. Όταν διαλύθηκε ο Συνασπισμός μας είπαν να επιστρέψουμε. Και τι είμαστε εμείς; Πρόβατα; Κάνε μπε, μην κάνεις μπε; Και επειδή είδα όλη τη δίκη του Παπανδρέου στην τηλεόραση, την έπαιζε τότε το κανάλι 5. Είδα ότι κακώς τον παραπέμπανε, έναν πρωθυπουργό. Με τόσα πολλά που άλλαξε στον τόπο. Εμένα ο πατέρας μου έπαιρνε σύνταξη 7000 και ξαφνικά σε δυο μήνες την έκανε 15000 και κατάφεραν να βάλουνε αποταμίευση οι άνθρωποι που δεν είχανε να φάνε, τους ταΐζαμε εμείς. Κι αυτόν τον άνθρωπο θέλανε να τον βάλουνε φυλακή για να του πάρουνε τους ψήφους. Κι επειδή είδα πόσο άδικο ήταν αυτό το πράγμα, ως κρίμα στο λαιμό μου, πήγα στο ΠΑΣΟΚ, μόνο για αυτό το λόγο. Δεν είχα καμιά ιδεολογική σύνδεση με το ΠΑΣΟΚ, καμιά. Και τώρα βέβαια δεν είμαι εκεί γιατί η Γεννηματά δε με εκφράζει. Δε θα μ' έχει κανείς στην αμασχάλη του. όποιος καταλάβω ότι τελευταία στιγμή με εκφράζει, θα ρίξω την ψήφο μου. ας είναι και η Νέα Δημοκρατία.

Αρα λοιπόν τότε, τελειώνοντας από τους δήμους του Πειραιά, βγαίνεις επαρχία; Πας επαρχία.

Όχι. Όταν εγώ λέω ότι ήμουν Κερατσίνι μιλάμε πριν 6 χρόνια. Έπαιξα δύο καλοκαίρια με δικό μου εισιτήριο, πήρα χρήματα καλύτερα από ότι με πλήρωνε ο δήμος, κι επειδή το είδανε αυτό με σταματήσανε κι από αυτό. Δε μου το ξαναδώσανε μετά τα 2 χρόνια.

Δηλαδή εκτός από τις περιοχές σου δεν βγαίνεις;

Το χειμώνα έχει τα σχολεία. Μάλιστα τώρα, πριν να γίνει το λοκντάουν το πρώτο, ήταν να φύγω από τα νήπια και τα δημοτικά και να πάω στα γυμνάσια, λύκεια με Αριστοφάνη. Το ήξερα από το θέατρο. Έφτιαξα τις φιγούρες μου, έκανα πρόβα στο λόγο για να τον μάθω να τον θυμηθώ, γιατί ήξερα μόνο τα δικά μου λόγια, σε μετάφραση κανονική, αυτή που είχαμε ανεβάσει με το λαϊκό θέατρο Πειραιά, με το Γιάννη τον Κόκκινο. Σε μετάφραση Παύλου Μάτση, την είχε ανεβάσει ο Ευαγγελάτος. Είναι μια καταπληκτική μετάφραση πολύ σύγχρονη, πολύ νεανική, έκανα πρόβες και ήρθε ο κορωνοϊός. Αν δεν είχε μεσολαβήσει αυτό, αν όχι μετά το Πάσχα πέρσι, φέτος θα 'παιζα. (ΜΚ πιστεύω ότι σε αυτές τις ιδέες που έχεις και τα περάσματα που κάνεις από το ένα στο άλλο παίζει μεγάλο ρόλο ο ηθοποιός. Δηλαδή έχεις ευκολίες που άλλοι караγκιοζοπαίχτες δεν τις έχουνε.) και δεν τις βρίσκουνε πλέον. Για να καταλάβεις μου λέει ο Βάγγος όταν ξεκινάγανε τη σεζόν τους, γιατί εκεί ήτανε βασικά ο Καραγκιόζης, στα μαντράκια, έλεγε ο Βάγγος επειδή ο λαιμός τους έχει ηρεμήσει το χειμώνα, που ίσως δεν παίζανε οι περισσότεροι, ή παίζανε πολύ

ελάχιστα, πηγαίνανε στο ποτάμι και φωνάζανε διάφορα ονόματα για να μην τους περάσουν για τρελούς, «Α Γιάννη»(κάνει λαρυγγοφωνή), για να επαναφέρουν τη φωνή. Αυτό το πράγμα δε μπορούσε να το κάνει ένας που δεν έχει τα προσόντα. Όπως και τη διαγραμματική αναπνοή. Γιατί όταν παίζεις θέατρο, δε φτάνει η αναπνοή η κανονική. Όπως και ο βουτηχτής ο παραδοσιακός ο Καλύμνιος με την ανάσα κατέβαινε να βγάλει το σφουγγάρι, τραβούσε διαφραγματική αναπνοή χωρίς να το καταλάβει. Ήθελε παραπάνω αέρα, να κρατήσει η αναπνοή του 3,4 λεπτά.

Γνωρίζοντας και τη ζωή του Βάγγου και τη ζωή ενός караγκιοζοπαίκτη μετά, όπως είσαι εσύ, σε έχει απογοητεύσει ο Καραγκιόζης;

Όχι, όχι ποτέ!

Τι είναι αυτό που σε έχει απογοητεύσει; Από τη σχέση σου με το θεατρικό είδος Καραγκιόζης, αν σε έχει απογοητεύσει.

Εμένα ένα μόνο πράγμα με απογοήτευσε κι αυτό ήταν το θέατρο. Η σχέση μου με τους άλλους. Μιλάμε πολύ βρώμικο. Επειδή στο θέατρο δεν μπορείς να παίζεις μόνος σου, παρά μόνο αν είναι ένας μονόλογος, που σπάνια παρουσιάζεις κάτι τέτοιο και μόνο σε παραστάσεις που γίνονται για να δείξεις τα προσόντα σου, σαν μάστερ κλας, παντού θες ένα συνεργάτη. Ε! δεν έβρισκα συνεργάτες. Την τελευταία φορά που παίζαμε το παραμύθι χωρίς όνομα και η αιτία να αποχωρήσω τελείως από το θέατρο ήτανε, στον Κύβο, ότι δεν πήγαινε καλά το θέατρο. Είχαμε 12 πάνω στη σκηνή και έξι κάτω (θεατές εννοεί). Το μυαλό μου και η σκέψη μου, γιατί εγώ πλήρωνα, δεν ήτανε σε καλή κατάσταση. Και επειδή αλλάξαμε μια κουβέντα με ένα παππού εκεί πέρα, ο οποίος είχε έρθει μόνο για τα ένσημά του, μου είχε δώσει ένα παντελόνι για την παράσταση και πήγε και το πήρε. Ήμουν αταμείο εγώ, πάω να μπω να πάω να ντυθώ και δεν βρίσκω το παντελόνι. Είχα πάει με ένα καρό εν τω μεταξύ που ήτανε τότε της μόδας. Κάνω έτσι και το βρίσκω στην ντουλάπα του, στο καμαρίνι του. Πικράθηκα τόσο πολύ, δεν ξέρω τι είχε μαζί μου, αλλά γιατί να με βγάλει έξω στο έργο με το καρό. Αυτό ήτανε κακία προς το θέατρο, όχι σε μένα.

Άρα το πέρασμα σου στον Καραγκιόζη ήταν σαν μια διασφάλιση...

Της ατομικότητάς μου. Όσο θέλεις χόρευε κι όσο θέλεις πήδα. Μόνος μου ήμουνα, το βοηθό μου είχα, τον πλήρωνα καλά, βγαίναμε περιοδείες, πηγαίναμε όπου πηγαίναμε ξέρω εγώ, καλαμπουρίζαμε τα πρωινά μας, μπάνιο κάναμε το καλοκαίρι, σαν διακοπές δηλαδή. Είχαμε βέβαια μια μετακίνηση, που ήταν καθημερινή μερικές φορές.

Σαν τα μπουλούκια;

Όχι, όχι. Γιατί το μπουλούκι δεν είναι μόνο η μετακίνηση, είναι και το που μένανε... εγώ έμενα σε ξενοδοχεία αστέρων, κάναμε ζωάρα!

Τι είναι αυτό που κάνει ένα караγκιοζοπαίχτη καλό; Για τους παλιούς μπορούμε να πούμε ότι είχαν μια ιδιαίτερη φωνή, φτιάχνανε το σχέδιο τους, γράφανε τα έργα τους. Σήμερα τι είναι αυτό που κάνει έναν караγκιοζοπαίχτη καλλιτέχνη του Καραγκιόζη;

Κατ' αρχήν πρέπει να ξεχωρίσουμε τα πράγματα. Άλλο караγκιοζοπαίχτης, άλλο ζωγράφος του караγκιόζη, άλλο ταμίας του караγκιόζη. Είναι διαφορετικά πράγματα. Ως караγκιοζοπαίχτης χρειάζεται πρώτα-πρώτα αγάπη για να το κάνεις. Αγάπη. Θα έλεγα ταλέντο, αλλά ξέρεις το ταλέντο είναι κάτι πολύ παραψυχολογικό. Εγώ είμαι γήινος. Δηλαδή ότι αγαπήσεις και κουραστείς για να το κάνεις, να το καταφέρεις, το κατέχεις τέλεια. Έχω και μια τριλογία για το θέμα. Πρώτον ο Καραγκιόζης είναι το τι λες. Το έργο. Να έχει αρχή μέση τέλος. Να έχει μια τελειότητα λέξεων, να μη στηρίζεται το λεξιλόγιο σου σε χίλιες λέξεις, να έχεις διαβάσει δηλαδή, να τις κατέχεις τις λέξεις. Ένα πράγμα ακόμα που μου έμαθε το θέατρο, είναι πολλές λέξεις. Με τις μεταφράσεις που έκανα των αρχαίων τραγικών, έμαθα λέξεις, δεν κρατιέμαι σε ένα λεξιλόγιο φτωχό. Δεύτερον είναι πώς το λες αυτό που λες. Δηλαδή η μίμηση, η ειλικρίνεια, η αλήθεια, να προκαλέσεις στον άλλον συγκίνηση. Να κάνεις μέσα του ένα σεισμό.

Η ερμηνεία δηλαδή.

Αυτό. Και μετά έρχονται όλα τα άλλα. Φιγούρες, σκηνικά, σκηνή ηχητικά. Τρίτον και τελευταίο όλα αυτά μαζί. Τώρα εάν φτιάχνεις τις φιγούρες σου είναι ευεργέτημα. Δεν έχεις ανάγκη κανένα. Εγώ βέβαια από μόνος μου δεν σκιστάρω, πρέπει να τη δω τη φιγούρα μπροστά μου ή να την αντιγράψω. Αφού όμως έχω το πρωτογενές να το δω, αυτό που φτιάχνω έχει ένα πολύ ωραίο αποτέλεσμα. Και κάνω και τις διαφοροποιήσεις μου, κάτι που μ' αρέσει, ένα πιο νεανικό πρόσωπο σε μια κοπέλα, ένα πιο μοντέρνο χτένισμα σε ένα νεαρό, για να είμαι στην εποχή μου.

Άρα αυτό που έχει σημασία, είναι το κείμενο και η ερμηνεία. Όμως αυτοί οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες, ο Βάγγος, ο Γιάνναρος, ο Μάνθος, ο Σπυρόπουλος, δεν ήτανε λόγιοι, δεν ξέρανε γράμματα, όμως έστω και με αυτά τα λίγα γράμματα που ξέρανε, βγάζανε ένα πλούτο, μια ψυχή.

Βεβαίως! Δε μπορώ να σου μιλήσω για άλλους, αλλά επειδή ξέρεις ότι υπάρχουν σχολές, για παράδειγμα ο πειραιώτικος Καραγκιόζης, ο οποίος διαφέρει πάρα πολύ, ο Βάγγος, ο Χαρίδημος, εγώ, ο Γενεράλης, που παίζουν οι άνθρωποι του Πειραιά. Αυτός λοιπόν ο πειραιώτικος Καραγκιόζης είναι ο πιο θεατρικός. Εάν είχα γνωρίσει το Σπυρόπουλο ή αν είχα γνωρίσει το Σπαθάρη δε θα συνέχιζα στον Καραγκιόζη, δεν θα τον αγαπούσα. Αγάπησα τον Καραγκιόζη γιατί είχε ακριβώς αυτή τη θεατρική δομή. Είχε αρχή, μέση,

τέλος. Και ο λόγος αυτός που χρησιμοποιούσανε ήτανε πλούσιος. Τώρα πως ο Τσιτσάνης εκαθότανε στο καφενείο με το μπουζουκάκι του και έπαιζε τους δρόμους και αφουγκραζότανε του καφενείου τους διαλόγους, τον πόνο τον καημό και το μετέφερε κι έκανε τραγούδι, το έκανε στίχο. Ή η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, που είναι η σημαντικότερη νομίζω, δεν υπάρχει τραγούδι της που να μην είναι αριστούργημα, ήτανε δασκάλα, όμως δεν το έμαθε ως δασκάλα, το έμαθε στις χαρτοπαιχτικές λέσχες. Κι ο Καραγκιόζης μας, το Σωματείο του Καραγκιόζη γεννήθηκε σε μια μπαρμπουτιέρα, δε γεννήθηκε στο σαλόνι. Εκεί υπογράφηκε το καταστατικό, σε μια μπαρμπουτιέρα το 1925.

Αρα ο Καραγκιόζης του Πειραιά έχει ψυχή, έχει πλούτο...

Έχει θεατρική δομή.

Έχει αρχή, μέση τέλος και ερμηνεία.

Ερμηνεία μπορεί να έχει και ο Αθηναϊκός και ο Πατρινός.

Ακολουθεί δηλαδή θεατρικούς δρόμους.

Τυχαιοί; Δεν ξέρω.

Ναι αλλά μιλάμε για δύο караγκιόζοπαίχτες ο Βάγγος και ο Χαρίδημος που είναι τέρατα, δε μιλάμε για τυχαίους караγκιόζοπαίχτες.

Δεν τους συγκρίνω με κανέναν άλλο της γενιάς μου. Στην Αθήνα παίζανε κι οι Πατρινοί, ήταν ανακύκλωση. Στον Πειραιά ξεκινάει από τα Χρήστο Χαρίδημο. Και οι δυο, άσχετα αν ο Βάγγος έλεγε πως είχε δάσκαλό του τον Ιατρίδη, είχε το Χαρίδημο (Χρήστο). Μάλιστα συμπωματικά στο Facebook την περασμένη εβδομάδα είδα είχε ανεβάσει κάποιος μια φωτογραφία από το θέατρο Χρυσοστομίδη, ήταν ο κόσμος που περίμενε να μπει για τη δεύτερη παράσταση κι ο κόσμος που έβγαινε από την πρώτη και έλεγε ο σχολιαστής που την ανέβασε, «ο Καραγκιόζης του Χαρίδημου» και αναρωτιόταν ένας «είναι δυνατόν; Αυτός ο κόσμος είναι μεγάλοι άνθρωποι». Δεν ήταν νέοι, εννοώ παιδιά. Γιατί ο Καραγκιόζης δεν είναι παιδικό θέατρο. Είναι για μεγάλους. Αυτοί ήταν το κοινό του Καραγκιόζη. Μιλάμε για ένα λαό απέξω από το θέατρο.

Σίγουρα ο Καραγκιόζης ήταν θέαμα ενηλίκων και τα θέματα του ήταν θέματα ενηλίκων.

Υπάρχει μια μεγάλη συζήτηση, θεωρούν οι ακαδημαϊκοί ότι ο Καραγκιόζης μπαίνοντας στην τηλεόραση και «κατεβαίνοντας» στα παιδιά, με τα κόμικ, με τα φυλλάδια ευτελίστηκε...

Εγώ έχω μια άλλη ερμηνεία. Ο Καραγκιόζης πέρασε μια μεγάλη κρίση με τον κινηματογράφο. Οι караγκιόζοπαίχτες πεινάσανε, εγκαταλείψανε το επάγγελμα. Κι έρχεται λοιπόν μια εταιρεία, η «Μίνως Μάτσας και Υιός» και ψάχνει να βρει караγκιόζοπαίχτη να κάνει

δίσκο. Πήγαινε στον έναν, έλεγε «τι Καραγκιόζης μπρος πίσω ένα δισκάκι 45 στροφών» 7 λεπτά; Σου λέει πώς θα χωρέσω ένα έργο μιάμιση ώρα; Και δέχτηκε ποιος; Ο Σπαθάρης! Ο Σπαθάρης λοιπόν περνάει τον Καραγκιόζη στο δισκάκι αρχικά, ακόμα δεν έχουμε τηλεόραση, και βγαίνει το διαφημιστικό το οποίο θυμάμαι ως τώρα -κι ήτανε κι ο τίτλος της παραγωγής του Σωματείου για τον τηλεοπτικό Καραγκιόζη που κάναμε, αν θυμάσαι ήτανε «και μιλάει και λαλάει»-διαφήμιζε τον «Καραγκιόζη γιατρό το ραδιόφωνο» που θα κυκλοφορήσει σε δισκάκια, και έλεγε (η διαφήμιση) «γιατρέ το παιδί μου, ούτε μιλάει, ούτε λαλάει». Το θυμάμαι σα να το ακούω τώρα. Αυτό το δισκάκι έκανε τον Καραγκιόζη ξανά μανά γνωστό. Κι άρχισαν τα παιδικά πρωινά, τα κυριακάτικα πρωινά, που αναγκαστικά ήταν παιδικό, κι αναγκάζονται και προσαρμόζουν όλοι τις παραστάσεις τους για παιδιά, αφού το μεγαλύτερο μέρος του κοινού πλέον είναι παιδιά. Μπήκανε στο σινεμά, το οποίο τους κατήργησε, ξανά μανά τις Κυριακές τα πρωινά ως παιδικό(πρόγραμμα) και ακολουθεί κι η τηλεόραση μετά. Ο Σπαθάρης έχει την ευθύνη να μεν για το πέρασμα του Καραγκιόζη στο παιδικό, αλλά και την ευθύνη της αναβίωσης του Καραγκιόζη. Πριν από αυτόν δε δεχόντουσαν. Μετά έκανε ο Μάνος δίσκο, μετά, μετά. Βέβαια είχα προηγηθεί ο Χαρίδημος με τους δίσκους 78 στροφών, αλλά όμως αυτός δεν είχε καταφέρει να τον αναπτύξει. Δεν είχε καταφέρει να μπει στα σπίτια. Δεν είχε διαφημιστεί. Αλλά και ο τρόπος που έπαιζε ήτανε πάλι για μεγάλους. Ευτυχώς που υπάρχουνε κι αυτά τα δισκάκια και σώζεται η φωνή του Χρήστου του Χαρίδημου.

Αρα είναι εξέλιξη αυτό που γίνεται μετά το 60, το 70;

Είναι ένας αναγκαστικός συμβιβασμός.

Τον αποδυναμώνει;

Τον αποδυναμώνει γιατί να σου πω κάτι, άμα παίζεις συνέχεια σε παιδιά, αρχίζεις και ξεχνάς τα καλαμπούρια των μεγάλων. Άμα δεν τα λες! Δεν υπάρχει βιβλίο να τα ξαναθυμηθείς. Και μετά αρχίζεις και το περιορίζεις, κάνεις μια αυτολογοκρισία. Τώρα αρχίζουν κι άλλα πράγματα. Αρχίζουν και τα δικαιωματιστικά. Μην πεις εκείνο γιατί μιλάει για το χοντρό. Πέρσι απεφάνθη το συμβούλιο του Υπουργείου παιδείας ότι Πεπόνιας είναι κακό να λέγεται. Όλες αυτές οι κυρίες δεν ξέρουνε τι είναι ο Καραγκιόζης. Ο Μαρίνο ο δημοσιογράφος, ο οποίος δεν έχει δει ποτέ Καραγκιόζη και τον κριτικάριζε, κι είχε κάνει μια τρομερή επίθεση, ότι μαθαίνει τα παιδιά να κλέβουνε, ότι είναι αντιπαιδαγωγικός, ότι, ότι, και βέβαια του την πέσανε όλοι των γραμμάτων και της τέχνης και τονε βάλανε στη θέση του. Χωρίς ποτέ να παραδεχτεί το λάθος του.

Είπες ότι το πρώτο σωματείο έγινε σε μια μπαρμπουτιέρα...

Έχεις δει τον πίνακα του σωματείου του Ράμου, απεικονίζει την πρώτη γενική συνέλευση του σωματείου στην μπαρμποutiέρα.

Ήταν δηλαδή λίγο περιθωριακοί;

Όχι όλοι. Υπήρχαν ο Βασίλαρος, ο Χαρίδημος, άνθρωποι που γυρίζανε με τη χρυσή καδένα και τα κουστούμια και τις γραβάτες και τα παπιγιονάκια, υπήρχαν και άλλοι. Τότε το σωματείο αριθμούσε τα 350 άτομα, όλοι μόνο караγκιοζοπαίχτες.

Και τι έγινε στην πορεία και έμεινε έτσι ξεκρέμαστο το πράγμα;

Τότε ο καλός караγκιοζοπαίχτης ήταν ο λεφτάς που μπορούσε να πάρει τη χρυσή καδένα, είχε δικό του σπίτι, μπορούσε να έχει ένα και δύο θέατρα. Ο λιγότερο καλός έπαιζε παράσταση περιφερειακά και ήταν και ο άλλος που ήταν για τις επαρχίες. Δηλαδή υπάρχει μια ρήση που άκουσα από το Βάγγο, ότι όταν πήγαινε ο Κουτσούρης να παίξει στην Αθήνα, ο γέρο Σπαθάρης έπαιρνε τα βουνά, γι' αυτό τον λέγανε βουνίσιο.

Ο Κουτσούρης;

Εγώ μόνο ακουστά τον έχω, αλλά ήταν μια σημαντική προσωπικότητα του Καραγκιόζη. Ήταν Αθηναίος.

Όλες οι επαγγελματικές συντεχνίες που ιδρύσαν σωματεία τα κράτησαν. Βγήκαν τα σωματεία τους μπροστά και έκαναν κάποια πράγματα. Τι έγινε με τους караγκιοζοπαίχτες;

Μέχρι που ανέλαβα εγώ ήτανε αμιγώς επαγγελματικό. Μάλιστα μέσα είχε και το ταμείο αλληλοβοήθειας, το οποίο ήτανε αυτό από το οποίο παίρνανε και σύνταξη. Μαζεύανε τα «φοράκια» όπως τα λέγανε, κάτι έντυπα που τους δίνανε και υπογράφανε, δηλαδή φόρος που πληρώνανε στην εφορία 3,5 δραχμές () το οποίο προσκόμιζαν και στην αστυνομία για να πάρουν την άδεια τελέσεως δημοσίου θεάματος, αυτό το βάζανε στην άκρη και μ' αυτό φτιάχνανε ημέρες για να πάρουνε σύνταξη. Σε όλη του τη ζωή το σωματείο, εκτός από δύο φορές, η μια στην Πάτρα, που έγινε μια μεγάλη ιστορία και μέσω Υπουργείου Πολιτισμού παίζαν όλοι οι караγκιοζοπαίχτες, και μια στην Αθήνα, το σωματείο δεν είχε πολιτιστικό χαρακτήρα, ήταν καθαρά επαγγελματικό. Όταν ανέλαβα εγώ, ανέλαβα σε μια πολύ δύσκολη περίοδο, λειτουργούσε από το 1925 μέχρι σήμερα αδιάληπτα. Φαντάσου ακόμα και στη χούντα που έκλεισε όλα τα σωματεία, το σωματείο караγκιοζοπαιχτών λειτουργούσε, και μάλιστα με αρχαιρεσίες. Δεν βάζανε εγκάθετο. Βέβαια ξέραν οι караγκιοζοπαίχτες ποιος είναι ο φιλοχουντικός, για να μην έχουνε μπερδέματα, εκλέγανε αυτόνανε (δε θέλει να πει ονόματα) είναι πολύ γνωστός και πολύ ταλαίπωρος, είχε μεγάλη φιλία με κάποιο συνταγματάρχη, το οποίο τους έβγαζε και από δυσκολίες.

Όταν ανέλαβα εγώ, εκείνη την περίοδο αποστρατεύτηκαν όλοι. Βγήκαν σε σύνταξη. Χαρίδημος, Βάγγος, Σπυρόπουλος, όλο το διοικητικό συμβούλιο, με μόνη εξαίρεση το Σταμάτη Γενεράλη που δεν είχε πάρει σύνταξη. Και μου λέει ο Βάγγος να παραδώσω τη σφραγίδα, να το κλείσουμε. Του λέω κάτσε βρε παιδί μου, ένα τέτοιο σωματείο! Μου λέει τι να κάνουμε; Του λέω θα το αναλάβω! Μου λέει με ποιους θα αναλάβεις εσύ; Του λέω θα κάνω εγώ πείραμα, κι άμα πιάσει έπιασε. Και πάω λοιπόν και μας διορίζει ένα συμβούλιο το οποίο πρότεινα εγώ, μάλλον πρότεινε ο Γενεράλης, εμένα, τον Λεωνίδα τον Μαρή, τον Γιάνναρο, όχι κι αυτός είχε φύγει, ένα πενταμελές συμβούλιο. Και κάναμε την προσπάθεια αναβίωσης.

Αυτό τώρα πότε έγινε;

Το 1985. Και κάνω μια προσπάθεια να βρω μέλη τα οποία είχανε διαγραφεί, είχανε σταματήσει, ή παίζανε και δεν παίζανε. Κάποιους βρήκα, κάποιους δεν βρήκα, οπότε αποφασίσαμε να το σταματήσουμε ως αμιγώς επαγγελματικό των караγκιοζοπαίχτων.

Να ρωτήσω κάτι. Για να γίνει λοιπόν κάποιος μέλος στο διοικητικό συμβούλιο θα έπρεπε να έχει χαρτιά επαγγελματικά ως караγκιοζοπαίχτης;

Όχι στο διοικητικό συμβούλιο, ως μέλος. Να έχει χαρτιά ως караγκιοζοπαίχτης επαγγελματίας, να έπαιζε παραστάσεις, να είχε χαρτάκια (φοράκια) και να έχεις περάσει από εξετάσεις του караγκιοζοπαίχτη, που τις έκανε το σωματείο. Τότε το ΔΣ όριζε ποιος θα ήταν στην επιτροπή για τις εξετάσεις. Όλοι είχανε περάσει, από τις εξετάσεις. Οπότε δεν είχα άλλη λύση. Κατ' αρχήν να το διευρύνω, να γράψω τους βοηθούς, να γράψω τις γυναίκες των караγκιοζοπαίχτων, που ήταν στην πλειοψηφία τους και βοηθοί, να γράψω τους μουσικούς του Караγκιόζη, και ακόμα μια κατηγορία, οι φίλοι, που με άλφα ή βήτα τρόπο είχανε βοηθήσει στο επάγγελμα του караγκιοζοπαίχτη. Συγγραφείς, ερευνητές, κι έτσι ξαφνικά φτιάχνεται ένα σωματείο, το οποίο παύει να είναι συνδικαλιστικό και γίνεται και πολιτιστικό. Ναι μεν διεκδικούσε κάποια πράγματα επαγγελματικά, αλλά στην ουσία έκανε πολιτισμό. (άρα την άδεια του ένας караγκιοζοπαίχτης δεν την έπαιρνε από το σωματείο) Δεν μπορούσε να παίζει Караγκιόζη, παρά μόνον αν έδινε εξετάσεις στην επιτροπή με караγκιοζοπαίχτη. Συνέχισε αυτό που γινόταν και πριν. Έβαλα κι ένα άρθρο, εγώ το πέρασα τότε και ακόμα υπάρχει, να μην έχει ποτέ υμνήσει ή εκδηλώσει ποτέ αισθήματα υπέρ της Χούντας. (καθαρά φρονήματα) δημοκρατικά φρονήματα.

Αυτό το Σωματείο που έγινε το 1985 κρατάει μέχρι σήμερα στην ίδια μορφή;

Ε, έχει αλλάξει καταστατικό ακόμα 3 φορές, αλλά με άξονα το προηγούμενο, αυτό του 85. Μερικές βελτιώσεις έκανε. Κάναμε το Α Συνέδριο στην Αθήνα, το Β έγινε στην Νέα

Ιωνία πριν 2 χρόνια. Το πρώτο αναφέρθηκε στο τι μπορεί να γίνει στο να διατηρηθεί και να αναπτυχθεί αυτή η παραδοσιακή τέχνη και βγήκε το συμπέρασμα ότι χρειάζεται την Εθνική Σκηνή Θεάτρου Σκιών, στα πρότυπα του Εθνικού Θεάτρου. Και το Β πάλι ασχολήθηκε με αυτό «Ένα σπίτι για τον Καραγκιόζη», πάλι με το ίδιο θέμα. Δεν το έχουμε καταφέρει ακόμα.

Εδώ μου δίνεις μια ωραία πάσα να σου πω ότι όλα τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα έχουν επίσημες ακαδημίες, επιχορηγούμενες κρατικά, διαπιστευμένες. Είτε είναι ζωγράφοι, είτε είναι μουσικοί. Στον Καραγκιόζη γιατί τίποτα;

Γιατί δεν έχει βρεθεί ο άνθρωπος που τ' αγαπάει στα πράγματα. Να είναι στο τιμόνι κάποιας εξουσίας, στο Υπουργείο Πολιτισμού στην ουσία. Ο μοναδικός που ήτανε φίλος του Καραγκιόζη και θα έκανε πράγματα αν έμενε ακόμα λίγο, ήτανε ο Θάνος Μικρούτσικος. Ο οποίος ήξερε, βοήθαγε και το Γιάνναρο. Κι όταν πήγαμε στο Υπουργείο Πολιτισμού... Α, ξέχασα να σου πω ότι μεταξύ άλλων που μπήκανε στο Σωματείο, που επιτρεπόταν να γραφτούνε, ήταν και οι συνταξιούχοι βετεράνοι του Καραγκιόζη. Στο παλιό σωματείο όσοι παίρνανε σύνταξη φεύγανε. Τους ανατάξαμε. Και δημιουργούμε ένα δεύτερο συμβούλιο, στην πρώτη τροποποίηση του καταστατικού το Συμβούλιο της Εθνικής Σκηνής Θεάτρου Σκιών, ώστε να λειτουργεί αυτό τυπικά και να περιμένει από το Υπουργείο να δώσει τα χρήματα και το χώρο και τα λοιπά, για να γίνει η εθνική σκηνή. Γιατί αυτό συμπέρανε το Α Συνέδριο, το οποίο συνδιοργανώθηκε με την Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, με πρόεδρο τον Μποστ τότε, οι οποίοι μας έδωσαν μια μεγάλη γκάμα των ανθρώπων του Πολιτισμού, που ενημερώσαμε και ήρθανε στο Συνέδριο, μεταξύ αυτών η Έλλη Αλεξίου και μέλη της Πανελληνίας Πολιτιστικής Κίνησης που ήρθαν, είπαν το λόγο τους και υπάρχουν τα γραπτά πρακτικά για το συνέδριο με τις ομιλίες τους. και μέχρι τώρα δεν βρέθηκε ο κατάλληλος άνθρωπος.

Αυτό που είπες για το Μικρούτσικο και το Γιάνναρο; Προσπαθούσε ο Γιάνναρος να φτιάξει μια κατάσταση με το Μικρούτσικο;

Να σου ότι όταν τον είδε τον Μικρούτσικο στο γραφείο του στο Υπουργείο, του 'ριξε και σφαλιάρα, «για να θυμηθείς του λέει τα παλιά» και τακ του δίνει μια σφαλιάρα, και «χαχαχα» ο Μικρούτσικος. Και είμασταν τυχεροί γιατί έδωσε κάποια χρήματα, με τα οποία αγοράσαμε και το αρχείο του Καράμπαλη ο οποίος εν τω μεταξύ συγχωρέθηκε. Την περίοδο εκείνη ήταν άρρωστος, είχε καρκίνο και αγοράσαμε από την οικογένειά του το αρχείο του ανθρώπου. Κι έτσι το σωματείο έχει τεράστια συλλογή από φιγούρες, μερικές εκ των οποίων είναι και 120 χρόνων και με τα οποία κάνουμε κι εκθέσεις εν τω μεταξύ. Έχουμε κάνει 7 εκθέσεις, παραστάσεις. Για να καταλάβεις έχουμε φτάσει

σήμερα σε σημείο να έχουμε συνδρομή 1,5 ευρώ μόνο, αλλά με τις παραστάσεις που κάνουμε και τις εκδηλώσεις να μπορούμε να πληρώνουμε το ενοίκιο. Μάλιστα κάνουμε και μια βεγγέρα τις Απόκριες, επιστολές κι αυτά.

Αρα το πρόβλημα, που δεν έχει γίνει κάτι για τον Καραγκιόζη, το εντοπίζεις ότι δεν έχει βρεθεί ο κατάλληλος άνθρωπος, να έχει το όραμα και τη δύναμη.

Να σου πω ένα παράδειγμα αδιαφορίας, το ότι η Τουρκία πέτυχε να βάλει στην Ουνέσκο το θέατρο σκιών της ως πολιτιστική κληρονομιά κι εμείς δεν καταφέραμε μέχρι σήμερα.

Ο φάκελος υπάρχει όμως. Και στο ίντερνετ υπάρχει.

Και λοιπόν! Για να δούμε αν θα μπει, για τα 200 χρόνια από την επανάσταση. Εγώ δεν βλέπω να γίνεται ούτε μια παράσταση.

Τσως είναι και η συγκυρία.

Δεν το αγαπάνε. Κοίταξε ο Καραγκιόζης κατ' αρχήν δεν έχει γεννηθεί για να παίζεται στην τηλεόραση, είναι για να παίζεται στο μαντράκι του καθενός. Γι' αυτό το λόγο δεν μπορεί να γίνει ταινία και μια παράσταση η οποία παίζεται σήμερα, να παιχτεί του χρόνου με τον ίδιο τρόπο και τα ίδια λόγια. Πρέπει να πεις άλλα πράγματα. Δεν μπορεί να είναι μαγνητοσκοπημένος ο Καραγκιόζης, αυτός είναι ο πρώτος λόγος. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι για τις επετείους του '21, για το θέμα των 200 χρόνων δεν υπάρχει άνθρωπος που να ασχολήθηκε, γιατί δεν είναι ένα Υπουργείο Πολιτισμού ή ένας οργανισμός που έχει έναν μπεξαχτά ή ένα κομπόδεμα που το δίνει για να γίνουν πράγματα για τα 200 χρόνια. Αλλά περιμένει από χορηγούς να πούνε εγώ δίνω αυτά τα λεφτά για να κάνω αυτό. Όχι κύριε, να δώσεις εσύ αυτά τα λεφτά, για να γίνει αυτό. Ο σχεδιασμός είναι λάθος. για να μην πω δηλαδή και την κυρία Αγγελουπούλου που δεν έχει δει ποτέ της Καραγκιόζη. Δεν μπορούμε και να ασχοληθούμε και καθένας από μόνος του να κάνει κάτι. Δηλαδή να πω ότι θα τρέξω σε ένα δήμαρχο να κάνει, τρέχουμε για την επιβίωση, για να μπορέσουμε να πληρώσουμε το ενοίκιο, το ρεύμα και να φάμε.

Ποια είναι η γνώμη σου για τους ακαδημαϊκούς; Και το ρόλο που παίζουν;

Κοίταξε, εμένα η σχέσεις μου με αυτό το κύκλωμα δεν ήταν ποτέ καλές. Δεν με ενδιέφεραν και δεν τους ενδιέφερα. Ένας ακαδημαϊκός που βρίσκεται σήμερα στην Επιτροπή Απονομής Τιμητικών Συντάξεων, δε μπορώ να θυμηθώ τώρα το όνομά του, Ρογκάκος λέγεται, με είχε στις σκάλες του Υπουργείου Πολιτισμού, γιατί δεν είχε ούτε καρέκλα να καθίσουμε, εγώ ανήκα στην επιτροπή για τις συντάξεις λαϊκών καλλιτεχνών, αγιογράφοι, λαϊκοί τραγουδιστές (του Δημοτικού), αγγειοπλάστες, με είχε στη σκάλα να περιμένω για 4 ώρες μέχρι να 'ρθει η σειρά. Αντί να πει πόσην ώρα θα κάνουμε, για να

πούμε και στους λαϊκούς, ένα τράτο δύο ωρών. Με ειδοποίησαν να πάω στις 10, να είναι η ώρα 2 και να μην έχω μπει ακόμα.

Εσύ πήγες ως πρόεδρος του σωματείου;

Το σωματείο πρότεινε εμένα αρχικά, αλλά πήγα σαν προσωπικότητα. Δεν ήξεραν κανένα, απευθύνθηκαν στο σωματείο και το σωματείο μου είπε να πάω. Και είμαι ακόμα και σήμερα σε αυτή τη θέση.

Δίνονται ακόμα τιμητικές συντάξεις;

Βεβαίως. Περιμένω κι εγώ να πάρω, γιατί άλλο τρόπο δεν έχω. Όταν ήμουν νέος δεν πλήρωνα τα δικά μου, πλήρωνα των αλλωνών. Δε με δεχόντουσαν κιόλας. Έπρεπε να πάω σε άλλο κλάδο, ως θεατρικός επιχειρηματίας. Ως καραγκιοζοπαίχτης έβαζα ένα διάστημα όχι αρκετά μεγάλο και όταν ήρθε η κρίση, αν πλήρωνα τα ένσημα μου δεν θα είχα να φάω. Οπότε από κει περιμένω κι εγώ. Ελπίζω. Μάλιστα είχαμε 11 του μηνός συνεδρίαση για να εξετάσουμε κάποιους καλλιτέχνες, αλλά εγώ εκείνη τη μέρα είχα γιατρό και μετά έγινε το λοκ ντάουν και είπα εγώ συγγνώμη μόνο με τηλεδιάσκεψη, είμαι άτομο με προβλήματα υγείας και δεν έγινε ποτέ. Ξέρεις και κάτι άλλο; Έχει χάσει και το νόημα της η τιμητική σύνταξη. Βασικά δεν είναι μια σύνταξη που απονέμεται σε ανθρώπους που προσέφεραν στην τέχνη τους, αλλά μια σύνταξη αναξιοπαθούντων. Οπότε πρέπει να την αναλάβει το Υπουργείο Προνοίας. Εκεί πρέπει να είναι ο καλύτερος που πρέπει να την πάρει την σύνταξη, μάλιστα αν έχει ο ίδιος σύνταξη θα πρέπει να διαλέξει ποια θέλει. ενώ πριν την έπαιρνε ούτως ή άλλως γιατί ήταν ο καλύτερος, τιμότανε για τις υπηρεσίες του. Είμαι τελείως αντίθετος εγώ.

Ποιος τους προτείνει;

Μόνοι τους. κάνουν μια αίτηση με το βιογραφικό τους. Είναι σύνταξη αναξιοπαθούντων, δεν συμφωνώ καθόλου.

Οπότε σε σχέση με τους ακαδημαϊκούς...

Για τον Πούχνερ έχω σεβασμό και αγάπη, και εκτίμηση και έχει προσφέρει πάρα πολλά στον Καραγκιόζη. Για κανέναν άλλο δεν μπορώ να πω γιατί δεν τους γνωρίζω. Δεν είχα σχέση ποτέ με αυτό το κύκλωμα.

Αν θέλανε θα μπορούσαν να έχουν βοηθήσει.

Μα δε θέλανε! Και πρώτοι-πρώτοι οι Υπουργοί Πολιτισμού. Η κυρία Μπενάκη, όταν πήγα να την συναντήσω, δεν θα το ξεχάσω στη ζωή μου αυτό, θέλαμε να κλείσουμε ένα ραντεβού και μας είπαν δεν χρειάζεται, έρχεστε και τη βλέπετε. και πήγαμε, ξαναπήγαμε, ξαναπήγαμε και κάποια στιγμή άνοιξε την πόρτα «τόσο». «Τι θέλετε;» λέω να δούμε

για, «δεν μπορώ τώρα, άλλη μέρα ελάτε». Και βέβαια η Μερκούρη ήταν αυτή που έδωσε την πρώτη οικονομική ενίσχυση προς το σωματείο, όταν πρωτοανέλαβα εγώ. Μέχρι τότε βέβαια πέρα από μια μεγάλη εκδήλωση που είχε γίνει στην Πάτρα και μια στην Αθήνα, δεν είχανε ξαναδώσει λεφτά. Μιλάμε πολύ παλιά. Τελευταία φορά ήταν ο Παπανδρέου ο Ανδρέας, με το Σπυρόπουλο τότε. Η Μερκούρη λοιπόν ήταν η πρώτη μετά από καιρό. όταν ανέλαβα εγώ και πήρα την πρώτη επιχορήγηση. Τη δώσανε την επιχορήγηση μετά το συνέδριο και εγώ πιστεύω όταν είπα σε μια συνέντευξη για το συνέδριο ότι οι πόρτες του υπουργείου πολιτισμού είναι κλειστές. Μου είπαν τότε και πώς θα τις ανοίξετε; Λέω δε θα τις ανοίξουμε, άμα δεν ανοίξουνε από μόνες τους θα τις σπάσουμε. Μετά δυο μέρες αφού δημοσιεύτηκε, με πήρε τηλέφωνο η Καρέρ, η ιδιαιτέρα της Μερκούρη και μου λέει έχετε επιχορήγηση. Ήταν τότε 2 εκατομμύρια δραχμές. Πάρα πολλά λεφτά για τότε. Αλλάξαμε γραφεία, κάναμε αρκετά πράγματα. Ήμασταν στη Σοφοκλέους. Τώρα είμαστε στο κέντρο, Ακαδημίας και Πλατεία Κάνιγγος. Τζώρτζ 6, εκεί που ήταν παλιά τα γραφεία του ελληνικού Χόλιγουντ, του κινηματογράφου της Ελλάδος.

Μαθητές έχεις;

Βέβαια! Τέσσερις.

Πώς έμπλεξαν; Όπως εσύ πλησίασες το Βάγγο;

Κάπως έτσι μπαίνουν όλοι. Μια περιέργεια, η οποία άμα τη δεις και συνεχίζεται, λες αυτός ενδιαφέρεται. Εγώ έχω ένα παιδάκι που ήρθε δειλά-δειλά από τη Δραπετσώνα και η γυναίκα μου το 'διωξε, γιατί η γυναίκα μου με βοηθάει. Της λέω γιατί τα διώχνεις τα παιδιά; Ήταν 2 αγοράκια, έδειξαν ένα ενδιαφέρον χωρίς να είναι ενοχλητικά, άρα ενδιαφέρονται πράγματι. Από τα οποία παιδάκια το ένα το Στράτο, του λέω έλα μέσα. Μετά ήρθε σε αρκετές παραστάσεις που έκανα στον Ιππικό όμιλο, με τη μάνα του τον πατέρα του, έδειξε πολύ ενδιαφέρον. Και μάλιστα έλεγα, επειδή με έχουνε φάει να κάνω, σε αυτό το χώρο τώρα που είμαι, στο υπόγειο του σπιτιού, κι έχω και την αποθήκη των βαριών αντικειμένων του Καραγκιόζη, και το εργαστήριο να φτιάχνω σούστες και λοιπά, ηλεκτροκολλήσεις, οξυγόνα, όλα τα 'χω. Είμαι αυτόνομος. Έλεγα, αυτό που είναι σαν γκαρσονιέρα να το 'κανα σχολή. Και πάνω που το σκεφτόμουνα, θα έρθω μου λέει από τους πρώτους μου λέει ο Στράτος. Κι άλλο ένα παιδάκι, Πειραιά πάλι, ο Φίλιππος, κι αυτός θα 'ρχότανε! Έτσι και κάνω ένα κάλεσμα, θα γέμιζε. 10-15 παιδάκια. Με έχουνε φάει! Φτιάξε κάτι να μάθουμε. πάνω που πήρα την απόφαση, ήρθε ο κορονοϊός. (οι μαθητές σου που παίζουνε ποιοι είναι;) Ο Χάρης ο Μπιλίνης, ο Πάνος ο Χατζηαναγνώστου, ο Μιχάλης ο Ταβλάτος, που έχει μάθει και με το Βάγγο, αλλά μ'

εμένα στην ουσία, και ο Νίκος ο Μπαρμπούτης. Αυτός ο τελευταίος παίζει αλλά δεν ξέρω αν θα ζήσει από αυτό το πράγμα. Οι υπόλοιποι ζούνε από αυτό.

Πώς αισθάνεσαι που έχεις μαθητές; Που ζούνε από την τέχνη;

Ηλικιωμένος! (γέλια)

Για σένα ο Βάγγος ήτανε πατέρας, αλλά δεν ήταν πάντα οι δάσκαλοι να τα δίνουν όλα στους μαθητές.

Ο Βάγγος όταν τον γνώρισα είχε πολλές παραστάσεις. Πήγαμε μαζί περιοδεία, ενώ με τα άλλα τα παιδιά ήταν η περίοδος που έπαιζες σε πάρτι, σε εκδηλώσεις δήμων, λίγες φορές σε θέατρα. Οπότε, όλοι και οι τέσσερις, πήγαν και κάπου αλλού και γίνανε. Είτε στο Δανέλλη, είτε... , δεν είναι αμιγώς Καπετανίδης, όπως είμαι εγώ αμιγώς Βάγγος. Έχουνε στοιχεία μου. ο Χατζηαναγνώστου ήταν 10 χρόνια κοντά μου, αλλά βρήκε αλλού δουλειά, γιατί δεν είχα εγώ πληθώρα παραστάσεων.

Τα έργα σου τα γράφεις;

Όχι. Κάποια έργα χρειάστηκε να γράψω για την άδεια του υπουργείου παιδείας, που θέλανε το κείμενο. Το θέμα δεν είναι ότι δε μπορώ να γράψω, το θέμα είναι ότι δε θέλω να τα γράψω. Γιατί ο Καραγκιόζης δε γράφεται, είναι προφορικός λόγος, έχω αυτή τη φιλοσοφία. Από φιλοσοφία δε το γράφω. Τον Κατσαντώνη, επειδή ήτανε ένα τεράστιο έργο, όταν το έπαιξα και δεν το 'χα ξαναπαίζει, έκανα αρχικά ένα οδηγό σκηνης, μετά έκανα και ένα άλλο κείμενο με τα ποιήματα που λέγονται στο έργο, αυτούσια, όπως τα 'λεγε ο μάστορας μου, μη το ξεχάσω. Και μετά λέω δε βάζω και ξέρω 'γώ τι, στη σκηνή αυτή και δυο λόγια; Και λίγο λίγο λίγο λίγο κάποτε το τελείωσα. Ενώ στην ουσία δεν ήθελα να το γράψω. (αυτά που μου περιγράφεις είναι θεατρική προσέγγιση, είναι από την εμπειρία σου στο θέατρο). Πάνω στη σκηνή, που είναι αρκετά μεγάλη στου Λεμπιτσάρι, εδώ στο Κερατσίνι, στο πάρκο Ανδρέα Παπανδρέου, κάρφωσα στα πλάγια τις φιγούρες που θα βγούνε με τη σειρά από τα αριστερά και αυτές που θα βγουν από τα δεξιά, με τα ονόματά τους για να μπορούνε οι βοηθοί να βοηθήσουνε. Από δύο βοηθούς βρέθηκα με 8,9. Και κάποιοι φέρανε και δικά τους πράγματα για να ενισχύσουν την παράσταση. Ο Κουτσουπλής ξέρω 'γώ λέει τότε, «αυτοί οι καπεταναίοι είναι για τα βουνά, γιατί φοράνε χειμωνιάτικα ρούχα, αυτοί είναι για τα πεδινά γιατί είναι πιο καλοκαιρινά τα ρούχα». Τι είναι μωρέ του λέω αυτά τα πράγματα; Αυτά δεν βγαίνουν με το λόγο. Αν είναι χειμώνας δεν χρειάζεται ο Καραγκιόζης να βάλει παλτό. Με αυτό που θα του πεις θα το πιστέψει ο άλλος. Αυτή είναι η δύναμη του Καραγκιόζη μας. Ότι θες πρέπει να το πιστέψει ο άλλος από το λόγο. Ο Καραγκιόζης έχει ένα μόνιμο γέλιο, ενώ κλαίει μέσα του. πώς θα κλάψει, αφού έχει ένα μόνιμο γέλιο στην όψη του; Εκεί είναι

η δύναμή σου, το ταλέντο σε εισαγωγικά. Και η δύναμη του καθενός, το πόσο το έχει παλέψει για να μπορέσει να προκαλέσει συγκίνηση.

Μήπως όμως αυτό που λέει το παιδί είναι η νέα οπτική; Δεν ξέρουν την ερμηνεία της εσωτερικής συγκίνησης. Στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο η εικόνα είναι πλήρης.

Πρώτα-πρώτα, είναι σπουδαίος ζωγράφος ο Κωνσταντίνος ο Κουτσοπλής, πάρα πολύ ωραία ζωγραφίζει, αλλά δεν έχει καταλάβει ένα πράγμα, ότι μια φιγούρα δε θέλει πολυποίκιλα ρούχα επάνω της. Ο Αβραάμ με πέντε γραμμές έκανε το Χατζηαβάτη. Γιατί ο πρώτος θεατής που θα την παρακολουθήσει μια φιγούρα που είναι 65 πόντους είναι στα τριάντισι μέτρα, δεν μπορεί να τα δει. Μια μουτζούρα βλέπει. Άμα δεν καταλάβεις αυτό, πως θα καταλάβεις το παλτό. Δε θέλει παλτό. Ο θεατής που βλέπει τον Καραγκιόζη δε μπορεί να δει τη λεπτομέρεια, μουτζούρα βλέπει. Το σχέδιο του Καραγκιόζη είναι ο Αβραάμ, ο οποίος έκανε 5 γραμμές και 3 στρογγυλά για κουμπιά, να βλέπει ο θεατής και του χιλιοστού καθίσματος.

Οι σκαλιστές όμως είναι φοβερές.

Άλλο οι σκαλιστές. Μιλάω για τη δερμάτινη, για την πλαστικά που έχει λεπτομέρεια. Δεν φαίνεται. Αναγκαστικά στη σκαλιστή πρέπει να είναι μεγάλα τα πράγματα. Επίσης από σκαλιστή σε σκαλιστή έχει διαφορά. Άλλο η σκαλιστή του Βάγγου, άλλο κάποιου άλλου που έχει τρύπες. Ο Βάγγος δεν έκανε τρύπες, έκανε σχέδιο.

Ποιος πήρε τα εργαλεία του Βάγγου;

Διάφοροι τα πήρανε. Απ' ό,τι ξέρω άνθρωποι που τ' αγαπάνε. Αυτά έπρεπε να πάνε... (στο σωματείο;), ε και το σωματείο πάλι δε μπορούσε να αγοράσει. Τα αγόρασαν από τους κληρονόμους, αλλά πολλά πούλησε κι ο ίδιος γιατί ήξερε την τύχη τους.

Εκτός από το Βάγγο ποιος ήταν ο πιο αγαπημένος σου;

Ο Χαρίδημος. Παρ' ότι δε με αγαπούσε γιατί ήτανε ανταγωνιστής του Βάγγου κι εγώ πλήρωνα πάντα για το Βάγγο σε όλη μου τη ζωή και στη σωματειακή ζωή από τους μαθητές του Χαρίδημου. Οι οποίοι αρχικά ένιωθαν για μένα τα ίδια που ένιωθε κι ο Χαρίδημος, τα οποία για τον Χαρίδημο ήτανε κατανοητά γιατί ήτανε ανταγωνιστής. Εν τω μεταξύ ζήλευε. Όταν ήρθαν και με είδανε στον Κήπο και οι άλλοι ακόμα ήτανε στο «στάσου και περίμενε και κάτσε και θα δούμε» ο Βάγγος μ' έσπρωξε να παίζω. Οι περισσότεροι δε το κάνανε γιατί φοβόντουσαν μην τους πάρει ο βοηθός τη δουλειά. Πολύ ρηχά πράγματα. Την περίοδο που έπαιξα εγώ ήταν το επάγγελμα σε άνοδο. Η περίοδος που λίγο συρρικνώθηκε ήταν του κινηματογράφου και μετά λίγο και με την τηλεόραση. Μετά

που ξεπεράστηκε κι η τηλεόραση και βγήκε το βίντεο, άρχισε ο Καραγκιόζης να ανεβαίνει. Μέχρι και την ημέρα της κρίσης του 2009, της οικονομικής κρίσης, που ο κόσμος δεν είχε να βάλει ούτε φωτάκια για τα Χριστούγεννα ανέβαινε, είχε δουλειά για όλο τον κόσμο.

Εσύ στη Δραπετσώνα έπαιζες ηρωικό;

Και ηρωικά.

Έπαιζες 2 παραστάσεις;

Μία παράσταση κι ερχόντουσαν ποικιλία και μεγάλοι και μικροί. Κοίταξε όπως σου είπα αποχτήσα κι εγώ μια καλύτερη σχέση με τα παιδιά από τη στιγμή που έπαιζα στα δημοτικά. Ένιωθα ένα σφίξιμο ανελευθερίας μέσα μου του λόγου, που το εκτίνασσα όταν έπαιζα σε ποικίλο κοινό. Και άσχημα λόγια έλεγα και ας το διάολο έλεγα. Αυτή η αυτολογοκρισία στου στερούσε ή σου 'δινε μια ασφυξία (γελάει)η οποία μόλις έβρισκε τρόπο παμ, ξέσπαγε. Εσύ τώρα ως άνθρωπος των γραμμάτων πιστεύω ότι όπου βρεθείς, όπου σταθείς θα μπορέσεις να πεις δυο καλές κουβέντες στους ανθρώπους που είτε δεν αγαπάνε τον Καραγκιόζη, είτε δεν τον σκέφτονται ότι κι αυτό είναι μια τέχνη που χρειάζεται μια βοήθεια από τους ανθρώπους του πνεύματος. Με γνωριμίες, με αυτά μόνο έτσι μπορεί να περπατήσει. Να σου πω και το τελευταίο του σωματείου, είναι η τελευταία χρονιά που ασχολούμαι, δε θα ξαναβάλω υποψηφιότητα γιατί με κουράσανε πια με τις αηδίες τους κι όλα αυτά. Εγώ να σου πω βγάσαμε μια εφημεριδούλα Ο Καραγκιόζης μας και δέχτηκα τόσο πίεση, που θέλανε να βάλουνε και μια επιτροπή, να φτιάξουν μια δήθεν επιτροπή συντακτική που θα αναλάμβανε να κρίνει τα κείμενα και τα λοιπά, οπότε εγώ αποχώρησα, είπα εγώ δε δέχομαι. Τι είχαν στο μυαλό τους δεν ξέρω. Οι Συριζαίοι την κάνανε τη δουλειά, τους οποίους σιχαίνομαι σαν τα σκατά μου, κι επειδή είχα βάλει κάτι γελοιογραφίες που γελοιογραφούσανε το Σύριζα, ο γραμματέας ο Συριζαίος ήθελε να μου κόψει την ελευθερία λόγου. Γι' αυτό το λόγο σταμάτησα κι έβγαλα τον Αλογόκριτο, αν έχεις υπόψη σου. Ιντερνετικά είναι και τα δύο. Η γυναίκα μου είναι δικηγόρος προς συνταξιοδότηση. Και οι δυο περιμένουμε. Πουλάω καμιά φιγούρα μέσω ίντερνετ. Πήρα δέρματα και φτιάχνω για ντεκόρ. Μια φιγούρα θα τη δει κάποιος που θα είναι περιποιημένη και θα έχω παραγγελία. Φτιάχνω και σούστες και παιδικές και κανονικές. Τα πιτσιρίκια στέλνουν στο Φέισμπουκ και με ρωτάνε πράγματα για τον Καραγκιόζη. Μου στέλνουν δουλειά τους. Είναι ένας τρόπος να τους διδάξω κάποια πράγματα.

Συνέντευξη 2, Ημι-δομημένης μορφής του Ηλία Καρελλά στη Μαρίνα Καψαμπέλη

Νοέμβριος 2020 – διαδικτυακή συνέντευξη

Θέλω να μου πεις πώς ξεκίνησες τι έκανες, πώς πιάστηκες με τον Καραγκιόζη;

Είδα πρώτη φορά σε ηλικία 3-4 χρονών στο Φανάρι του Διογένη στη Πλάκα στον Χαρίδημο και έπειτα γνώρισα το Θανάση τον Σπυρόπουλο, στον οποίο ήμουν βοηθός γύρω στα 4-5 χρόνια και παράλληλα, λίγο πιο μετά το Μάνθο Αθηναίο. Δηλαδή δάσκαλο μου θεωρώ το Σπυρόπουλο, αλλά παράλληλα και το Μάνθο Αθηναίο που μαζί με τον Άθω το Δανέλλη, με τον οποίο σίγουρα μια πενταετία, μπορεί και παραπάνω, ήμασταν μαζί του στο καλοκαιρινό που είχε το θέατρο στη Νέα Σμύρνη. Επίσης είχα αρκετά καλές σχέσεις και είχα παρακολουθήσει στενά το Γιάνναρο από την Πάτρα, λίγο λιγότερο τον Ορέστη και φυσικά το Σπαθάρη, παρακολουθώντας τον τηλεοπτικά και κάποιες φορές από κοντά και σε συζητήσεις και σε τραπέζια και φαγητά και κρασιά. Όπως συνέβαινε και με τους υπόλοιπους.

Πρώτα είδες Καραγκιόζη στη τηλεόραση και μετά πήγες στο Χαρίδημο;

Νομίζω πρώτα είχα δει στο Χαρίδημο, γιατί δεν είχαμε τηλεόραση εκ πεποιθήσεως μέχρι κάποια στιγμή. Οπότε είδα πρώτα στο Χαρίδημο ζωντανά και μετά έβλεπα και στην τηλεόραση, περισσότερο τον Σπυρόπουλο και τον Σπαθάρη.

Σε πήγαν προφανώς οι γονείς στο Χαρίδημο.

Ναι, ναι.

Από πού είναι η καταγωγή των γονιών σου;

Ο πατέρας μου ήταν από τη Λακωνία και η μητέρα μου από την Κεφαλονιά.

Οι γονείς σου τον ξέρανε τον Κ. για αυτό σε πήγαν;

Ναι, ίσως λίγο παραπάνω ο πατέρας μου, αλλά μη φανταστείς ότι είχαν κάποια ιδιαίτερη επαφή. Όπως με πήγαιναν, επειδή μέναμε στου Ζωγράφου, και ήταν κοντά ο Ποταμίτης, όπως λοιπόν πήγαινα παιδικό θέατρο, έτσι έγινε και με τον Καραγκιόζη. Ο πατέρας μου ήταν δικηγόρος και η μάνα μου καθηγήτρια. Δεν είχαν σχέση με το χώρο.

Μπορεί να μην είχαν σχέση, αλλά ο μπαμπάς σου που ήταν από τη Σπάρτη, μπορεί να είχα δει Καραγκιόζη, να του ήταν ένα γνώριμο θέαμα.

Ναι, ναι, ναι!

Μετά μέχρι να φτάσεις να πας δίπλα στο Σπυρόπουλο ή στους άλλους δασκάλους που μαθήτευσες, πώς κράτησες την επαφή, σου άρεσε; Τι ήταν αυτό που σε τράβηξε σαν παιδάκι;

Μου άρεσε. Από την ηλικία των 4 ετών, 5, 6 έπαιζα εγώ στη γειτονιά στην Αθήνα και έπαιζα και τα καλοκαίρια στο χωριό όταν ερχόμουν. Οπότε ήταν μια διέξοδος και ένα παιχνίδι και με άλλα παιδιά. Που απλά μετά άρχισε να γίνεται πιο έντονο, πιο έντονο, οπότε άρχισα να γνωρίζω και όλους αυτούς από κοντά και να καταλήγει κάπου εκεί στην εφηβεία στο πιο επαγγελματικό.

Η θέση των γονιών σου απέναντι σε αυτό, ποια ήτανε;

Κοίταξε, τον πατέρα μου τον έχω χάσει από όταν ήμουνα 9 ετών, αλλά η μητέρα μου, δεν ήταν και η καλύτερη της, θα 'θελε να είμαι δικηγόρος σαν τον πατέρα μου. Μπορεί να ήθελε... Μου έλεγε μπορείς να το έχεις αυτό, αλλά κοίτα να περάσεις, να κάνεις το ένα, να κάνεις το άλλο. Τέλος πάντων! Τώρα η μητέρα μου πλέον είναι παραπάνω υποστηρικτική και αντιλαμβάνεται ότι αυτό που κάνω είναι μια δουλειά.

Θεωρείς ότι η παιδεία των γονιών σου επηρέασε και τη δική σου τη θέση σαν λαϊκού καλλιτέχνη; Σε έκανε διαφορετικό από τους υπόλοιπους;

Κοίταξε σαφέστατα, εγώ μεγάλωσα σε ένα περιβάλλον... (διστάζει), κοίταξε, δε θεωρώ πάντα ότι ένα πτυχίο ή η πανεπιστημιακή μόρφωση, ή οτιδήποτε πάντα συνάδει με μια τέτοια συμπεριφορά και ένα τέτοιο αποτέλεσμα, αλλά ήμουνα σε ένα περιβάλλον που νομίζω ότι βοήθησε. Και βοήθησε στο να ανοιχτούν κάποιοι ορίζοντες άλλοι, οι οποίοι και αυτοί είχαν ως εφελτήριο τη δική μου ανάγκη να εκφραστώ διαφορετικά.

Όταν λες άλλοι ορίζοντες;

Αφού διδάχτηκα το παραδοσιακό θέατρο σκιών, να κάνω κάποια καινούργια και διαφορετικά πράγματα. Δηλαδή να είσαι ένας καλλιτέχνης που ασχολείται με ένα λαϊκό είδος θεάτρου, αλλά χωρίς να χρειάζεται να είσαι και ο ίδιος ένας λαϊκός τύπος ή να πρέπει να είσαι αμόρφωτος για να το υποστηρίξεις.

Δηλαδή θεωρείς ότι ναι μεν λαϊκός καλλιτέχνης, αλλά όλα αυτά τα οποία έζησες, είτε μέσα στην οικογένειά σου, είτε τα προσωπικά σου τα ψαξίματα, σε βοήθησαν να φτάσεις σε μια διαφορετική ίσως κατάσταση, ίσως λίγο πιο «σύγχρονη», λίγο πιο μεταλλαγμένη.

Ναι, ναι!

Αυτό όμως αφαιρεί από τη λαϊκότητα του είδους;

Όχι, όχι, δε θεωρώ ότι αφαιρεί καθόλου από τη λαϊκότητα του είδους, διότι το θέατρο σκιών είναι ένα θέατρο επίκαιρο και ακολουθεί την εποχή του, οπότε και πριν 50 χρόνια ακολουθούσε την τότε εποχή. Αυτό που έκανα εγώ και κάνω, είναι να αντιμετωπίζεται το θέατρο σκιών σαν ένα θέατρο. Ισότιμα με άλλα είδη θεάματος ή μικροθέαματος. Οπότε δε νομίζω ότι του στερεί κάτι από τη λαϊκότητά του όλο αυτό. Το θέατρο σκιών είναι

αυτό το άσπρο πανί, αυτές οι φωνές που γίνονται, οι φιγούρες. Τώρα αν αυτό, οι φιγούρες είναι φτιαγμένες διαφορετικά ή αν συνδυάζεις μαζί και βίντεο, δεν έχει να κάνει κάτι που να νοθεύει το είδος, να του στερεί το λαϊκό του πράγματος.

Είναι μια εξέλιξη δηλαδή.

Είναι μια εξέλιξη που πιστεύω ότι το κάνει να μην είναι φολκλόρ και να μπορεί να συγκινήσει είτε παιδιά, είτε μεγάλους στο σήμερα.

Δηλαδή ο παραδοσιακός Κ. είναι φολκλόρ με την παραδοσιακή του μορφή, δηλώντας με αυτό ότι είναι κάτι που η νεολαία δεν το δέχεται; Ή λίγο την εκνευρίζει; Όπως το τσάμικο το Πάσχα;

Κοίταξε να δεις, το καθετί είναι πώς θα το δώσεις, τώρα αν πάρουμε μια παράσταση μιας 20ετίας ή 30 ετών πριν, σίγουρα ένας θεατής, παιδί ή ακόμα και ενήλικας μπορεί να μην αντέξει να την δει για διάφορους λόγους. Αυτή είναι η δική μου άποψη. Είτε θα βαρεθεί, είτε το χιούμορ θα αφορά κάτι που δεν γνωρίζει, χωρίς όμως να μπορεί να αμφισβητήσει κανείς τη λαογραφική, τη μουσειακή αξία ενός τέτοιου πράγματος.

Ο χώρος δέχτηκε τους «νεωτερισμούς» σου, τα πράγματα που εσύ εξέλιξες και τα έφερες σε μια κατάσταση σήμερα;

Ναι. Κοίταξε να δεις ο χώρος είναι μικρός και μεγάλος. Υπάρχουν άνθρωποι που παίζουν Καραγκιόζη, άλλοι είναι επαγγελματίες κι άλλοι είναι ερασιτέχνες. Επαγγελματίες μπορούμε να πούμε ότι είναι αυτοί που έχουν ως κύρια δουλειά τους αυτό, ο Νταγιάκος, ο Δανέλλης, ο Τασούλης ο Γεωργίου, αυτοί για παράδειγμα είναι η κύρια δουλειά τους αυτή και παράλληλα είναι καλοί καραγκιοζοπαίχτες. Υπάρχουν σίγουρα και άλλοι που δεν είναι τόσο καλοί, αλλά παραμένει να είναι αυτό η κύρια δουλειά τους και να προσπαθούν πάνω σε αυτό και μόνο. Στην Ελλάδα βέβαια ότι δηλώσεις είσαι. Δεν έχω εμπάθεια και κακία, αλλά όταν ξεκίνησα να κάνω αυτή τη δουλειά, βρέθηκαν κάποιοι που είπαν «ωραία τώρα και τι κάνει τώρα αυτός; Τι είναι αυτό το πράγμα;». Εγώ σε οτιδήποτε έκανα, ο κεντρικός άξονας και το εφελτήριο ήταν το παραδοσιακό θέατρο σκιών. Οι παραστάσεις που κάνω σχεδόν δέκα χρόνια στο Μέγαρο είναι κατ' ουσίαν ένα Θέατρο Σκιών σε μια μεγάλη διάσταση με συνοδεία ζωντανής μουσικής. Ένα πράγμα το οποίον γίνονταν κατά κόρον πριν χρόνια στο θέατρο σκιών. Δηλαδή οι μεγάλες σκηνές, ο Μόλλας, ο ένας ο άλλος είχαν ορχήστρες, είχαν ένα σωρό πράγματα. Εγώ δεν πήγα να δημιουργήσω ένα καινούργιο είδος, ειδικά όταν μιλάμε για το θέατρο σκιών, άλλες οι παραστάσεις που έχω κάνει στο θέατρο που δεν έχουν Καραγκιόζη και έχουν άλλα πράγματα. Σε αυτό το κομμάτι λοιπόν δε θεωρώ ότι ξεφεύγει καθόλου από

το παραδοσιακό. Το ότι μπορεί αντί για μια παραδοσιακή ορχήστρα που παίζει τα κομμάτια του Καραγκιόζη, να είναι μια ορχήστρα ροκ ή τα Ημισκούμπρια, που παίζανε μαζί με ρεμπέτες, ή και η Κετιμέ με τον Μουζουράκη, αυτό είναι μια διαφορετική προσέγγιση και μουσικά πάνω σε αυτό (εννοεί τη ζωντανή ορχήστρα). Δηλαδή εγώ και σκηνογραφικά, σκηνοθετικά, μουσικά, έκανα ένα πράγμα που έχει θεωρηθεί από κάποιους καινοτόμο. Από κει και πέρα δε θεωρώ ότι του στερεί κάτι και η αλήθεια είναι ότι άνθρωποι που θεωρώ συναδέλφους αυτό όλο το κομμάτι το αναγνωρίζουν, το παραδέχονται και το τιμούν.

Εγώ με όλη την πορεία που έχεις βλέπω ότι είσαι ένας σκηνοθέτης δημιουργός, ο οποίος κάνει και θέατρο σκιών, αλλά η βαθιά σου παιδεία και πορεία είναι το θέαμα. Οι караγκιοζοπαίχτες, αυτούς που ξέρω εγώ, ακολουθούν τον Καραγκιόζη, ο Καραγκιόζης είναι μπροστά και αυτοί τον υπηρετούν, σε σένα γίνεται κάτι άλλο. Είσαι ένας δημιουργός, που μπορεί η πρώτη σου απόπειρα να ήταν ο Κ, αλλά αυτή τη στιγμή ο Κ είναι ένα από τα 10 που κάνεις.

Ναι, δεν ξέρω αν είναι ένα από τα δέκα, σίγουρα ο τρόπος που αντιμετωπίζω και τις παραστάσεις στο θέατρο για παράδειγμα είναι σε άμεση συνάρτηση με το θέατρο σκιών. Πέρα από το γεγονός ότι μέσα στις παραστάσεις υπάρχει το στοιχείο της σκιάς, είτε είναι ανθρώπινη σκιά, είτε από αντικείμενο και ο τρόπος που αντιμετωπίζω σκηνοθετικά τους ηθοποιούς επί σκηνής είναι σαν να τους κινώ σαν φιγούρες. Ένας δυσδιάστατος τρόπος σκέψης. Από κει και πέρα έχω κάνει διάφορα πράγματα και για παιδιά και για μεγάλους και με θεωρούν, αυτό που λες κι εσύ πιο ανατρεπτικό, πιο διαφορετικό πιο αυτό. Η αλήθεια είναι ότι αστεία-αστεία έχω φτιάξει μια ταυτότητα συγκεκριμένη σε αυτό και αυτό το θεωρώ καλό για ένα καλλιτέχνη. Τώρα από κει και πέρα, ο Κ παραμένει για μένα και η μεγάλη μου αγάπη, δηλαδή ακόμα και ένα από τα 10 να είναι, είναι το πρώτο

Είσαι εξαιρετικά δικτυωμένος. Σε πλαισιώνουν άνθρωποι ή μπαίνεις σε χώρους που πολύ δύσκολα θα έμπαινε κάποιος άλλος. Γιατί γίνεται αυτό; Γιατί καταφέρνεις και συγκεντρώνεις γύρω σου ανθρώπους που δε θα πήγαιναν να συμμετάσχουν ποτέ στον Καραγκιόζη ή ότι μήγκες στο Μέγαρο;

Κοίταξε, ότι έχω κάνει ως τώρα και δεν το λέω για να περιαυτολογήσω, ήταν όλα συγκυρίες. Δηλαδή πριν κάποια χρόνια, μια κοπέλα που συνεργαζόμουνα και μου έδινε κάποιες παραστάσεις, η οποία έχει μια πορεία και αυτή, δεν χρειάζεται να αυτό... έχει σημασία το τι μου είπε. Είχε φέρει κάτι λουλούδια, τώρα εγώ ήμουν 18-20 χρονών και μου λέει να κάνεις την καριέρα που ονειρεύεσαι και αυτή που δεν ονειρεύεσαι. Και η αλήθεια

είναι ότι εγώ μπορεί να είχα κάποια όνειρα μέσα στα χρόνια κάνοντας αυτή τη δουλειά, να κάνω αυτό να κάνω αυτό, αλλά ήρθε το ένα πράγμα μετά το άλλο, πίσω από τ' άλλο, που με πήγαινε κάπως η δουλειά από μόνη της. Δεν έβαλα κάποιο στόχο ότι πρέπει να παίζω εκεί ή και αν έβαζα ένα στόχο, η πραγματικότητα μου ανέτρεπε το στόχο και μου έβαζε έναν άλλο καινούργιο

Ναι, αλλά σε σένα πίστεψαν κάποιοι άνθρωποι και σε στήριξαν τους ήξερες; Απλά έτυχε συγκυριακά να τους γνωρίσεις; Πώς λειτούργησε αυτό; Κι άλλοι έχουν κάνει σημαντική πορεία και είναι σεμνοί άνθρωποι, αλλά δεν μπήκαν σε παραδοσιακά αυστηρούς χώρους.

Κοίταξε, η ιστορία όλη αυτή με το μέγαρο. Το Μέγαρο το 2012-2013 με κάλεσε ο Κουρουπός, που ήταν τότε στο Μέγαρο, που έκανε ένα φεστιβάλ που έπαιζα εγώ και ο Άθως, που λεγόταν Καραγκιόζης music project. Είχα αυτή την ιδέα, είπα στον Άθω θέλεις να είσαι κι εσύ και ήταν η πρώτη απόπειρα, η πρώτη φορά που είχε θέατρο σκιών μαζί με λάιβ μουσική που έπαιζαν οι Burger project, η Φριτζήλα. Από εκεί λοιπόν πήγα στο μέγαρο και μου είπαν αυτό που κάνεις, θέλουμε να το κάνεις εδώ τα Χριστούγεννα. Παράλληλα εκείνη την περίοδο έκανα με τον Παπαδημητρίου, που δεν τον ήξερα τον άνθρωπο, στη Στέγη, τους Μύθους του Αισώπου, που ξαναέγιναν και μετά. Έτυχαν κάποια πράγματα, σε χώρους που δεν θα έβλεπες τον Καραγκιόζη. Θες να το πεις συγκυριακά; Βέβαια στο Μέγαρο με κάλεσαν για μια χρονιά το 2013 και με εξαίρεση αυτά τα Χριστούγεννα που λόγω κορονοϊού δε θα γίνει, έχει παραμείνει, ακόμα και για το Μέγαρο μία σταθερά. Το ωραίο είναι ότι εκεί ήρθαν άνθρωποι που δεν θα πήγαιναν ποτέ να δουν Κ και έρχονται στο μέγαρο να δουν αυτό. Το οποίο είναι καλό, γενικότερα για τον Κ.

Με τον Παπαδημητρίου ποιος σε έφερε σε επαφή;

Ο Παπαδημητρίου με πήρε εκείνος τηλέφωνο και η βοηθός του και κάναμε ένα ραντεβού.

Αυτό θέλω να σου πω. Έρχονται σε σένα άνθρωποι είτε από γνωριμίες, είτε από άτομα που έχεις δουλέψει, που δεν θα πλησίαζαν. Ο Παπαδημητρίου νομίζω ότι εκτιμά τη λαϊκή μουσική και την παραδοσιακή, αλλά δύσκολα θα πλησίαζε τέτοιο είδος. Είναι πιο «αστοί» στη θέση τους απέναντι σε κάποια θεάματα.

Συμφωνώ. Παρ' όλα αυτά, στο Μέγαρο για παράδειγμα, το κομμάτι του Καραγκιόζη δεν το επηρέασε το περιβάλλον του «αστού» που λες και επί Κουρουπού παίζανε και συνέχισε κι όταν ήρθε ο Λογιάδης, συνεχίζει και επί Βακαρέλη. Ο Βακαρέλης που είναι τώρα είναι ένας κορυφαίος πιανίστας, όλων των εποχών, σκληροπυρηνικός. Παρόλο που είχε ερχόμενος στο Μέγαρο κάποιες μικρές ενστάσεις, του είπε όλος ο περίγυρος και όλοι

οι διευθυντές ότι αυτό το πράγμα δεν πρέπει να το χάσουμε, το θεωρούν κάτι σημαντικό και μουσικά είναι σημαντικό.

Μήπως αυτό οφείλεται στο ότι εσύ πιάνεις το ρυθμό της εποχής και παράλληλα έχεις ένα σεβασμό σε αυτό που παρουσιάζεις; Οι δικοί σου οι δρόμοι ναι μεν είναι στο λαϊκό θέαμα του Καραγκιόζη που υπηρετείς, αλλά έχεις μια συναίσθηση του που βρίσκεσαι.

Ναι! Ναι! Σκέψου, να σου πω ένα παράδειγμα, εγώ για να παίξω στο Μέγαρο ή σε μια αίθουσα όπως αυτή της Στέγης συνεργάστηκα με ανθρώπους... Πώς να σου πω, αυτό του Παπαδημητρίου ήτανε μια παράσταση με μουσική που τραγουδούσαν 5 λυρικοί τραγουδιστές, που ο μπερντές είχε διαστάσεις 10 μέτρα επί 5 μέτρα, που φτιάχτηκαν τεράστιες φιγούρες. Επειδή είχα κάνει και παρόμοια πράγματα, είχα ήδη κάτι όταν με βρήκαν άνθρωποι. Παρ' όλα αυτά, εγώ αντιμετώπισα κάθε δουλειά απ' αυτές σαν να το έκανα για πρώτη φορά. Πιστεύω πολύ στη σκληρή δουλειά. Μπορεί να υπάρχει το ταλέντο, αλλά χρειάζεται και σκληρή δουλειά. Εγώ επένδυσα στη δουλειά μου πάρα πολύ σαν εργατώρες και οικονομικά, σε παραγωγές δικές μου. Δεν είναι εύκολο να φτάσεις και να καθιερωθεί, να καταξιωθείς κάπου.

Πόσο χρόνών είσαι Ηλία;

40 τώρα.

Σύμφωνα με τη δική σου την άποψη, πώς θα είναι ο Καραγκιόζης αύριο; Πώς θα μπορέσεις εσύ ως νέος δημιουργός να τον προστατέψεις, να τον διατηρήσεις και να τον πας ένα βήμα λίγο πιο εκεί;

Κοίταξε, εγώ θεωρώ ότι από πράγματα που έχω κάνει μέχρι τώρα, καταρχάς βλέπουμε ότι υπάρχει «ένα ενδιαφέρον και μία άνθηση» του είδους. Αυτό μπορεί να έχει να κάνει και με τις παραστάσεις τις δικές μου, αλλά θεωρώ ότι έχει να κάνει πολύ με παραστάσεις που παίζονταν για πολλά χρόνια και συνεχίζονται, σε σινεμά και τέτοια πανελλαδικά. Παρόλο που κάποιες από αυτές δεν ήταν πολύ καλής ποιότητας, θεωρώ ότι αυτό βοήθησε πάρα πολύ και έδωσε στα παιδιά. Και για τα παιδιά του σήμερα, όντας απομονωμένα, παρόλο που υπάρχει η τεχνολογία, οι υπολογιστές, τα βίντεο γκέιμς, όλα αυτά, ο Καραγκιόζης εξακολουθεί να είναι μια διέξοδος και μεγαλύτερη διέξοδος αυτή τη στιγμή, γιατί είναι ένα σπορ μοναχικό, θα παίξει το παιδί τελείως μόνο του, θα στηθεί όλον αυτό τον κόσμο και βλέπουμε ότι υπάρχει ανταπόκριση στις παραστάσεις. Θεωρώ ότι με ότι έχω κάνει ως τώρα έχω πάει πιο κάτω το είδος, αλλά αυτό που με ενδιαφέρει εμένα... πραγματικά δεν ξέρω πώς μπορώ να φανταστώ τον Καραγκιόζη σε δύο χρόνια ή σε 5 χρόνια ή σε 10 χρόνια

Γιατί;

Δεν το λέω αρνητικά. Το λέω γιατί μπορεί να μου 'ρθει μια ιδέα και να κάνω κάτι ακόμα πιο «τρελό» ή πιο σύγχρονο ή πιο... Ο Καραγκιόζης είναι ένα θέατρο... που αν δούμε θέατρα σκιών στο εξωτερικό, για παράδειγμα στην Αμερική υπάρχουν οι Σάντοου Λάιτς Προντάξιον, κάτι τρομεροί τύποι, οι σε άλλα μέρη άλλες ομάδες που υπάρχουν. Θεωρώ ότι... μπορώ να φανταστώ τον Καραγκιόζη εκτός μουσείου. Εγώ είμαι υπέρ της άποψης ότι μπορείς να πας και να επισκεφτείς ένα μουσείο, να διαβάσεις ένα βιβλίο, να δεις μια έκθεση, πράγματα φτιαγμένα στο σήμερα, όχι βιβλιογραφία πριν 20 χρόνια, αλλά πέραν αυτού χρειάζεται το ζωντανό θέαμα να έχει αυτήν την ανάσα και τη ροπή προς το καινούργιο. Εγώ είμαι πάντα με το ένα πόδι στην παράδοση και με το άλλο στο σήμερα.

Ποιος φταίει που δεν επικοινωνείτε σαν μια ομάδα;

Σε αυτό κάπου φταίμε και εμείς. Γιατί δε μπορεί να κατηγορήσεις το (χ) φορέα, τη (χ) πολιτεία μόνο σε αυτό. Όταν η εικόνα ενός κλάδου δεν είναι άρτια ή δεν είναι επαγγελματική, δεν απαρτίζεται από 5 ανθρώπους που θα μπορέσουν να σταθούν παικτικά, αλλά και να μιλήσουν και να πουν δυο λόγια και να συνεργαστούν κατ' ουσίαν, τότε έχουμε πρόβλημα. Εντάξει, οκ. Το ότι υπάρχουν καλοί και κακοί πάντα συμβαίνει, και στους ζωγράφους και στους τραγουδιστές υπάρχει και στους μουσικούς, αλλά επειδή είναι αυτό που έλεγα και στην αρχή, ότι δηλώσεις είσαι, πρέπει όταν λες ότι κάνω αυτή τη δουλειά, πρέπει με ένα τρόπο να κάνεις αυτή τη δουλειά. Και παλιότερα υπήρχαν κάποιοι καραγκιοζοπαίχτες που δεν ήταν τόσο γνωστοί, όσο ήταν ο Χαρίδημος, όσο ήταν ο Μόλλας ή ο Μανωλόπουλος, αλλά δεν μπορούμε να παίρνουμε δυο φιγούρες και να λέμε ότι παίζουμε. Το θέμα είναι ότι αυτοί κάνουν τη «ζημιά» στο χώρο. Δηλαδή, πηγαίνω εγώ με το παιδάκι μου ή ο άλλος με όποιον και βλέπω μια κακή παράσταση και λέω «αυτή η μαλακία είναι ο Κ;» «αυτό το πράγμα είναι;». αυτό θεωρώ ότι ήταν το μεγάλο συν και το μεγάλο όπλο των παραστάσεων στο Μέγαρο. Αίθουσα, τα Χριστούγεννα, που χωράει 500 άτομα και κάνουμε 15 παραστάσεις και περνάνε 7000-8000 άτομα και λένε «πήγα και είδα έναν Κ και ήτανε ωραίο». Και αυτό που είναι πολλοί άνθρωποι και αλλού που είναι λιγότεροι. Δηλαδή δεν μπορεί να δει κάποιος μια παράσταση του Γιάννη ή του Άθου και να πει «πω, πω, τι ήταν αυτό το πράγμα». Πες ότι σου αρέσει πιο πολύ το στιλ του Νταγιάκου, θα πεις ότι πήγα και είδα κάτι! Είναι ένα πράγμα που έκατσα μία ώρα και το είδα και ήταν ωραίο! Δε θα πεις ότι πήγα και έπαθα σοκ και έφυγα στα πρώτα δέκα λεπτά.

Όλα αυτά τα χρόνια γιατί, εκτός από το Μέγαρο, που είναι ένας μεγάλος Οργανισμός με μόνιμη σκηνή, γιατί δεν προσπάθησε ο κλάδος στην Αθήνα ή στην Πάτρα να φτιάξει έναν μόνιμο χώρο, όπου θα πήγαιναν διάφοροι και θα έπαιζαν, θα παρουσίαζαν τη δουλειά τους, εκεί θα πήγαιναν τα σχολεία. Με μια ποιότητα, με μια αρτιότητα. Για αυτά ποιος θα αγωνιστεί;

Έχεις απόλυτο δίκιο. Όταν λοιπόν δεν υπάρχει συνεννόηση... το ότι εγώ είμαι σε ένα μήκος κύματος κοινό, είτε επειδή είμασταν παρέα από μικροί κι έχουμε ζήσει πράγματα με τον Άθω, με τον Νταγιάκο, με τον Τασούλη (Γεωργίου) με το Χάρη (Μπιλίνη), με τον Τζιβελέκη, που είναι πιτσιρικάς πολύ, αλλά είναι πολύ καλός. Αν πας σε μια λογική σωματείου, συνδικαλιστικού, αναγκαστικά θα πρέπει να κάνεις και εκπτώσεις, να μπουν και κάποιοι άνθρωποι που είσαι σε ένα άλλο μήκος κύματος. Όμως, κοίταξε το δυστύχημα είναι αυτό, επειδή είναι μια δουλειά που είναι one man show και είμαστε και όλοι εγωίσταροι του κερατά, αυτό δημιουργεί πρόβλημα, γιατί εδώ γίνεται ένα φεστιβάλ και λένε άμα παίζει αυτός δεν παίζω εγώ. Είναι ένα ίσως όχι μόνο ελληνικό φαινόμενο, αλλά είναι ένα θέμα αυτό. Δεν μπορεί να υπάρχει εύκολα μια σύμπνοια σε πράγματα.

Όμως είστε καλλιτέχνες και είστε και επαγγελματίες.

Υπάρχει ένα κενό σε αυτό

Ποιος θα βοηθήσει να κλείσει αυτό το κενό; Ή ποιος είναι αυτός που θα μπει μπροστά και θα κάνει τη «βρομοδουλειά» για να προστατέψει τον Καραγκιόζη; Αυτό έχει αντίκτυπο στη δουλειά σας;

Έχει σαφέστατα, έχει κακό αντίκτυπο στη δουλειά κατ' ουσίαν. Κοίταξε, ποιο είναι το κρίμα, για μια ή για πέντε παραφωνίες φτάνουμε να μην παίρνουν τη δουλειά μας στα σοβαρά. Μα δεν έχει σημασία αν έρθουν σε μένα να πούνε μπράβο τι ωραία που ήτανε και να είμαι μόνο εγώ. Αν το δεις και παλαιότερα, λένε ότι υπήρχε το ένα θέατρο απέναντι από το άλλο, ένας ανταγωνισμός. Όσο παραπάνω βλέπει ο κόσμος και εξασκείτε σε ένα είδος ωφελεί και άλλους και επόμενους. Δηλαδή μη φτάσουμε να πούμε, όπως λέμε για την κλασική μουσική που θεωρήθηκε κάποια στιγμή ότι αφορά ένα πολύ κλειστό κοινό, μην έχουμε δηλαδή το ίδιο και για τον Καραγκιόζη, να είναι κάποιοι που είναι γραφικοί και πάνε στον Καραγκιόζη, αντίθετα, αυτό πρέπει να ανοίξει. Αλλά για να ανοίξει και να έχουμε μια αντιμετώπιση σοβαρή, από ένα ΥΠΠΟ, από ένα δεν ξέρω κι εγώ τι, πρέπει να υπάρχουν άνθρωποι πίσω από αυτό, που συντονισμένα να πουν «εμείς είμαστε αυτοί κι έχουμε κάνει αυτό κι αυτό κι αυτό κι αυτό». Δεν είμαστε αυτός που παίρνει την βαλίτσα στον ώμο και πάει παίζει σε ένα σχολείο κα δεν τον ξέρεις μετά.

Εσύ παίζεις σε σχολεία;

Εγώ παίζω σε κάποια σχολεία, αλλά από τότε που έγινε Το Σπίτι του Καραγκιόζη, πριν δύο χρόνια στο Μέγαρο, έρχονται τα σχολεία εκεί. Το θεώρησα καλύτερο. Αλλά ακόμα και στα σχολεία όταν έπαιζα, προσπαθώ να είναι κάτι αυτό. Δηλαδή εγώ κουβαλάω πεντάκτισες χιλιάδες πράγματα για να δουν μια παράσταση μιας ώρας. Ποτέ δεν έκανα κάποια έκπτωση, καμία προχειρότητα γι' αυτό και το λέω όπου με ρωτάνε, ότι είμαι κατά της προχειρότητας. Γιατί εδώ δε μιλάμε για διαφορές από παίκτη σε παίκτη και σε ποιότητες. Μιλάμε για πράγματα κραυγαλέα. Να βγαίνει ο άλλος και να είναι το κείμενο ακατάλληλο, να βρίζει. Ή οι μισοί να μη βλέπουνε γιατί δεν έχει καλό φωτισμό. Οπότε όταν γίνονται τέτοιες εκπτώσεις τρομερές, μετά τι να κάνεις; Θα μου πεις βέβαια το επάγγελμα είναι ελεύθερο. Αυτό είναι.

Ποιος σας κλείνει τις δουλειές;

Εγώ τα τελευταία χρόνια έχω ένα γραφείο δικό μου με κάποιες κοπέλες που δουλεύουν για μένα που μου κλείνουν ό,τι έχω να κλείσω.

Σαν μια εταιρεία.

Ακριβώς. Έχω ένα γραφείο που οργανώνει όλες τις παραστάσεις και για το ΚΑΠΑ το θέατρο και για το Μέγαρο, τα σχολεία, την ενημέρωση, όλα. Είναι σαν να το κάνω εγώ στην ουσία, απλά έχω ανθρώπους που δουλεύουν για μένα.

Κάποια στιγμή ότι ο Καραγκιόζης κρατήθηκε επειδή υπήρχαν οι σύλλογοι στην επαρχία και δόθηκαν πολλά λεφτά στα καφεενεία στους χώρους. Πληρώνετε ποσοστό στα μέρη που θα πάτε; Εσένα που είσαι ένα σημαντικό πρόσωπο στο χώρο, αν δεν είσαι στο μέγαρο και σου πουν να πας κάπου αλλού να παίζεις σου ζητάνε ποσοστό;

Όχι. Μίζες δε μου έχουνε ζητήσει σχεδόν ποτέ. Αλλά θυμάμαι όταν ήμουνα 16-18-20 που σε κάποιους χώρους ήτανε μια νοοτροπία παλιότερη που έλεγε «αφήστε μας αυτά στο σχολείο, να κόψουμε κάτι, γιατί θα πάνε στην καθαρίστρια» ή μια φορά μου είχε πει ένας αυτά είναι το ενοίκιο της αίθουσας που παίζατε. Αυτά δεν υπάρχουν νομίζω τώρα. Οι μίζες δηλαδή με την έννοια αυτή, οι μικρομίζες δεν υπάρχουν. Παλιότερα, υπήρχαν. Σου ζητούσαν να υπερτιμολογήσεις. Είναι ελάχιστα τώρα αυτά...

Στην Ελλάδα γιατί δεν υπάρχει μια σχολή Καραγκιόζη;

Δεν ξέρω. Κοίταξε, επειδή ο κλάδος είναι έτσι και υπάρχει μέσα μας και λίγο αυτή η νοοτροπία των παλιών παικτών, ίσως να υπάρχει κι αυτό. Δηλαδή και οι παλιοί άλλοι δείχνανε, άλλοι δε δείχνανε. Ο Σπυρόπουλος μετά από κάποιο καιρό που είχα αρχίσει να παίζω, μου είπε «μέχρι εδώ, τώρα έμαθες, φύγε». Ή ο Μάνθος έδειχνε περισσότερο. Δεν ξέρω... ίσως να υπάρχει κι αυτό, πώς θα μπορεί να δουλέψει μετά.

Εσύ θα έφτιαχνες μια σχολή;

Αυτό θα σου 'λεγα, αν θα γινόταν κάτι θα έπρεπε να είναι παραπάνω ιδιωτική πρωτοβουλία ή το να γίνουνε εργαστήρια... εργαστήρια έκανα κι εγώ στο Μέγαρο να μάθουν φιγούρες κι όλα αυτά. Αλλά ένα εργαστήριο είναι κάτι άλλο από μια σχολή. Σωστό. Σκέψου ότι αυτό έγινε στη λαϊκή, στην παραδοσιακή μουσική, έχει γίνει. Κι όμως για το θέατρο σκιών δεν έχει γίνει. Εγώ δεν ξέρω τι θα κάνω γι' αυτό. Εγώ προσπαθώ να κάνω καλές παραστάσεις ώστε να περνάω κι εγώ καλά, αλλά να περνάνε καλά και αυτοί που έρχονται, εννοώ και τα παιδιά που έρχονται και μπορεί να εμπνέονται απ' αυτό. Είναι εμφανές ότι εμπνέονται εξ ολοκλήρου από δική μου παράσταση, από ευχές που θα μου φέρουν, από μηνύματα. Από κει και πέρα, μια σχολή ή θα έπρεπε να έχει μια κρατική σφραγίδα και να διατηρεί μια ουδετερότητα όσον αφορά τους διδάσκοντες ή θα έπρεπε να είναι (ιδιωτική πρωτοβουλία)... να πω εγώ κάποια στιγμή, που θα το αισθανθώ, κάνω μια σχολή που θα έχει τη δική μου σφραγίδα κι ελάτε να δείτε πώς γίνεται αυτό, πώς γίνεται το άλλο και να μάθετε 5 πράγματα. Και για νεότερα παιδιά, αλλά και για εκπαιδευτικούς που μπορεί να τους ενδιαφέρει ή και κάποιους άλλους, που θα μπορούσε να έχει κι ένα πιο σεμιναριακό χαρακτήρα. Το θέμα είναι ότι οι «σχολές» ήταν το πάλκο του κάθε καραγκιοζοπαίχτη που έμπαινε ο άλλος μέσα, αυτό ήταν το φυτώριο. Αν δεν υπήρχε το θεατράκι του Μάνθου, που τώρα δεν υπάρχει, αν δεν υπήρχε του Σπυρόπουλου, που υπάρχει, αν δεν υπήρχαν αυτοί, με μόνιμους χώρους, να έχεις την αναφορά να πας κάθε Κυριακή, το καλοκαίρι, αυτό είναι που λείπει. Αν υπήρχε σταθερός χώρος... εγώ τώρα με αυτό το «σταθερό» του Μεγάρου, που ήτανε κάθε Σάββατο και σχολεία κάθε πρωί, ήρθαν πολλά παιδιά και μου είπαν «μ' αρέσει πάρα πολύ και θέλω να κάνω αυτό και μπορώ να κάνω το άλλο», αλλά το να αφήσω εγώ ενός είδους τέτοιας παράστασης, να έρθει πίσω για να δει πώς είναι ή να με βοηθήσει, που μπορεί να είναι δύσκολο για τις συνθήκες αυτές... Θα ήταν πολύ καλύτερο να δημιουργηθεί κάτι, που να είναι εξ ολοκλήρου για αυτό το πράγμα.

Μέσω του Μεγάρου που εσύ έχεις μια επιτυχημένη πορεία δεν μπορείς να πιέσεις να γίνει μια κρατική σχολή.

(Γελάει.) Σ' ευχαριστώ που μου το λες. Κοίταξε να σου πω το εξής, εγώ... ο ρόλος του να διδάξεις κάπου, είναι κάτι... δηλαδή από μόνο του πολύ σημαντικό, που χρειάζεται μια προετοιμασία, χίλια δύο. Εγώ, επειδή ως τώρα αισθανόμουν ότι θέλω να δώσω και θέλω να κάνω και να δείξω, για αυτό και δεν έχω ασχοληθεί τόσο πολύ μ' αυτό. Γιατί για να κάνω όλα αυτά που κάνω, τρέχω από το πρωί ως το βράδυ και τώρα μας έχει μαντρώσει ο κορονοϊός και δεν ξέρουμε τι να κάνουμε. Αλλά επειδή ήμουν πιο πολύ

στο παραγωγικό κομμάτι, της παράστασης που είναι όλο μπροστά, αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι δεν μπορείς να αφιερώσεις κάποιες ώρες την εβδομάδα και να πεις ότι διδάσκω σε μια σχολή. Η οποία όμως θα έπρεπε να στελεχωθεί και από ανθρώπους που θα διδάξουν και πράγματα γύρω από αυτό.

Υπάρχουν και νέοι πανεπιστημιακοί, που θα μπορούσαν να στελεχώσουν μια τέτοια σχολή, για να σωθεί ο Καραγκιόζης, που είναι λαϊκός πολιτισμός, αλλά το χλευάζουν μέχρι αηδίας.

Έχεις δίκιο. Εγώ το έχω βιώσει αυτό και από την καλή και από την ανάποδη. Μου λέγανε εμένα πριν από 20 χρόνια, για παράδειγμα έπαιρνα ένα ταξί και με ρώταγαν τι δουλειά κάνεις και αν τολμούσα να πω ότι είμαι караγκιοζοπαίχτης μου έλεγαν έλα τώρα τι δουλειά είναι αυτή. Το έχω βιώσει και από την καλή, όταν ήρθαν άνθρωποι σε παραστάσεις δικές μου, πράγμα που μου έδωσε τεράστια ώθηση για να συνεχίσω, που μου έλεγαν ότι σιχαινόντουσαν τον Κ, δεν έβλεπα, δεν μπορούσα να δω ούτε στην τηλεόραση, όμως αυτό που είδα εδώ σήμερα μου άρεσε. Αυτό κάτι δείχνει. Εμείς τώρα μπορεί να βαυκαλιζόμαστε και να λέμε ότι έχουμε κάνει εκείνο, το άλλο, το παρ' άλλο, αλλά ευρύτερα η κοινωνία έξω δεν ξέρουμε σε ποια θέση έχει ακριβώς το θέατρο σκιών.

Ξέρουμε ότι παλιά στην δεκαετία του 1960 έμπαινε σε κάθε σπίτι μέσα από την τηλεόραση, το '70 μέχρι '90 η τοπική αυτοδιοίκηση και οι σύλλογοι τον προώθησαν, ο καθένας για τα δικά του τα συμφέροντα και διατηρήθηκαν κάποια πράγματα, το '90-'00 έμοιαζε να ψυχορραγεί, γίνανε μεγαλόπρεπες εκθέσεις και συνέδρια, αλλά οι караγκιοζοπαίχτες σε όλα αυτά ήτανε κομπάρσοι.

Έχεις δίκιο και χαίρομαι που το λες! Σωστό! Σωστότατο! Κοίταξε... δυστυχώς έχεις δίκιο. Το κομπαρσιλίκι υπάρχει. Και είναι κρίμα. Δε σου λέω να θυματοποιούμαστε και να λέμε ότι τα παίρνουν πάντα οι επιτήδευτοι... αλλά πραγματικά, το λέγαμε και με τον Άθω, αν δεις σε χώρες του εξωτερικού όταν πας να παίξεις, σε αντιμετωπίζουν με τελείως διαφορετικό τρόπο, απ' ότι εδώ. Και ξέρεις υπάρχει ένα... αν θεωρήσουμε ότι εγώ είμαι αυτά που περιγράφεις εσύ για παράδειγμα και πάρεις εμένα και πάρεις και τον Σπυρόπουλο, μεταξύ εμού και του Σπυρόπουλου, που είναι δάσκαλος μου, υπάρχει ένα κενό, όχι παικτικό ή τόσο με το ίδιο το θέαμα, όσο με τον τρόπο αντιμετώπισης. Κάπου χάνεται μέσα στα χρόνια (η σκέψη). Ξέρεις πόσες φορές εμένα όταν ήμουν μικρότερος, είχε τύχει να με δουν χωρίς να με ξέρουν και μου λέγανε ότι εμείς περιμέναμε ότι ο караγκιοζοπαίχτης είναι ένας γεράκος που παίζει και δεν περιμέναμε ότι θα δούμε εσένα.

Εσύ που έζησες και τις δύο εποχές και την εποχή των παλιών και την εποχή τη δική σου, τι διαφορές έχουνε, στο παίξιμο, στη φιγούρα, στον κόσμο;

Κοίταξε, θα σου πω κάτι, αυτό που ίσως δεν υπάρχει σήμερα και που το είχαν οι παλιότεροι είναι η ιεροτελεστία. Δηλαδή ότι αντιμετώπιζαν όλη την παράσταση, από την αρχή μέχρι το τέλος σαν μια ιεροτελεστία, αφοσιωμένοι σε αυτό. Δηλαδή και πέρα της ίδιας της παράστασης, το ότι θα έφτιαχναν το θέατρο τους έτσι όπως θα ήτανε καλύτερο, ότι θα πήγαιναν από πολύ νωρίς για να ετοιμάσουν τα πάντα, για να έρθει ο κόσμος, για να κάνουν το ένα, το άλλο. Και σ' αυτήν την ιεροτελεστία μετείχε αναγκαστικά, κι αυτό ήταν το ωραίο, και ο κόσμος. Αυτή η διαφορά υπάρχει. Γιατί τώρα έχει γίνει όλο το πράγμα πιο γρήγορο και πιο πρόχειρο βασικά. Αυτό είναι το θέμα, δεν είναι μόνο το γρήγορο. Έπαιζαν παραστάσεις, όπως ξέρεις, που κρατούσαν δυο ώρες, ή έπαιζαν έργα ηρωικά ή άλλα, που με μεγάλη δυσκολία σήμερα μπορεί να δει κάποιος και πρέπει να τα δει διασκευασμένα. Αλλά αν θες, τώρα που το συζητάμε, νομίζω πως αυτό που κάνω εγώ στις παραστάσεις μου σήμερα είναι να προσπαθώ με άλλον τρόπο να κρατήσω αυτή την ιεροτελεστία. Δηλαδή να μπορέσεις να τον βάλεις τον άλλον μέσα σε ένα κόσμο πραγματικά και η μαγεία του ΘΑ είναι πώς θα μπορέσεις να μπει σε αυτό τον κόσμο και να πιστέψεις ότι αυτά που βλέπεις, που κουνιούνται οι φιγούρες, ότι τελικά είναι άνθρωποι, μπαίνεις σε αυτό τον κόσμο και ξεχνάς τη σύμβαση του δυσδιάστατου. Αυτό, αν μια παράσταση είναι φροντισμένη από την αρχή μέχρι το τέλος κι έχεις δουλέψει για αυτό, καταφέρνεις να τον βάλεις τον άλλον μέσα σε αυτό. Οι παλιοί το είχαν αυτό το πράγμα και έκαναν μόνο αυτή τη δουλειά. Ο Μάνθος για παράδειγμα πηγαίναμε με τον Άθω από το μεσημέρι ή απόγευμα, να φτιάξουμε τα χαλίκια στο θέατρο, να στρώσουμε, να περιμένουμε, να φτιάξουμε τις φιγούρες, μέχρι να έρθει η ώρα να παίξει και στην ιεροτελεστία για μας ήταν και το μετά την παράσταση ερχόταν η ταβέρνα και περιμέναμε το μετά πως και πως. Με όλους. Και ο Σπυρόπουλος, ο Γιάνναρος σου έλεγαν στην ταβέρνα κι εμείς πολλές φορές «ανεχόμασταν» καταστάσεις τρομερές, οι οποίες μας έκαναν και μάθαμε και μας ζύμωσαν και μας έφτιαξαν. Κρεπάλες και ότι έπρεπε να κάτσεις με το Μάνθο να πει μέχρι το τελευταίο για να φύγουμε γιατί έπινε, να κάτσεις με το Γιάνναρο που θα έλεγε για την τάδε γκόμενα, που θα 'λεγε το άλλο. Ε! τα γνωστά! Αλλά αυτά ήταν που σε έβαζαν ακόμη παραπάνω μέσα σε αυτό τον κόσμο. Γιατί μέσα σε αυτά τα 200 που θα 'λεγε ο Γιάνναρος θα υπήρχαν και δύο που θα μπορούσες να τα κλέψεις.

Με το Γιάνναρο πού είχες παίξει, είχες παίξει σαν βοηθός του;

Είχα παίζει κάποιες φορές τον είχα βοηθήσει όταν είχε έρθει σε Φεστιβάλ του Μάνθου στη Νέα Σμύρνη, στην Πάτρα σε κάποια πράγματα και μετά αφού πέθανε ο Ορέστης και μετά πήγαινα κάποιες φορές, αυτός με είχε πολύ αδυναμία. Ο Γιάνναρος είχε μια καταπληκτική, για τους δικούς του ανθρώπους και το δικό του κοινό το Πατρινό, ένα τρομερό ηλεκτρισμό και τρομερή επικοινωνία στο παίξιμο. Ήταν δηλαδή αυτός που ότι στοιχείο για ενήλικο κοινό, πιο σταντ-απ νομίζω ότι τα οφείλω στο Γιάνναρο 100%. Είναι αυτός ο οποίος είχε για τους μεγάλους (επάνω), είχε δώσει τεράστια σημασία και χειριζόταν στην κωμωδία την έννοια της παύσης. Δηλαδή, έκανε τις σωστές παύσεις, σε σημείο που γινότανε χαμός με το τίποτα. Με το Γιάνναρο πολλές φορές και στην Πάτρα μαζί, σε αυτά που γίνανε στην Πάτρα είχε εκδηλωθεί πολύ θετικά για το άτομό μου. Είχε έρθει θυμάμαι που παίζαμε στο Απόλλων σε κάποιο φεστιβάλ και με το που τελειώνουμε την παράσταση, όπως ήταν η σκηνή, αυτός καθότανε με τον Άρη το Μηλιώνη, τον βλέπω δίπλα μου και μου λέει «γαμώ την παναγία σου, γαμώ το αυτό σου, τι ήταν αυτό που έπαιζες; Βαράγαμε τα κεφάλια μας με τον Άρη από τα γέλια» και με αγκαλιάζει, με φιλάει. Δεν υπάρχει πιο μεγάλη επιβράβευση. Το λες και σε πιάνουνε τα κλάματα. Τον οποίο Γιάνναρο είχαμε ως θεό, όπως και τους άλλους, και το Μάνθο και το Σπαθάρη και τον δεν ξέρω 'γώ τι. Λοιπόν, αυτό ήταν το θετικό με μένα ότι τους πρόλαβα, και ότι υπήρξε και με όποιον τρόπο με τον καθένα, η ανταπόκριση και η παραδοχή σε μένα, όταν άρχισα να παίζω.

Ο Μάνθος; Ποιο χαρακτηριστικό του ήταν πολύ ιδιαίτερο;

Ο Μάνθος θεωρώ ότι ήταν μαέστρος σίγουρα στα ηρωικά έργα, ειδικά στα νιάτα του, και το παίξιμό του είχε μια γλυκύτητα, είχε κάτι άλλο. Καλά ήταν και ειδικός στις γυναικείες φωνές. Επειδή είχε ψιλή φωνή. Θεωρώ ότι ήταν ένας πολύ σπουδαίος караγκιοζοπαίχτης και στα έργα που έπαιζε τα βυζαντινά, τα ηρωικά. Είχε και την τρέλα αυτή που είχε και ιταλικές ρίζες. Μια άλλη ποιότητα του πιο αθηναϊκού Καραγκιόζη.

Ο Σπαθάρης;

Ο Σπαθάρης θεωρώ ότι ήταν από τους ευφυέστερους του είδους, όταν αναγκάστηκε να κάνει πράγματα για να ακολουθήσει την εποχή. Και το παίξιμό του, ο πολύ γρήγορος ρυθμός, που είναι κάτι αξιοθαύμαστο, οι τρομερές ατάκες, που έγιναν σλόγκαν, είτε από τα δισκάκια, είτε από τη τηλεόραση. Το γρήγορο παίξιμο ήταν γιατί άκουσε την εποχή και ότι ο κόσμος δεν μπορεί να μείνει σε κάτι που θα έχει διάρκεια δυο ώρες ή κάτι που θα είναι παραπάνω έμμετρο ή τα ηρωικά έργα ή ξέρω 'γώ τι και ακολούθησε ένα πολύ γρήγορο ρυθμό.

Ο Θανάσης ο Σπυρόπουλος;

Ο Σπυρόπουλος θεωρώ ότι ήταν και είναι από αυτούς που είχε πάρα πολύ ωραίες φωνές, καταλάβαινες πολύ έντονα χωρίς να χρησιμοποιεί μόνο ελεύθερες φωνές ή μόνο λαρυγγοφωνές όλους τους χαρακτήρες, ότι μιλάει κάποιος άλλος. Και επίσης έκανε πράγματα πρωτοποριακά για την εποχή του, κυρίως στην τηλεόραση, παρ' όλο που έχει ένα πιο χοντροκομμένο στιλ και πιο λαϊκότροπο, με παραπάνω ξύλο ή με λίγο βωμολοχία. Έκανε πράγματα που έδειχνε μια τρομερή ευφυΐα, που πολλές φορές όπως ο ίδιος έχει πει, τα έκανε εξ ανάγκης, για να μπορέσει να επιβιώσει, για να βγάλει κάνα φράγκο. Ο Σπυρόπουλος είναι ένας караγκιοζοπαίχτης, που μπορεί τα έργα του να μην είναι όπως ήταν του Μάνθου, που τηρούνταν πιστά όλα μέσα στο έργο, το πρωτόκολλο, αλλά παίζοντας χωρίς πρωτόκολλο έβγαζε πολύ ωραία πράγματα. Ανακάτευε πράγματα από έργα μαζί, έλεγε αυτό, έκανε το άλλο, επίσης με γρήγορο ρυθμό, άλλο στιλ απ' το Σπαθάρη, αλλά με γρήγορο ρυθμό.

Το Χαρίδημο εσύ τον πρόλαβες;

Τον πρόλαβα μέχρι να κλείσει το θεατράκι στην Πλάκα, έβλεπα εκεί, έχω αναμνήσεις από εκεί και τον πρόλαβα μετά, λίγο με τους Αθανασίου και λίγο πριν πεθάνει.

Ο Χατζής, η σχολή της Θεσσαλονίκης; Ποια είναι η γνώμη σου;

Κοίταξε αυτή η σχολή... κι ο Χατζάκης είναι λίγο ακαδημαϊκός, περισσότερο από το Χατζή. Κοίταξε στη βόρειο Ελλάδα δεν υπήρχαν πολλές προσλαμβάνουσες για να βγουν παίκτες κι όλα αυτά, οπότε ήταν συνδυασμός όλων. Μια φορά που θα πήγαινε ο Σπυρόπουλος, μια φορά που θα πήγαινε ο άλλος και θα μπορούσαν να κλέψουν πράγματα ή να κάνουν. Είναι ένα άλλου είδους παίξιμο. Εντάξει... δεν μπορώ να πω ότι με συγκλονίζει αλλά δεν μπορώ να πω ότι με αφήνει και αδιάφορο.

Πατρινός Καραγκιόζης ή αθηναϊκός; Εσύ τι γουστάρεις πιο πολύ;

Πατρινός νομίζω ή γενικότερα της σχολής της Πελοποννήσου. Για αυτά που σου είπα για το Γιάνναρο, για τον τρόπο που το αντιμετώπιζαν. Γιατί στην Πελοπόννησο άνθισε το είδος αρκετά και αυτό ζυμώθηκε με τον κόσμο, ο κόσμος ήξερε. Είναι αυτό που λέμε ότι όταν το κοινό δει και ξαναδεί κάτι, μπορεί να κρίνει μετά. Κι αυτό έγινε στη σχολή της Πελοποννήσου. Και στην Αθήνα βέβαια! Υπήρχαν κορυφαίοι караγκιοζοπαίχτες στην Αθήνα. Αλλά ίσως λιγάκι παραπάνω... εγώ συνδύασα έκλεψα κι απ' τη σχολή της Αθήνας αρκετά, από το Μάνθο, απλά τα προσάρμοσα όλα σε μια αρχικά Σπυροπουλίζουσα κατάσταση και μετά σε μια πιο δική μου.

Υπάρχει διαφορά μεταξύ Πειραιώτικου και Αθηναϊκού Καραγκιόζι;

Υπάρχει. Αν παρακολουθήσεις το Χαρίδημο ή το Βάγγο θα δεις ότι υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία. Ή αν παρακολουθήσεις το Μάνθο και το Σπαθάρη, όσο οξύμωρο και να 'ναι,

βρίσκεις κοινά μεταξύ τους, σαν αθηναϊκή σχολή δηλαδή. τώρα δεν ξέρω αν είναι πιο σαλονάτος της Αθήνας, δεν έχω την αίσθηση ακριβώς αυτή, αλλά κατ' ουσίαν νομίζω ότι είναι διαφορά ιεροτελεστίας. Γιατί και οι δύο αυτές σχολές είχανε κάποια πρωτόκολλα, τα οποία τηρούσαν κάθε φορά, γι' αυτό είναι εμφανής η διαφορά τους.

Αυτά τα πρωτόκολλα αφορούν την παράσταση, τους ανθρώπους που συνεργαζόντουσαν, τα έργα που έπαιζαν;

Κατά κύριο λόγο την παράσταση, τη δομή της παράστασης, το κείμενο...

Όταν λες τη δομή της παράστασης τι εννοείς, τι έβγαζαν σαν πρόλογο;

Ακριβώς αυτό. Αν δεις στην πειραιώτικη σχολή υπάρχει πάντα, με ένα συγκεκριμένο τρόπο γίνεται ο πρόλογος, κάνω το ένα, κάνω το άλλο. Αν δεις την αθηναϊκή σχολή αυτό διαφέρει. Ενώ η πατρινή σχολή, η πελοποννησιακή είναι ελαφρώς πιο ελεύθερη.

Δηλαδή ο κάθε καραγκιοζοπαίχτης κάνει ότι θέλει στη δουλειά του; δεν ακολουθεί ένα συγκεκριμένο τρόπο;

Ακολουθεί μια δομή, αλλά αυτό μπορεί να σπάει και να γίνεται πιο ελεύθερο ή να εξαρτάται από το κοινό. Γιατί στην πειραιώτικη σχολή μπορεί να έβλεπες ένα άρτιο πράγμα, το οποίο ήταν σαν να μη λαμβάνει υπόψη του ο παίκτης το ακροατήριο. Ενώ στην πατρινή σχολή αυτά ήταν πολύ δεμένα.

Όταν λες ακροατήριο μιλάς για ενήλικες;

Κατά κύριο λόγο

Εσύ στο μέγαρο κάνεις παραστάσεις για ενήλικες;

Κάναμε τώρα πέρσι, τέσσερις πέντε παραστάσεις, αυτό με τα ρεμπέτικα, όχι με ένα παλιό έργο.

Είχα κάνει μια διασκευή στο Κ στην Αμερική-τα κουκιά, με τους Στριγκ Ντίμονς και τη Στανίση, το οποίο είχε ενδιαφέρον αρκετό. Και πιο παλιά είχα κάνει τις Νύχτες γέλιου και τρόμου, που είχα πάρει κάποια πιο θρίλερ με διαβόλους φαντάσματα και τέτοια. Αυτό είναι μια άλλη κατάκτηση και μια άλλη προσπάθεια, το να μπορέσεις να παίζεις καθαρά σε ενήλικο κοινό. Είναι διαφορετικό και ίσως είναι ακόμη πιο δύσκολο να πείσεις το ενήλικο κοινό.

Το πρωτόκολλο της παράστασης, που λίγο ως πολύ διαφοροποιεί τα είδη, ισχύει και στο παιδικό κοινό και στο ενήλικο;

Κοίταξε να δεις, νομίζω κι από ορισμένους παίκτες σήμερα, δηλαδή άμα δεις τον Ταβλάτο να παίζει, είναι σαν να βλέπεις το στιλ του Βάγγου, ο οποίος τηρεί το πρωτόκολλο 100% και στα παιδιά. Πράγμα το οποίο δεν μπορεί να σταθεί σήμερα.

Έτσι κι αλλιώς είπες ότι αυτή η σχολή του Πειραιά, Χαρίδημος Βάγγος δεν είχαν μεγάλη διάδραση με τον κόσμο.

Όχι δεν είχαν. Ενώ ο Γιάνναρος μπορεί να την είχε και 50 χρόνια πριν. Υπήρχε κι ένας τρομερός ανταγωνισμός, που γεννούσε πράγματα.

Σε μια συνέντευξη ο Σπυρόπουλος είπε ότι στην Κόρινθο δεν μπορούσες να βρίσεις, ήταν πολύ αυστηρά τα ήθη, έπρεπε να παίζεις έναν Καραγκιόζη «κυρία».

Αυτοί ξέρανε και προσαρμόζονταν κιόλας. Αυτοί κι ο Σπυρόπουλος και ο Γιάνναρος... ο Σπυρόπουλος έχει γυρίσει όλη την Ελλάδα, ήξεραν με το τι θα γελάσει και πώς το κάθε μέρος. Ή ότι εδώ παίζει ο Βασίλαρος, πρέπει να παίξουμε κάτι άλλο. Ο Σπυρόπουλος περιγράφει ειδικά στο Αγρίνιο που ήταν κάποια χρόνια τρομερούς συναγωνισμούς, τα οποία τον ώθησαν να δημιουργεί. Και τώρα τα ίδια είναι, ίσως λίγο αλλιώς.

Ποια είναι η σχέση σου με τους ακαδημαϊκούς;

Εγώ θεωρώ ότι δεν έχω ούτε θετικό, ούτε αρνητικό νταραβέρι. Δεν με έχουν πλησιάσει και πάρα πολύ. Πώς να σου πω, κι αυτή η έννοια του καραγκιοζολόγου που υπήρχε... παλιότερα υπήρχαν καραγκιοζοπαιχτες που συνδέονταν με κάποιους ακαδημαϊκούς ή με κάποιους φίλους του Καραγκιόζη ή με συγγραφείς με απώτερο σκοπό στο να κάνουν κάτι, να επωφεληθούν απ' αυτό. Και οι μισοί έβριζαν τους άλλους μισούς. Εμένα λίγοι άνθρωποι με έχουν πλησιάσει και νομίζω ότι είναι καλοί παρ' όλα αυτά. Και νομίζω ότι στο χώρο αυτό, ακόμα κι αν δεν έχω συναντηθεί με κάποιους ανθρώπους, εκτός από σένα (γελάει), μαθαίνουν τη δουλειά μου κι έχουν μια άποψη καλή για μένα.

Όταν γεράσεις πάρα πολύ πού θ' αφήσεις τα εργαλεία σου;

Δεν ξέρω τι θα τα κάνω, δεν ξέρω (γελάει). Μέχρι και η γυναίκα του Μάνθου, η κυρά Βάσω, η οποία ήταν κι αυτή μια προσωπικότητα, έλεγαν κάποιοι κι αυτά τι θα τα κάνεις, όταν γεράσεις Μάνθο, και έπαιρνε το λόγο η κυρά Βάσω κι έλεγε με ύφος χαμηλό, αλλά φαρμακερό, όταν πεθάνει ο Μάνθος θα ανάψω μια φωτιά και θα τα ρίχνω όλα και θα τα βλέπω να καίγονται.

Τα ίδια έλεγε κι η κυρά Μαρία για το Γιάνναρο. Όμως το λέω γιατί έχουνε χαθεί πάρα πολλά πράγματα.

Και πολύ σωστά το λες. Έχουν χαθεί κι έχουν καπηλευτεί κιόλας. Φοβερά πράγματα. Και το να υπάρχουν τώρα αυτά και να είναι μέσα σε μπαούλα και να τα κρατάνε συλλέκτες ή δεν ξέρω 'γώ ποιος, δεν έχει κανένα νόημα.

Συνέντευξη 3, Δομημένης μορφής του Αβραάμ Αντωνάκου

στο Mario Rinvolucrí (απόσπασμα)

Interview with Ms Avraam in Koulouri.

Λοιπόν, το ζήτημα είναι η καλλιτεχνική σας ζωή, εσείς την ξέρετε, εγώ δεν την ξέρω, να αρχίσουμε λοιπόν από την αρχή, χρονολογικά να την πάρουμε. Πότε είδατε για πρώτη φορά τον Καραγκιόζη;

Από παιδί.

Πόσο; 5 χρονών;

Από 8, 10 χρονών.

Μάλιστα, κατάλαβα.

Εγώ, η πατρίδα μου είναι από την Καλαμάτα.

Εκεί κάτω είδατε;

Μέσα στην Καλαμάτα. Είχαν περάσει τότε πολλοί καλοί καραγκιοζοπαίχτες. Μεταξύ λοιπόν των πολλών καλών καραγκιοζοπαιχτών, ήτανε κάποιος Δημήτριος Μανωλόπουλος.

Μμμ...

Εγώ βέβαια πριν το Μανωλόπουλο είχα κάνει με κάποιον Κώστα Μάνο.

Μάλιστα!

Ο Μάνος εκτός ότι ήταν καλός καραγκιοζοπαίχτης, ήταν και καλός ζωγράφος.

Κατάλαβα, ναι. Αλλά...

Από αυτόν τον ζωγράφο κύριε Μάριε πήρα κι εγώ τη ζωγραφική.

Κατάλαβα, ναι. Αλλά ήτανε σε αυτό το Μάνο που πρωτοείδατε Καραγκιόζη;

Το Μάνο.

Και μπήκατε στο μπερντέ του;

Μπήκα στο μπερντέ του σαν βοηθός.

Και αυτά τα χρόνια πώς ήτανε να είναι κανείς βοηθός; Πήρε μισθό, κάτι;

Ναι, μου έδινε κάτι..

10 δραχμές;

10 δραχμές.

Ναι, αλλά είναι κάτι που δεν καταλαβαίνω, πώς μαθαίνει ο βοηθός;

Όταν κανείς έχει αντίληψη, μπορεί να μάθει τα πάντα. Δε χρειάζονται γράμματα για να γίνει κανείς.

Όχι, δε λέω για γράμματα, αλλά ποιο σύστημα είχατε για να μάθετε;

Μου άρεσε η αγάπη για τη δουλειά, κάπου να μάθω κάτι. Μ' άρεσε γενικά η καλλιτεχνία. Τότε ο Καραγκιόζης ήτανε μεγάλη δουλειά.

Μάλιστα.

Αφού σύχναζαν στο θέατρο κάθε βράδυ 1000, 1500 εισιτήρια.

Στην Καλαμάτα μέσα;

Ναι. 2000 κόσμος.

Ο πατέρας σας το έβλεπε αυτό με καλό μάτι ή κακό;

Τότε εγώ δεν είχα πατέρα, είχα μόνο τη μητέρα μου, αλλά..

Και αυτή;

Τι να πει η μητέρα;

Καλά δεν είχε μια αντίδραση;

Αντίδραση είχανε και οι συγγενείς μου και η μητέρα μου.

Εναντίον.

Ναι εναντίον.

Για ποιο λόγο;

Γιατί ο κόσμος ήτανε πολύ καθυστερημένος. Δεν ήξερε ούτε από θέατρα. Και αν κανείς έπιανε και έπαιζε στο θέατρο, «άντε θεατρίνος». Αφού μέχρι σήμερα άμα κανένας παίζει στο θέατρο λένε «χαχαχα, αυτός είναι... »

Πούστης.

«... θεατρίνος, χάλια!». Σαλτιμπάγκους τους λέγανε τα παλιά χρόνια τους θεατρίνους. Σήμερα πήρε κάποια αξία λόγω του κινηματογράφου, της τηλεοράσεως, αυτά... Τον Καραγκιόζη τότε ο κόσμος τον παραδεχότανε περισσότερο και τότε δούλευε πολύ γιατί ήτανε μοναδικό θέαμα σχεδόν.

Μάλιστα. Στην Καλαμάτα υπήρχε τίποτα άλλο σε αυτά τα χρόνια;

Υπήρχε. Μεγάλοι κινηματογράφοι.

Τώρα για ποια εποχή μιλάμε; Εσείς γεννηθήκατε...

Εγώ γεννήθηκα το '21.

Το 1921.

Μετά από 100 χρόνια από την ελληνική επανάσταση.

Μιλάμε τώρα γύρω στο 1930.

Μμμ!

Και αμέσως όταν τελειώσατε το Δημοτικό.

Όταν τελείωσα το Δημοτικό... μάλλον δεν το τελείωσα το Δημοτικό, γιατί υπήρχαν λόγοι, δεν είχα πατέρα, η μητέρα μου δεν μπόραγε...

Καλά, κατάλαβα. Και μετά;

Συνέχισα να μάθω τον Καραγκιόζη.

Μείνατε πολύ καιρό με αυτόν τον παίχτη που είπατε;

Πάρα πολύ καιρό.

Πόσα χρόνια;

Ε, έμεινα 3-4 χρόνια.

Και είσαστε τότε ο πρώτος βοηθός του όταν πήγατε;

Όχι ο πρώτος. Εγώ είχα μπει μέσα να μάθω, να δω. Οι άλλοι ήταν βοηθοί μέσα, καλοί.

Πόσοι βοηθοί είσαστε;

Ήταν δυο τρεις, οι πραγματικοί βοηθοί, εγώ ήμουνα...

Σε αυτά τα χρόνια, πότε φύγατε από το Δημοτικό;

Το '35, το '36.

Το '35, από το Δημοτικό; Πώς όμως; Αν γεννηθήκατε..

Το '21.

Α, μάλιστα, ήσαστε 14 χρονών. Και ακριβώς τι μάθατε όταν βγήκατε από αυτό τον δάσκαλο, από αυτόν τον παίχτη, τι είχατε μάθει; Ποιες ήταν οι ικανότητές σας;

Τίποτα μόνο να βαστάω τις φιγούρες.

Είχατε μάθει προφορικά τίποτα;

Όχι τίποτα, μόνο να βαστάω τις φιγούρες μέσα στη σκηνή κι αυτές όχι καλά.

Μάλιστα. Από ζωγραφική;

Από ζωγραφική είχα αρπάξει κάτι.

Ζωγραφίζατε εσείς ο ίδιος κάποια πράγματα;

Ναι, κάποια μικρά. Είχα αρχίσει και σκιστάριζα μόνος μου τις φιγούρες. Και πολλοί άλλοι καραγκιοζοπαίχτες, οι οποίοι δεν ήξεραν να ζωγραφίζουν, επειδή με είδανε..

Ότι είχατε ταλέντο.

Ότι είχα ταλέντο, όλοι με θέλανε να πάω σε αυτούς. Όταν ήρθα λοιπόν στην Αθήνα, μάλλον όχι στην Αθήνα, στον Πειραιά...

Πότε ήρθατε;

Το '36, '37.

Μάλιστα.

Μόλις ήρθα στην Αθήνα, αμέσως με προσέλαβε ένας καραγκιοζοπαίχτης Θεοδωρόπουλος.

Α, μάλιστα, ο Ντίνος.

Όχι, ο Θεόδωρος Θεοδωρόπουλος.

Άλλος. Αδερφός του;

Όχι. Θεόδωρος Θεοδωρόπουλος ή Πόντζος. Αυτός είχε κι άλλη δουλειά, ήταν παλιατζής.

Συνέντευξη 4, Αυτοβιογραφική καταγραφή Γιάννη Μουρελάτου (απόσπασμα)

Η αυτοβιογραφική καταγραφή έγινε από τη Μαρίνα Καψαμπέλη και ξεκίνησε το Δεκέμβριο του 2001 στην Πάτρα.

Διότι ακούτε λοιπόν τι γίνεται, το θέμα του καραγκιόζη είναι πολύ βαθύ. Δηλαδή να πιάσουμε από την κοινωνική τάξη, μέσα από την κοινωνία μέσα απ' τη ζωή μας για να φτάσουμε φέρ' ειπείν το 2001 που κάθεται απέναντι μου η Μαρίνα και κουβεντιάζει με τον Γιάνναρο. Που αυτό το πράγμα ούτε στον ύπνο τους οι καραγκιοζοπαίχτες δεν το είχαν σκεφτεί, ότι θα μπορούσε φέρ' ειπείν να έρθει μία γυναίκα να κάτσει μ' ένα καραγκιοζοπαίχτη και να συζητάει γύρω από το επάγγελμά του.

Γιατί επειδή είναι γυναίκα ή για το επάγγελμα;

Όχι, όχι για το επάγγελμα μιλάω, και φέρνω ένα παράδειγμα. Όταν αυτός ο άνθρωπος που λες λοιπόν, εγώ είμαι εκεί πέρα(Θεσσαλονίκη) κανονίζω να πάω στα Δημήτρια. Και στα Δημήτρια δεν παίρνω καμιά απάντηση κι έρχονται στην Πάτρα και μου λένε «ρε διά-ολε πότε ήρθες απ' τη Σαλονίκη;» «ήμουνα λέω πριν από πέντε μήνες, έξι» «ποιοι έξι μήνες μωρέ; Τώρα που φύγαμε από τη Σαλονίκη εμείς είδαμε αφίσες με τ' όνομά σου. Γιάνναρος στα Δημήτρια» «τί λες μωρέ λέω;» Τι έχει κάνει λοιπόν ο Τσίτουρας [Τσίπηρας]; Έπιασε κι επήρε τον Ορέστη τον μακαρίτη και τον πάει εκεί πάνω.

Είχανε βάλει το όνομα του Ορέστη; Γιατί εσάς είχανε κανονίσει να πάτε;

Ναι σου λέω. Λοιπόν το θέμα είναι, γι' αυτό σου λέω ότι δεν μπορώ μετά από τόσα χρόνια να καταλάβω τί έγινε. Εκατέβηκε πριν 15, 12 χρόνια στην Πάτρα (ο Τσίπηρας), είχαμε κάτι παραστάσεις στο λαϊκό θέατρο, εγώ, ο Ορέστης, ο Παλιοθόδωρος ο Κώσταρος και σκάει ο άνθρωπος αυτός, ο Τσίτουρας. Τώρα εκεί το βράδυ απορώ πώς εγώ φέρ' ειπείν δεν είμαι στον Κορυδαλλό.

Γιατί;

Γιατί έγινε μια μεγάλη φασαρία. Του είπα άσκηση λόγια.

Για τη Θεσσαλονίκη.

Ναι, και ξαφνικά που λες πρόπερσι τότε βλέπω στο Σωματείο, πρόεδρος ο Καπετανίδης, για στάσου..... πριν 5 χρόνια. Είναι λέει μέλος τον έφερε ο Ορέστης, μου είπαν. Είναι λέω μέλος και τον έφερε ο Ορέστης; Εκεί που καθόμαστε με παίρνει σε μια γωνία «γιατί δε μου μιλάς Γιάνναρε ;»μου λέει «τί να σου πω ρε Κώστα, τί να σου πω ρε παιδάκι μου;» κι επέρσι που πήγα να παίξω μια παράσταση στον Μάνθο.

Στη Νέα Σμύρνη λέτε.

Τόνε βλέπω κι έπαιζε τουμπερλέκι στην ορχήστρα. Με χαιρέτησε, έκανα εγώ την παράσταση και σηκώθηκα κι έφυγα. Μου λέει θα πάμε να πιούμε κανένα κρασί, μου λέει; Όχι δεν αδειάζω, του λέω εγώ και σηκώθηκα κι έφυγα. Και τον Αύγουστο. Τον Ιούλιο μου 'στειλε ένα βιβλίο.

Το έβγαλε το Γενάρη «ο ήχος του Καραγκιόζη».

Και του ρίχνω μια ματιά και βλέπω εκεί μέσα ότι είναι γραμμένο τόσο άσχετα, πολύ άσχετα.

Δεν εμέτρησε καλά τους ανθρώπους που ονομάζει μέσα, δεν τους μέτρησε καλά.

Τι εννοείτε;

Δεν τους μέτρησε καλά σαν καλλιτέχνες επάνω στο επάγγελμα αυτό. Και λέω, μα καλά, λέει για κείνονε, μα εκείνος την εποχή που λέει αυτός στο βιβλίο του δεν ήτανε αυτός μες στο σωματείο, караγκιοζοπαίχτης, εμείς γνωριζόμαστε. Το μητρώο μας...

Κατάλαβα.

Κατάλαβες τι γίνεται; Αυτά είναι τα κουμπιά της κυρά Αλέξαινας, γεγονότα. Να μαθαίνεις.

Το ξέρω.

Γεγονότα, τώρα αυτό που έβαλες, τα γράφεις; Θα σου χρειαστεί;

Τα γράφω όλα, αλλά ότι κρατήσω θα σας το δείξω, ό,τι βγει έξω.

Α! Καλώς. Πάντως για να γράψεις αυτό το οποίο σκέπτεσαι δεν γράφεται ούτε σε δυο ώρες, ούτε σε μια μέρα.

Σε έξι μήνες, όλο 'δώ θα 'μαι.

Κατάλαβες τι γίνεται; Το σκεπτικό μου λοιπόν κι εμένα που κάθομαι εδώ και περιμένω είναι να κάνουμε σωστή δουλειά. Να τα πούμε όλα.

Απλά εγώ τα γράφω όλα. Θα 'ρθω πολλές φορές. Τώρα δεν ξέρω αν θα 'ναι Σαββατοκύριακα, αν θα 'ναι μεσοβδόμαδα;

Ωραία, εσύ τα κανονίζεις.

Αυτό θα πάει πολύ καιρό.

Εσύ θα κανονίζεις.

Και μέσα π' όλα αυτά θα βγει σιγά-σιγά ένα.

Έβγαλε λοιπόν ο Τσίτουρας αυτό εδώ το βιβλίο και μου το έστειλε με αφιέρωση, εντάξει ο άνθρωπος, αλλά το περιεχόμενο εμένα δε με συγκινεί, γιατί.... Μα σήμερα αυτοί υπάρχουνε και γι' αυτούς πρέπει να γράφουμε. Σύμφωνα. Θα τους κριτικάρεις όμως, σαν κριτικός που λες ότι είσαι, σωστά.

Δεν λέει ότι είναι κριτικός. Απλά λέει ότι γράφει κάποιες πληροφορίες και μάλιστα στην έκδοση τώρα με τις φωτογραφίες μιλάει για τον Ήχο του Καραγκιόζη και λέει ότι σ' αυτό το βιβλίο έβαλε κάποιους караγκιοζοπαίχτες, 30 τον αριθμό, που κατά τη

γνώμη του είναι σημαντικοί, αλλά δεν είναι οι πιο σημαντικοί. Λέει ότι υπήρχανε κι άλλοι που εκείνος θεωρεί σημαντικούς αλλά δεν τους έβαλε.

Αυτός μιλάει πολύ για τον Μάνθο στο βιβλίο.

Αυτός μιλάει γενικά για τον Μάνθο και τον Ορέστη πολύ.

Ωραία. Ούτε μου κακοφαίνεται, ούτε έχω τίποτα. Εγώ τους θεωρώ συναδέλφους μου. Εγώ μερικά παιδιά σημερινά που έχουνε βγει σαν καραγκιοζοπαίχτες, δεν είναι άξια να κάνουνε τη δουλειά αυτή. Δική μου άποψη. Δεν είναι άξια να κάνουν το επάγγελμα αυτό.

Γιατί; Γιατί δεν είναι αυθεντικοί;

Γιατί λένε ότι οι καραγκιοζοπαίχτες που βγαίνουνε σήμερα είναι καραγκιοζοπαίχτες των πανεπιστημίων. Ότι βάλανε στον Καραγκιόζη πολλές κορδελίτσες.

Γι' αυτό το λόγο το λέτε;

Όχι. Ίσα ίσα ότι ο κάθε καλλιτέχνης έβαζε τα δικά του. Καραγκιοζοπαίχτης που πάει να μιμηθεί άλλον καραγκιοζοπαίχτη για την εποχή τη δική μου είχε πάντα αποτυχία. Ο καραγκιοζοπαίχτης ήπρεπε να κάνει... δηλαδή έμαθα τον Καραγκιόζη από τον Βασίλαρο εγώ, δεν μιμήθηκα ποτέ τον Βασίλαρο. Εγώ έκανα ένα χαρμάνι δικό μου. Παίζω Καραγκιόζη από 20 καραγκιοζοπαίχτες.

Τι είναι αυτό που μπορεί να μιμηθεί κάποιος; Τη φωνή;

Ναι. Πάνε να μιμηθούν αυτεξούσια και αυτοτελές αυτό που είδε. Δηλαδή δεν αφαιρεί ούτε προσθέτει τίποτα. Ότι είπε φέρ' ειπείν ο μάστορας που πήγε κι έκατσε τα ίδια λέει αυτό είναι λάθος και οι καραγκιοζοπαίχτες είχαν αποτυχία. Δηλαδή ο συγχωρεμένος ο Αλεξόπουλος ο Νιόνιος εδώ στην Πάτρα, ήθελε να γίνει ένας δεύτερος Θεοδωρόπουλος, δεν μπορούσε. Ο Ντίνος ο Θεοδωρόπουλος ήταν άλλος, ήτανε καραγκιοζοπαίχτης. Δεν μπορεί λοιπόν εσύ να μιμηθείς τον Ντίνο το Θεοδωρόπουλο, με καμία κυβέρνηση και για αυτό είχε αποτυχία. Γι' αυτό δεν ήτανε ποτέ ισάξιος καραγκιοζοπαίχτης φέρ' ειπείν εδώ στην πόλη της Πάτρας. Δε λέω πανελλαδικά, μιλάω για την πόλη της Πάτρας. Κι η Πάτρα είναι μια πόλη που έχει μεγάλο κριτήριο στον Καραγκιόζη τουλάχιστον μέχρι το 1960. ήτανε δύσκολο το κοινό της Πάτρας στον Καραγκιόζη δε σε δεχότανε εύκολα. Το Αίγιο, το Μεσολόγγι, το Αγρίνιο, ο Πύργος ήτανε πιάτσες του Καραγκιόζη όπου με το έτσι που ο καραγκιοζοπαίχτης άναβε τα φώτα κι έβγαζε τον Καραγκιόζη στο πανί, καταλαβαίνανε τι λες (τι αξίζεις) «μμμ!!! Άσ' τονε» «Ωραίος!! Άς τον ακούσουμε.», δύο πράγματα λέγαμε. Ούτε παραπάνω ούτε παρακάτω. Εγώ δεν θα κριτικάρω τους συναδέλφους μου, και τους συγχωρεμένους και τους ζωντανούς, αλλά θα ήθελα μερικές πληροφορίες φέρ' ειπείν για κείνον τον αγιογράφο τον έχεις ακούσει να παίζει Καραγκιόζη;

Όχι ποιος είναι αυτός ο αγιογράφος; Α; Ο Αλιμπέρτης; Όχι;

Εγώ αυτόν τον άνθρωπο δεν τότε γνωρίζω δεν ήτανε ποτέ στο σωματείο.

Είχε κάνει κι ο Μάνθος σωματείο δικό του;

Ναι, έχει.

Πρέπει να είναι σ' αυτό το σωματείο.

Μου είπανε ότι εμένα με ξέρει. Μου είπε ο Άθων, στη γιορτή που βγήκανε και πήγανε, από κείνη την εποχή έγινε μια παρεξήγηση, δεν ξέρω τι άλλο είχανε προσωπικά ο Νταγιάκος με τον Καπετανίδη.

Ποια εποχή λέτε τώρα;

Πριν τέσσερα χρόνια.

Και τσακώθηκε ο Καπετανίδης με το Γιάννη;

Έχουμε αρχαιρεσίες, με παίρνει τηλέφωνο στην Καλλιθέα που έμενα στην Καλλιθέα, και μου λέει πρέπει να ανταμώσουμε.

Ποιος σας πήρε, ο Άθως;

Ο Νταγιάκος, που έμενε στα Πετράλωνα. Πράγματι που λες λοιπόν ήρθε με το μηχανάκι στην πλατεία της Καλλιθέας και μου λέει έτσι κι έτσι. Ο Καπετανίδης αύριο θα φέρει θέμα διαγραφής από το Σωματείο.

Του Γιάννη;

Ναι. Γιατί τι έχετε με το σωματείο; Δεν έχουμε λέει με το σωματείο αλλά έχουμε προσωπικά. Τα προσωπικά λέω, δεν ενδιαφέρουν το σωματείο. Αύριο θα το λύσουμε. Πραγματικά την άλλη μέρα σε κάποια στιγμή στην κουβέντα νευριάζεται ο Βάγγος και φεύγει.

Τι ήτανε τότε ο Βάγγος στο σωματείο;

Καλλιτεχνικός διευθυντής.

Τώρα είστε εσείς.

Ναι. Κατεβαίνω εγώ στην Κάνιγγος, «βρε Βαγγέλη, εμείς είμαστε μες στο σωματείο οι δυο παλιοί, ας το πούμε έτσι. Τι φεύγεις;» «άσε με, με σου μου, με τα κωλόπαιδα». Έφυγε. Ανεβαίνω πάλι επάνω εγώ

Τι είχε γίνει; Γιατί είχαν τσακωθεί είπανε;

Τώρα, εκατηγόρησε λέει ο Νταγιάκος, τον Καπετανίδη, σαν πρόεδρο κάπου και το έμαθε ο Καπετανίδης κι από εκεί που λες λοιπόν λόγο το λόγο εφέρανε και τα κοινωνικά τους θέματα μες στο σωματείο. Και λέω ρε παιδιά αυτό δε γίνεται. Αν έχετε προηγούμενα στα δικαστήρια να πάτε να τα λύσετε. Εδώ είμαστε σωματείο. Τότε δίνω κάποια γραμμή και βγαίνει πρόεδρος.

Ο Γιάννης.

Ναι. Βγαίνει πρόεδρος στους σταυρούς και εφύγανε από μέσα που λες λοιπόν ο Κολισιλλάκης, κάτι άλλοι σάμπως τους ξέρω κιόλας. Άστο διάολο με δάφτους, εγώ τους παλιούς θυμόμουνα τέλος πάντων. Εμείς οι παλιοί караγκιοζοπαίχτες είχαμε οικογενειακές σχέσεις μεταξύ μας. Σήμερα με τους νέους караγκιοζοπαίχτες αυτό το πράγμα δεν υπάρχει.

Καλά...σήμερα πολλά πράγματα έχουν αλλάξει.

Ναι, γι' αυτό εγώ σήμερα σου λέω και μπορεί να είναι εγωιστικό αυτό το πράγμα, αλλά έστω, εάν ψάξω και εάν, όπως λένε να επαναφέρουνε το θέμα της αξιολόγησης με εξετάσεις, όπως επεράσαμε εμείς. Γιατί εμείς φέρ' ειπείν οι караγκιοζοπαίχτες ήσαντε στο ταμείο συντάξεως ηθοποιών κι είχαμε σωματείο εμείς συνδικαλιστικό. Το σωματείο που έχουνε τώρα είναι ερασιτεχνικό.

Από ποιους περνάγατε εξετάσεις τότε;

Θα σου απαντήσω.

Πότε πήρατε σύνταξη εσείς;

Το '85.

Και πότε διαλύθηκε το σωματείο αυτό; Κάτι μου είχατε πει την άλλη φορά για την Μερκούρη.

Η Μερκούρη τότε για να καθαρίσει το μητρώο των ηθοποιών, κι επήρε και μας τότε το ταμείο συγχωνεύτηκε στο ΙΚΑ, είπε ότι όσοι καλλιτέχνες είναι 55 χρονώνε κι έχουνε 5000 μεροκάματα, παίρνουν σύνταξη.

Ποιοι φύγανε τότε;

Ο Βάγγος, ο Μάνθος, ο Σπυρόπουλος, εγώ, ο Ορέστης, ο Παλιοθόδωρος (Κώσταρος), ο Αντώνιος, ο Χαρίδημος, αυτοί ήσαντε εφτά караγκιοζοπαίχτες ήσαντε τότε καθαροί στα μητρώα. Παραδώσαμε τη σφραγίδα στο πρωτοδικείο και το σωματείο διαλύθηκε. Και κατευθείαν ο Βάγγος, ο Καπετανίδης ερχότανε στο σωματείο τότε και μας κράταγε όταν κάναμε εκλογές τα πρακτικά και τον έχωσε μέσα και τον έκανε πρόεδρο. Κι ύστερα που λες για να κρατηθεί το σωματείο, αρχίσανε και μαζεύανε ανθρώπους όσοι ασχολούνται με τον Καραγκιόζη γυναίκες και άντρες κι έχει γίνει μικτό.

Από το 85 και μετά;

Ναι. Μέχρι λοιπόν το 60 για να γραφτείς στο σωματείο έπρεπε να πας να κάνεις εξετάσεις κι ήσαντε τρεις ηθοποιοί, γιατί ήσαντε πιο πολλοί αυτοί και 2 караγκιοζοπαίχτες. Κι αν λοιπόν εγκρίνανε ότι ναι μπορεί να εξασκεί το επάγγελμα και να γίνει επαγγελματίας караγκιοζοπαίχτης και να έχει τα προσόντα να είναι στο ταμείο συντάξεως ηθοποιών, υπογράφανε.

Εκεί δεν γινόντουσαν μαγειρέματα;

Τι μαγειρέματα; Μετά....είχανε φύγει πολλοί καραγκιοζοπαίχτες, τότε που δεν κάνανε κι αλλάξαν επάγγελμα, ο Λάζαρος απ' τα Ταμπούρια, ο γέρο Ταμπουράκης, ο Μαρής. Δεν μπορέσανε να περάσουνε τις εξετάσεις και είπαν πρέπει να βρούμε κάποια άλλη δουλειά.

Ο Μάνθος ο Τσίχλας ήτανε στο σωματείο;

Ναι.

Αυτός πήρε σύνταξη;

Πήρε.

Πριν από σας;

Όχι, μαζί την πήραμε.

Γιατί είναι πιο μεγάλος από σας.

Βέβαια. Είναι μεγαλύτερος. Αυτοί που είχανε πάρει σύνταξη πριν από μας ήταν ο Αβραάμ, ο Κούζαρος, ο Λευτέρης ο Σπηλιωτόπουλος από τη Θήβα, ο μπαρμπα-Ντόριζας (Δώριζας), οι οποίοι αυτοί τότε πήραν την σύνταξή τους κανονικά και με το νόμο. Γιατί αυτοί που σε μελέτησα πληρωνόσαντε από το ταμείο συντάξεως των ηθοποιών και όχι από το ΙΚΑ. Από την Αγίου Κωνσταντίνου, το ξέρεις;

Όχι.

Δίπλα στον κινηματογράφο Σταρ είναι ένα κτήριο δόροφο, ιδιοκτησία των ηθοποιών που τώρα το κατάσχε το κράτος. Αυτό δεν μένανε οικογένειες τώρα, από το υπόγειο ως πάνω ήτανε γραφεία. Που είναι τα νοίκια αυτά, πού πήγαν, ποιος τα 'φαγε τα νοίκια αυτά; Τα φάγανε μεταξύ τους οι ηθοποιοί;

Μερικοί ίσως.

Μερικοί, γιατί για μερικούς μιλάμε. Γιατί ο Τερλέγκας πέθανε μπατίρης και τόσοι άλλοι. Οπότε συμφώνησε τότε το κράτος και μας έβαλε στο ΙΚΑ. Αλλά σήμερα δε συμφέρει έναν καραγκιοζοπαίχτη να πάει να πληρώνει 25 μεροκάματα στο ΙΚΑ χωρίς να τα κάνει.

Αυτοί που έχουνε τα θέατρα, δεν πληρώνουνε ΤΕΒΕ;

Τι δουλειά έχει το ΤΕΒΕ με το θέατρο; Αυτοί υπάγονται στα δημόσια θεάματα, ασφαλίζεις εισιτήρια στην εφορία. Στα σχολεία κόβεις μια κοινή απόδειξη, καλά εγώ δεν παγαίνω αλλά αυτοί που παγαίνουν κόβουν μια απλή απόδειξη για να είναι καλυμμένος ο διευθυντής του σχολείου.

Οι θεατρώνηδες;

Ο θεατρώνης υπάγεται στα δημόσια θεάματα. Ο καραγκιοζοπαίχτης δεν έχει καμιά δουλειά με το ΤΕΒΕ, εκτός κι αν έχεις μαγαζί, όπως ο Μακρής. Εγώ την γυναίκα την αγαπάω, αλλά ανταπόκριση δεν έχω αλλά ούτε κι εγώ μπορώ... είναι αυτό που λέει ο Αλή Πασάς στην Κυρά Φροσύνη:

—Έλα ωρέ Φροσύνη, ένα φιλί ωρέ μπίρομ.

—Δεν ντρέπεσαι, δεν ντρέπεσαι;

—Εκείνο το χαλβά ωρέ που μου 'φτιαξες μου έχει μείνει η γλύκα, εδώ στα χείλη.

Είναι ένα ωραίο έργο η Φροσύνη. Να σου πω λοιπόν για την περίπτωση, εάν λοιπόν οι συνάδελφοι μου, με έχουνε βγάλει έτσι, μου το έχει πει κα άλλοι γυναίκα.

Δεν ξέρω αν είναι οι συνάδελφοι.

Μου είπε έχω πληροφορηθεί ότι έχεις μακρύ χέρι. Και λέω όχι μακρύ χέρι δεν έχω, θαυμάζω τη γυναίκα, η γυναίκα μ' αρέσει. Εγώ εδούλευα στου Στρέφη, έξω από τον Πύργο, στα Ολύμπια και είχα μια γυναίκα στον Πύργο. Τότε θα ήμουν εγώ 30 χρονών, το 1961, και η γυναίκα μου λέει, «το βράδυ δε ξέρω τι θα κάνεις θα έρθεις στον Πύργο». Εκείνοι την εποχή οι караγκιοζοπαίχτες δεν κάθονταν ποτέ ένα βράδυ, δεν τους βάζαν τα καφεενεία για ένα βράδυ. Λοιπόν είπα να δώκω 30 παραστάσεις, 40 αναλόγως όσο τράβαγε ο κόσμος, ήπρεπε ο караγκιοζοπαίχτης να μείνει εκεί πέρα. Είχα βρει ένα ωραίο καφεενείο και κάθε βράδυ που λες λοιπόν 150, 160, 200, 70 εισιτήρια. Ήταν λοιπόν ένα μεροκάματο κι έμεινα εκεί πέρα. Λέω, ρε παιδιά πως μπορώ να πάω στον Πύργο; Εν τω μεταξύ εκείνη την εποχή οι παραστάσεις γινόσαντε πάντα αργά, δεν ερχόνταν παιδιά στον Караγκιόζι τότε. Αντρόγυνο ή άντρες μόνοι τους, ποτέ γυναίκα μόνη της. Αρχι-νάγανε πηγαίνανε τρώγανε και μετά ερχόσαντε ήτοι δηλαδή 9:30', 10:00 η ώρα.

Αρχίναγε η παράσταση.

Ναι. Λοιπόν γενικά η παράσταση ήπρεπε να κρατήσει δύο ώρες, για λιγότερο δεν σ' έπαιρνε τότε, δεν μπορούσες να τους γελάσεις, πήγαινε 12. πώς πάω ρε παιδιά στον Πύργο; Έλα να σου δείξω μου λέει ένας. Θα πάρεις αυτό το μονοπάτι, θα βγεις στον Αλφειό, θα περάσει το νυκτερινό της Καλαμάτας (τρένο), και θα μπεις μου λέει να πας στον Πύργο. Τί ώρα περνάει; 12μιση, μία παρά; Ωραία λέω. Περιμένω, περιμένω, πού τρένο;. Το παίρνω με τα πόδια. 22 χιλιόμετρα.

Μες τη νύχτα.

Κι επήγαινα που λες λοιπόν επί 36 ημέρες, κάθε βράδυ, με τα πόδια στον Πύργο για να πάω να κοιμηθώ με μια γυναίκα. Τί; Είναι κακό πράγμα αυτό;

Όχι είναι ωραίο πράγμα αυτό.

Λοιπόν; Επήγαινα με το λεωφορείο τ 'απόγευμα στου Στρέφη κι επήγαινα με τα πόδια στον Πύργο το βράδυ. Επί 36 βράδια. Ούτε ένα βράδυ, ούτε δύο, επί 36 βράδια συνέχεια.

Εγώ αυτό το θαυμάζω, γιατί δεν υπάρχουν πια σήμερα.

Και μια άλλη που λες λοιπόν μια άλλη γυναίκα μου είπε ότι εσένανε, αλλά μου το είπε όμως πριν 30 χρόνια την κουβέντα αυτή, «εσένανε οι γυναίκες Γιάνναρε πρέπει να σε πληρώνουνε».

1981, Ιταλία;

Γαλλίδα.

Αυτή είναι που λέτε στο βιβλίο του Μηλιώνη;

Όχι, όχι. Αυτή ήτανε στο Αίγιο.

Ποιος της το έγραψε αυτό το γράμμα; Κάποιος άλλος της το έγραψε.

Για διάβασε να δεις παρακάτω, αυτή η γυναίκα έκατσε πήρε μέθοδο κι έμαθε ελληνικά.

Δεν το πιστεύω.

Μην το πιστεύεις. Τον ξέρεις τον Ανδρεάδη, τον Γιάνγκο;

Προσωπικά όχι.

Αν κάποια στιγμή τον βρεις και του πεις για τη Γαλλίδα γενικά...

Ήξερε και η γυναίκα σας γι' αυτήν; Γιατί εδώ γράφει «η γυναίκα σου σου λέει ότι σε κοροϊδεύω. Μαρία. Και τί έγινε αυτή η γυναίκα;

Αυτή η γυναίκα εχώρισε για μένανε και μου είπε αν πάσω να έχω αλληλογραφία ή να της τηλεφωνάω θ' αυτοκτονήσει. Το έκανε; Δεν το έκανε; Ένα τηλέφωνο που έχω, έχω βάλει κι έχουνε πάρει τηλέφωνο και το σηκώνει πότε μια γυναικεία φωνή και πότε το σηκώνει άντρας. Στα γαλλικά μιλάνε και λέει δεν ξέρουμε τίποτα.

Δεν την έχετε ξαναδεί από τότε;

Δεν την ξαναείδα, ήτανε ο άντρας της στο επάγγελμα του αντρός σου, φωτογράφος και την είχε φωτογραφίσει.

Φοβερή γυναίκα.

Αυτός είναι ο Γιάνναρος. Δεν έχω κάνει κακό σε άνθρωπο, ούτε ποτέ θα κάνω, αλλά λίγο πολύ και σήμερα εδώ που είμαι, δεν ξέρω, είμαι στις γυναίκες συμπαθητικός.

Είναι στον άνθρωπο.

κι εγώ ρωτάω την αφεντιά σου. Πάντως εγώ, την έχω βγάλει εδώ χάμω που κάθομαι δεν πάω πουθενά, εδώ θα με βρεις εμένανε, από τσ' οχτώ το πρωί, μέχρι δωδεκάμισι, κι από τις τρεισήμισι μέχρι το βράδυ τσ' οχτώ η ώρα εμένα θα με βρεις εδώ μέσα, δεν πάω πουθενά εγώ εδώ πέρα κάθομαι με αυτά όλα και λέω που λες λοιπόν τι έκανα; Ετότε που ήμουν! Ο Γιάνναρος που λες λοιπόν είναι και δύσκολος. Ξέρεις πόσοι άνθρωποι, δεν ξέρω γιατί οι πληροφορίες είναι τέτοιες που με παίρνουνε στο τηλέφωνο να μου ζητήσουνε κάτι φέρ' ειπείν από το επάγγελμά μου, τη ζωή μου σου 'πα μου 'πες και με παίρνουνε με τόσο φόβο. Γιατί ρε παιδιά; «Ξέρω 'γώ, λένε ότι είσαι απότομος, νευρικός, λένε ότι δεν δέχεσαι, λένε, λένε....». όταν εσύ ετόλμησες και με πήρες τηλέφωνο για να κάμουμε αυτό το πράγμα που κάνουμε δεν ξέρω πώς, τι έβανες με το μυαλό σου και είπες. Αλλά εντωμεταξύ γνωριστήκαμε και στην Πάτρα φέρ' ειπείν για λίγο.

Πολύ λίγο.

Ναι πολύ λίγο γνωριστήκαμε, γιατί είχε έρθει μια διχόνοια, και την είχε δημιουργήσει ο Μακρής και του λέω ότι έλαβα πληροφορίες, ότι στου Μπάρι τσ' αποθήκες είχες βάλει μέσα λέω πράγματα, «εγώ, μου λέει, μάστορα», είχες βάλει....

Δεν την είδατε την έκθεση;

Όχι δεν ήρθα. Δεν ήρθα διότι έγινε μια παρεξήγηση. Εμένα ήρθαν εδώ πέρα και μου ζητήσανε, έβγαλα μερικά πράγματα και λέω παιδιά διαλέχτε τι θα πάρετε; Τι θέλετε; Μετά λέει λοιπόν όχι, θα κατέβει μια έκθεση απ' την Αθήνα. Ναι λέω βρε παιδιά απ' την Αθήνα, αλλά το θέμα είναι ότι είναι το φεστιβάλ της Πάτρας. Εδώ μιλάμε για φεστιβάλ της Πάτρας. Δεν πρέπει μέσα στο χώρο αυτόνε να υπάρχουνε κάποια πράγματα τα οποία είναι από την Πάτρα; Κάπου εκεί πέρα έγινε η παρεξήγηση και δεν κατέβηκα, δεν ήρθα. Αλλά ο Μακρής το έπαιξε σε διπλό ταμπλό. Αυτά είναι τα λάθη που κάνει ο Κώστας. Όταν εμένα μου λέει μάστορα δεν θα βάλουμε τίποτα, όταν κι εγώ που λες επηρεάζομαι από τον Μακρή και λέω ειδοποίησε την Αγγελουπούλου, την Βίκυ που είναι φίλη μου, ότι δεν δέχομαι, δεν θέλω.

Εσείς δε μιλήσατε καθόλου με την Βίκυ;

Ναι, βεβαίως.

Και δε σας είπε ότι θα βάλει ο Μακρής πράγματα;

Όχι, εγώ emίλησα με την Βίκυ στην αρχή. Μετά επληροφορήθηκα ότι θα γίνει αυτό το πράγμα, ότι θα έρθει από Αθήνα και θα κάνει την έκθεση. Κι έρχεται ο Μακρής 'δώ πέρα και μου λέει «μάστορα μου λέει, οι μπήξε οι δείξε, με το λεξικό το οποίο έχει ο Μακρής, που δεν ξέρω από που το 'μαθε, που το βρήκε, από μένα δεν το 'μαθε. Εγώ τον είχα μαζί μου 17 χρόνια, σε μένα τέτοια πράγματα δεν άκουσε ποτέ.

Για μένα έλεγε δηλαδή;

Όχι για σένα, για το Δήμο της Πάτρας. Πού σε ξέραμε εσένα; Που σε γνωρίσαμε; Σε γνωρίσαμε εδώ πέρα, είπαμε μια καλημέρα. Δεν ξέρω αν με το Μακρή είχες κουβεντιάσει γρηγορότερα;

Όχι ποτέ. Εδώ τον γνώρισα και πήγα από το μαγαζί μια βόλτα, κι πήρε και στην γιορτή μου και μου είπε χρόνια πολλά.

Εμένα που λες μου είπε ότι δεν έβαλε πράγματα. Και του το είπα και μου είπε «ναι μάστορα βάλαμε κάτι», ναι αλλά εμένα δε μου το είπες μου, είπες να μην βάλουμε είσαι διπρόσωπος Κώστα. Μου είπες δε θα βάλουμε και σ' άκουσα και δεν έβαλα.

Γιατί το έκανε για να φανεί αυτός;

Τι να φανεί μωρέ κοριτσάκι μου; Ναι, καμία αντίρρηση να φανεί και να φανεί. Έχει πάρει εμένα πράγματα, τα δικά μου πράγματα έδειξε εκεί πέρα. Όταν όμως του αλλουνού του λες ότι δεν θα πάμε, δε θα πάμε, «οι καλές κουβέντες κάνουν τους καλούς νοικοκυραίους».

Του είχατε θυμώσει και για το έργο τότε του πατέρα σας που ανέβασε;

Ναι, του είπα πως ήτανε λάθος που έβαλες ότι την παράσταση αυτή τη χαρίζω στο Γιάνναρο γιατί ήταν του πατέρα του. Ποιου πατέρα μου; Ο πατέρας μου δεν έγραφε εμένα τέτοια πράγματα του λέω.

Δεν ήταν δικό του δηλαδή το έργο;

Όχι. Ο τίτλος μπορεί αλλά όλα τα υπόλοιπα που τα διάβασε εκεί πέρα τα έχει γράψει ο Κοκοβίκας. Δεν είναι καθόλου καραγκιοζίστικο και όλοι το κατακρίνανε. Άμα είναι να αρχίσουμε να γράφουμε κάτι, σήμερα δεν είπαμε και τίποτα.

Να 'ρθώ και τ' απόγευμα;

Δε με κατάλαβες. Εγώ εδώ θα είμαι.

Εντάξει να 'ρθώ!

Έλα, να σου πω. Γιατί μία βιογραφία ξεκινάει από πολλά χρόνια πριν δεν ξεκινάει από μέση κι από άκρη.

Με την ευκαιρία του βιβλίου του Κώστα έμαθα από τις συνεντεύξεις κάποια πράγματα.

Ο Ορέστης δεν τα πήγαινε καλά με τους άλλους;

Όχι.

Δε λέει άσχημα πράγματα. Με το Βασίλαρο πρέπει να ήτανε σφαγμένοι εντελώς.

Ναι.

Και λέει ότι στην κατοχή δεν του δίνανε εκείνου άδεια...

Σαχλαμάρες της Χαλιμάς.

Τα είχε χάσει ο Ορέστης στο τέλος;

Δεν ξέρω αν τα είχε χάσει ή αν δεν τα είχε χάσει. Εγώ είχα πληροφορηθεί ότι πήγαινε εκεί πέρα ο Χριστόπουλος και του έλεγε και πήγα εκεί πέρα εγώ και τον ευρήκα και του λέω Ανέστη, τί λες, τι ανοησίες λες; Εγώ με τον άνθρωπο αυτόνε, γιατί αν έχω γίνει καραγκιοζοπαίχτης η αιτία είναι αυτός.« Του Γιάννη λέει του πέφτω λίγος και δεν με προωθεί στις κουβέντες του» και ξέρω 'γώ τι. Εγώ λοιπόν τον ευρήκα και του λέω. Μα η πρώτη κουβέντα βρε, σε όποια συνέντευξη έχω δώσει, στα βιογραφικά που έχω, που με ρωτάνε είναι, ναι, το 1950 το καλοκαίρι Ιούνιο μήνα, εδούλευε στο Ρεκόρ ο Ανέστης κι ήταν ο πατέρας μου εκεί πέρα, και πέρασα εγώ ούτε κατά διάνοια τον καραγκιόζη εγώ. Ετότε ήμουν στο ταμείο ανεργίας εδούλευα μηχανικός τότε. Κι είχα τσακωθεί με το μάστορα τότε και μ' έδιωξε και πήγα στο ταμείο ανεργίας και τότε εγώ πληρωνόμουν από το ταμείο ανεργίας. Και μου λέει «έλα να μου δώσεις ένα χεράκι», δεν έχω ιδέα ρε, του λέω, εγώ δεν έχω μπει ποτέ μες στην σκηνή.« έλα μωρέ, μου λέει, γιατί μου λείπει ο Σπύρος, ο βοηθός του κι επήγα που λες λοιπόν. Κι εκεί που λες ήτο το ξεκίνημα. Από κει πέρα,

λοιπόν εφύγαμε από την Πάτρα, πήγαμε στην Αιτωλοακαρνανία, εγυρίσαμε, επήρα μετά εγώ κάτι φιγούρες, άρχισα να παίζω σε κάτι χωριά, να κάνω το γύρω.

Οι φιγούρες αυτές ποιανού ήτανε;

Από τον Αλεξόπουλο, απ' τον Ορέστη, 5 φιγούρες από τον έναν, 2 φιγούρες από τον άλλον.

Α! Σαν παιδί που ήμουν τότε, 19 χρονών. Αλλά πάει ένα πρωί ο Βασίλαρος στην Πάτρα, του 'χε φύγει ο Κώστας και πάει στον πατέρα μου και του λέει «έχω μάθει ότι ο Γιάννης είναι καλός βοηθός, θα τον πάρω μαζί μου θα του δίνω ένα τάλαρο την ημέρα, τον ύπνο και το φαΐ. Μου το είπε εμένα ο γέρος, «θες να πας με το Βασίλαρο» και πράγματι που λες λοιπόν, πήγα με τον Βασίλαρο στην Καλαμάτα. Το ωραίο πιο είναι όμως ότι αν έμενα με τον Ορέστη, δε θα γινόμουν καραγκιοζοπαίχτης, καραγκιοζοπαίχτης έγινα απ' τον Βασίλαρο. Είμαι υποχρεωμένος να πω την αλήθεια. Είμαι υποχρεωμένος αυτό που θα πω, να πω 'κειο που είναι. Εάν έμενα με τον Ανέστη...

Γιατί;

Γιατί ο Ανέστης δεν ήταν ο καραγκιοζοπαίχτης που είχε το ρεπερτόριο που έμαθα εγώ στο Βασίλαρο. Ο Ορέστης δεν ανέβασε ποτέ την «Ωραϊάν του Πέραν», ένα παράδειγμα απλό.

Δηλαδή ο Βασίλαρος ήτανε από τις μεγάλες φυσιογνωμίες...

Βεβαίως!

Ποιος άλλος; Δηλαδή αν δεν ήσασταν με τον Βασίλαρο ποιος άλλος θα μπορούσε να σας έχει μάθει καραγκιοζή; Γιατί κι ο Ορέστης θεωρείται μεγάλος στον Καραγκιοζή. Για ποιο λόγο όμως; Όταν μιλάς για τον Ορέστη σου λένε πολύ μεγάλη μορφή, γιατί όμως;

Δεν θα μπορέσω να σου πω στο μαγνητόφωνο εγώ, ούτε για τον Ορέστη αν ήτανε μεγάλος ή αν ήτανε μικρός, μεγάλος όπως τον λες ήτανε. Το θέμα είναι που λες λοιπόν, ότι ο Ορέστης δεν μπορούσε να φτάσει ούτε τον Βασίλαρο αλλά ούτε και τον Θεοδωρόπουλο, αλλά ούτε κι ένα Μανωλόπουλο, αλλά ούτε κι ένα Χαρίδημο, αλλά ούτε ένα Μόλλα, αλλά ούτε κι ένα Κώστα Καρεκλά, ούτε ένα Κώστα Μάνο. Έλα ντε, τους γνωρίσαμε όλους. Κάτσε ντε, εδώ πέρα μιλάμε. Ναι, ήταν ένας καραγκιοζοπαίχτης ο Ορέστης. Αποκεί και πέρα το θέμα είναι ότι το μίσος μεταξύ Βασίλαρου και Ορέστη ήταν ότι ο μεν Βασίλαρος ήτανε αντίκα στον καραγκιοζή, σε όλα του αντίκα, στο ντύσιμό του, στα εργαλεία του, στο φέρσιμό του, στα πάντα του, στα έργα του. Εκείνη φέρ' ειπείν της εποχής εκείνης επέρναγε η καθαρεύουσα, την οποία δεν μπορούσε να εκμεταλλευτεί ούτε ο Ορέστης, ούτε ο κανένας. Εκείνη την εποχή επερνούσε αυτό το

πράγμα. Από κει και πέρα λοιπόν μεταξύ των καραγκιοζοπαιχτών υπήρχε κάποια διχόνοια, κάποιο μίσος, κάποια αντιζηλία.

Ήτανε και για τα πολιτικά;

Τι πολιτικά ήτανε; Τι του 'κανε του Ανέστη ο Βασίλαρος; Ο Βασίλαρος ήτανε δεξιός και δεν ήξερε γιατί ήτανε δεξιός. Θα σου πω ένα παράδειγμα εγώ για το Βασίλαρο, ποιος ήτανε ο Βασίλαρος. ο Βασίλαρος ήτανε ένα βόιδι που δεν ήξερε τη δύναμή του. Γιατί το βόιδι δεν ξέρει τη δύναμή του, γιατί άμα την ήξερε δεν θα το πήγαινε ο άλλος με ένα καλάμι. Κάθε παροιμία είναι σωστή. Εγώ που λες, ο Βασίλαρος το '74, του λέω θα ψηφίσουμε Νέα Δημοκρατία τώρα, «τι λες μωρέ, Καραμανλή θα ψηφίσω». Α! Μπα! Κόσμος στο καφενείο, Παναγιωτάρας, ο Αντώνναρος, οι εισπρακτόροι, γέλια. «Ωρέ άκουσες τί σου λέω; Θα ψηφίσουμε όλοι Νέα Δημοκρατία». «Χέστηκα! Καραμανλή θα ψηφίσω». Μέχρι να μάθει λοιπόν, δεν ξέρω ποιος του το είπε, ο Κώστας, ο γιος του, η κόρη του η Κατερίνη, δεν ξέρω πως διάολο το 'μαθε ότι ο Καραμανλής είναι ο αρχηγός της Νέας Δημοκρατίας κι έρχεται στο καφενείο και μου λέει «αμ τι θα ψηφίσω ΚΡΑΣΟΚ;». Λοιπόν τον Βασίλαρο εγώ τον είχα ζήσει τόσο πολύ, για τόσο πολύ. Κι ούτε είπε κουβέντα ο Βασίλαρος για τον Ορέστη. Τι του 'πε; Εκεία που μολογάει. Δεν έτυχε ποτέ αυτό το πράγμα. Που πήγε ο Βασίλαρος στην Χωροφυλακή και είπε ότι ο Ορέστης είναι κομμουνιστής.

Όχι στην συνέντευξη λέει ότι πήγε ο Βασίλαρος με τον Θεοδωρόπουλο...

Πότε δε δούλεψε ο Ανέστης; Ποιος τον εσταμάτησε τον Ανέστη;

Μετά τον πόλεμο;

Ναι μετά τον πόλεμο σου λέω κι εγώ. Ποιος σταμάτησε τον Ορέστη, πού πώς; Ποιος του έφερε την άδεια του Ορέστη σαν καραγκιοζοπαιχτή από το σωματείο; Ο πατέρας μου δεν πήγε; Υπέγραψε ο Μανωλόπουλος. Με μένα να κουβεντιάσει, Θεός συγχωρέσ' τονε εκεί που είναι, γιατί εγώ έχω πει πολλές φορές να πάω απάνω από το μνήμα του, να του πω αυτά, να βγει. Να μην λέμε κοτσάνες στον κόσμο. Εδώ πέρα που ήρθες για να γράψεις για μένανε, θα μάθεις την αλήθεια. Ούτε παραπάνω, ούτε παρακάτω. Όχι! Εδώ θα μάθεις την αλήθεια. Εμένα το κριτήριο μου θα είναι αυτό. Κι ούτε λέω ότι δεν ήταν καραγκιοζοπαιχτής. Ήτανε ένας καραγκιοζοπαιχτής, ο οποίος εμάθαινε από 10 έργα όλα τα καλαμπούρια και τα έλεγε το πρώτο βράδυ κι αυτό ήταν το καμάρι του. Αυτό ήτανε εκείνη την εποχή.

Η δύναμή του;

Ας την πούμε η δύναμή του. Από κει και πέρα ο Ανέστης τι ήξερε; Που γράφει στη βιβλιογραφία στο βιβλίο του ότι ο «Μπεκιάρης» είναι έργο δικό μου; Το «..... των Καλαβρύτων» είναι έργο δικό μου; Μη σηκωθεί ο Θεοδωρόπουλος και βρικολακιάσει ο άνθρωπος. Ο Θεοδωρόπουλος τα 'βγαλε τα Καλάβρυτα. Άλλο που δεν τα 'παιξε. Ο «Μπεκιάρης»

είναι του Γιάννη του Μώρου και τον έφερε ο πατέρας μου στην Πάτρα και τον έπαιξε το 1936 ο Βουτσινάς στου Μαρούδα. Ποιο έργο δικό μου; Τι να κάνω εγώ να κάτσω να σου πω παινεσιές σαν τον Διονύσιο. Τι περιμένεις να σου πω εγώ για τον εαυτό μου;

Δεν έχει γράψει δηλαδή ο Ορέστης δικά του πράγματα;

Όχι. Τι να γράψει ;τι έγραψε δικά του; Τι;

Ρωτάω, δεν...

Κι εγώ απαντάω. Στη ερώτηση σου απαντάω κι εγώ. Τι να γράψει; ...Όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες παλιοί και νέοι, όλοι μ' αγαπάνε κι όλοι δε με χωνεύουνε. Το 'χω πάρει χαμπάρι το ξέρω. Όλοι με αγαπάνε κι όλοι δε με χωνεύουνε. Όλοι έχουνε κάτι να πούνε εις βάρος μου. Είναι η δεύτερη γυναίκα που μου λέει εμένα, που λες λοιπόν, το θέμα αυτό. Ότι προσοχή από το Γιάνναρο γιατί ο Γιάνναρος είναι αυτός.

Εγώ έχω να πω κάτι πάνω σ' αυτό. Όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες για τους υπόλοιπους καραγκιοζοπαίχτες λένε κακά πράγματα.

Ναι.

Γι' αυτό εγώ πιστεύω ότι είναι μεγάλη τιμή που για σας λένε και καλά πράγματα.

Άκουσες, είναι η δεύτερη φορά που έρχεσαι εδώ και κουβεντιάζουμε, άκουσες από το στόμα το δικό μου, να σου κατηγορήσω εγώ συνάδελφο;

Ποτέ.

Ούτε θα τ' ακούσεις. Εγώ λέω κάτι άλλο. Λέω ότι αυτός που μπαίνει πίσω από το πανί και κάνει τον καραγκιόζη είναι ήρωας, από κει και πέρα το κριτήριο είσαι εσύ ο θεατής που κάθεται στην καρέκλα εκεί πέρα. Εσύ θα τον κρίνεις εκείνον. Δεν τον κρίνω εγώ. Δεν μπορώ. Έλεγε ο Ασπιώτης ο συγχωρεμένος, ο Σωτήρης, το πιο ωραίο. Καλά τον έβαλες μέσα, πώς θα τον βγάλεις (θεατή). Ήταν η πιο σοφή κουβέντα. Ναι τον έβαλες τον άλλον, έκοψε εισιτήριο, μπήκε μέσα. Πως θα βγει!

Ναι γιατί είναι εκεί που παίζεται, αν θα ξανάρθει.

Μπράβο εκείνο είναι. Γι' αυτό είναι σόι η κουβέντα του Ασπιώτη. Αυτή είναι η δουλειά. Το προσπαθούνε αυτό το πράγμα όλοι οι συνάδελφοι; Το να βγάλεις το θεατή;

Όχι, πλέον όχι.

Γιατί εγώ αυτόν τον Αλιμπέρτη δεν τον ξέρω αυτόν τον άνθρωπο, ούτε στο σωματείο ποτέ ήτανε, εγώ δεν τον ξέρω, κι εγώ έχω γνωρίσει όλους τους καραγκιοζοπαίχτες, δεν υπάρχει κανείς τέτοιος καραγκιοζοπαίχτης. Αυτό το όνομα μου ήρθε εμένα ουρανοκατέβατο. Ποια εποχή ήταν στο σωματείο; Ποια εποχή ήταν καραγκιοζοπαίχτης; Ποιος; Όλοι οι καραγκιοζοπαίχτες που ήτανε, ο Κούζαρος, ο Ζαβραδινός, ο Μιχόπουλος, ο Μαρής, ο Σάββας, ο Γενεράλης ο Σταμάτης, ο Μάνος, ο γιος του Μάνου, ο γιος του Μόλλα ο Μίμης, ο

Κουτσούρης, ο Νικητόπουλος, ο Γιαννάκης ο Ιατρίδης, θεός συγχωρέσ' τονε, ο Καρεκλάς ο Κώστας, ο Νίκας από την Αμαλιάδα, ο Μπαλούρδος ο Γιάννης απ' την Αμαλιάδα, ο Κουτσοβασιλάκος, ο Σταμάτης απ' τον Πύργο, ο Πάτρας, ο Ταμπουράκης, αυτόν τον Αλιβέρτη, τον καραγκιοζοπαίχτη, εγώ δεν τον εγνώρισα ποτέ μου, δεν τον έχω δει ούτε ξέρω ποιος είναι. Νομίζω ότι εσύ μου το είπες ότι αυτός ήταν βοηθός του Μόλλα.

Όχι δεν το είπα εγώ.

Ποιος μου το είπε, μωρέ...; Και λέω που λες λοιπόν, επειδής ένα φεγγάρι ο Μίμης έπαιζε, εκεί που 'χα πάει με τον Αβραάμ, στο Κολωνάκι, θυμάμαι ότι είχε βοηθό τον Τάκη τον Μελίδη, τον οποίο δεν τον ανέφερα προηγουμένως, βλακεία μου. Αυτός έχει μια ηλικία 50 χρονών;

Παραπάνω αφού έχει γιο 30 τόσο χρονών.

Γιατί αν τον έκανε 18 χρονών;

Μπα δε νομίζω. Θα δω γιατί έχω κάτι δημοσιεύματα από εφημερίδες που βγαίνει και μιλάει το '94... και πρέπει τότε να είναι 50 χρονών.

Μπορεί ο άνθρωπος. Αλλά για να είναι τόσο.... Το 48 επέθανε ο Αντώνης ο Μόλλας. αυτός λοιπόν τότε ήταν αγέννητος

Σας είπαν ότι ήταν βοηθός του γέρο Μόλλα;

Του Μόλλα, τώρα για ποιονε Μόλλα; Αν ήτανε που λες λοιπόν θα ήτανε βοηθός στο Μίμη το συγχωρεμένο. Ο Μίμης κάπου εκεί τραβιότανε εκείνη την εποχή γιατί ήτανε λογιστής στον Πετσετάκη στην Καλλιθέα στο εργοστάσιο αλλά έκανε κάτι παραστάσεις. Και εκεί στο Κολωνάκι σε μια μπουάτ, είχα πάει με τον Αβραάμ, στους Αμπελόκηπους έκανε κάτι παραστάσεις. Αν πήγαινε λοιπόν στο Μίμη το Μόλλα, ο Αλιβέρτης, και άκουσε δυο πράγματα τρία και έγινε καραγκιοζοπαίχτης; Μπορεί. Εγώ δεν τονε γνωρίζω. Στο σωματείο μας αυτός ο άνθρωπος δεν ήτανε. Το επάγγελμα του από τον Άθω το έμαθα, αυτό είναι κουρέας και δίπλα από το κουρείο έχει το εργαστήρι ο γιος του, που ζωγραφίζει. Αυτά ξέρω... θες καφέ;

Όχι μια χαρά είμαι.

Μια χαρά και πέντε γέλια.

Για πείτε μου πότε φτιάχνεται τον μπακαλιάρo;

Των Βαΐων, του Σωτήρος, του Αγίου Ανδρεός, του Ευαγγελισμού, στις 28 του Οκτώβρη. Εμένα μου αρέσει ο μπακαλιάρος. Αλλά χτες μου 'φερε ένας φίλος κάτι μπαρμπούνια κι είπα της βλάχας τηγάνισε τα.

Γιατί την λέτε βλάχα; Από που είναι και τη λέτε βλάχα;

Από απέναντι.

Από το Μεσολόγγι;

Πιο πέρα. Απ' το Ξηρόμερο.

Που είναι αυτό;

Μετά τον Αχελώο. Η Κατοχή που την ανέφερες είναι Ξηρόμερο. Όπως είναι το ποτάμι που κατεβαίνει έτσι, εδώ είναι η Αιτωλία κι από κει είναι η Ακαρνανία. Το Ξηρόμερο λοιπόν πιάνει από την Κατοχή, το Κάτω Ξηρόμερο και φτάνει στο Πάνω Ξηρόμερο, στην Κατούννα και κατεβαίνει στη Βόνιτσα.

Και πώς την γνωρίσατε; Κάνατε παράσταση;

Έκανα παράσταση σ' εκεία τα μέρη. Η πρώτη δουλειά του караγκιοζοπαίχτη εκείνη την εποχή ήτο το που θα βρει το βράδυ να κοιμηθεί.

Τα καφεενία δεν σας αφήναν να κοιμηθείτε μέσα; Άμα δεν υπήρχε κάτι, ένα χάνι;

(Αναστενάζει.)

Τι σας θύμισα τώρα!

Είχα τον πατέρα μου μαζί.

Πόσων χρονών ήσασταν τότε;

24 χρονώνε. Μόλις είχα απολυθεί από φαντάρος. Οκτώβρη απολύθηκα, Φλεβάρη βρέθηκα εκεί πέρα. Είναι οι πρώτες εκλογές του Καραμανλή, με το όνομα ΕΡΕ, διαλύει ο Συναγερμός και φτιάχνει την ΕΡΕ και πήγα εκεί πέρα τέλη Γενάρη. Μια τέτοια εποχή, γιατί τέτοιες εποχές εμείς κυνηγάγαμε τότε για να κοινομήσουμε, γιατί άμα έβρεχε δεν πήγαινε ο κόσμος στα χωράφια. Μεγάλη νύχτα οπότεν που λες λοιπόν ήταν ευκαιρία ο караγκιοζοπαίχτης να βγάλει μεροκάματο. Όταν επήγα εγώ εκεί πέρα που λες επήγα στο καφεενίο, εκλείσαμε συμφωνία και του λέω για ύπνο; «Αυτό μου λέει θα το φροντίσω εγώ», εντάξει λέω. Βάλε τελείωσα κατά τις 11 η ώρα, φεύγει ο κόσμος, μπαίνει ο συγχωρεμένος ο Νιόνιος εκεί πέρα, ο καφετζής και τώρα του λέω για γερνέ; Που θα πάμε τώρα να ακουμπήσουμε; «Ξέρεις μου λέει στο σπίτι εκείνο, δε θέλει η χήρα». Ωραία του λέω. Τι ώρα το 'μαθες; «8 η ώρα». Για δε μου το 'λεγες; 8 η ώρα θα κοιτούσα κάπου αλλού θα εύρισκα κάπου, ξέρω 'γώ τι. Μας φέρνει που λες λοιπόν δυο κουρελούδες, για να μην στα πω όπως τα λένε εκεί πέρα τα ρούχα αυτά!

Πώς τα λένε;

Μου δίνει λοιπόν δυο χεράμια, κρύο μιλάμε! Ούτε ένα μαξιλάρι, και όλη νύχτα με το γέρο τη βγάλαμε με τσάι και με καφέ, γιατί είχε τζάκι με ξύλα μέσα αυτός. Έβαζα ξύλα εγώ που να σβήσει το τζάκι όλη νύχτα, αναμμένο που λες λοιπόν, ψήσε καφέ.

Οι δυο σας ήσαστε με τον πατέρα σας;

Με το γέρο μου, και ξημερώνει η μέρα. Απορώ πώς δε σου 'πανε κι αυτό. Επήγα που λες στο σπίτι μου κι εξάπλωσα μιαν ώρα κι εθυμήθηκα. Μα γαμώ τη Παναγία του οι κουφάλες,

όλοι οι άνθρωποι για μένα λένε; Όπου να βρεθούνε, όπου να καθίσουνε να μιλάνε για το δικό μου. Δεν μπορώ να καταλάβω, εγώ δεν έχω ασχοληθεί με κανένανε, με κανένα συνάδελφο. Τι να τους πω εγώ αυτονόνε, ολονόνε; Ο άλλος που λες λοιπόν έφαγε έναν φούρνο, έφαγε δυο κινηματογράφους, έφαγε τέσσερα οικόπεδα, επούλησε και το σπίτι του, έκανε την κλοπή στο ΣΠΑΠ, έκλεψε τα λεφτά του σωματείου, γαμώ τη Παναγία του. Έχω πει εγώ κουβέντα για τον άνθρωπο αυτόνε; Καλά έκανε, τί μ' ενδιαφέρει εμένανε; Τί με νοιάζει εμένα το προσωπικό του; Δε μ' ενδιαφέρει φέρ' ειπείν. Απέναντι μου είναι κύριος, είναι αντίκα κι αφού είναι αντίκα έχω μεγάλη επαφή και συνεννόηση. Δεν μ' ενδιαφέρουν εμένα τα προσωπικά του, τι μ' ενδιαφέρει εμένα τι κάνει ο άνθρωπος; Μ' ενδιαφέρει εμένα ο άλλος ότι έχει σπιτωμένη την γκόμενα που την έκλεψε; Και μπάζει και την κόρη κι η γυναίκα του, σώνει και καλά πως δεν γνωρίζει τίποτα. Τί να πω, για ποιους να πω; Δε με αφορά, δε μ' ενδιαφέρει. Σου λέω να κάτσουνε λοιπόν τώρα, ήρθε εδώ μια γυναίκα, μια κοπέλα προς εμένανε απ' την Αθήνα και μου λέει που λες λοιπόν ότι εγώ είμαι αυτός κι αυτός....τέλος πάντων.

Πάμε παρακάτω; Το κλείσαμε αυτό το θέμα μη μου στεναχωριέστε.

Δεν το κλείσαμε, εγώ θα το συνεχίσω χωρίς να είσαι εσύ στη μέση. Ήθελα να καταλήξω ότι εγώ, ειδικά εκείνη την εποχή που ήμουνα νέος ήμουνα στο στόμα θρασύς. Φαντάσου τώρα στο Ξηρόμερο που υπολογίζουνε τη σφαίρα παρά τον άνθρωπο.

Δηλαδή;

Τον άνθρωπο τονε σκοτώνει ο άλλος έτσι. Αλλά Πάσαρη. Που λες εκεί πέρα τί έγινε με τον ξένονε, ξένοι άνθρωποι. Του καφετζή, ρε σύ τς ανθρώπους τς άφησες 'δώ πέρα, επάνω εκεί να κοιμηθούνε στα τραπέζια, έγινε εκεί πέρα μια... οπότε σε κάποια στιγμή χάνω το γέρο, που είναι που είναι; Φτάνει λοιπόν το απόγευμα κατά τις 5 η ώρα, μου παρουσιάζεται. Μωρέ που ήσουν μωρέ του λέω; Μου λέει «βρήκα για ύπνο». Έτσι που λες λοιπόν ήταν οι πρώτες γυναίκες που βγήκαν στο Ξηρόμερο σε δημόσιο θέαμα. Τους κάλεσε το βράδυ. Λέω να έρθουνε οι άνθρωποι. Πραγματικά που λες λοιπόν έρχεται ο μπατζανάκης μου με τη γυναίκα του, ο κουινιάδος μου με τη γυναίκα του και η βλάχα παρέα. Εξημέρωνε, Φλεβάρης ήτανε, του Αγίου Χαραλάμπου, και πήγαμε στο σπίτι κοιμηθήκαμε, το πρωί με παίρνει ο Θανασάκης, ο μπατζανάκης μου, με πάει στο σπίτι από κάτω, να πούμε τα Χρόνια πολλά που γιόρταζε ο κουινιάδος του, σε θέλει λέει η βλάχα, ο γέρος έμεινε εκεί πέρα, κούτσου μούτσου, κούτσου μούτσου, και βρίσκουμε λογοδοτούμενος.

Έτσι δηλαδή, η συνεννόηση έγινε μεταξύ τους; Του πατέρα σας κι εκείνων;

ναι. Δεν ήτανε άσχημη κοπέλα, ήταν ωραία κοπέλα, μπάνικη κοπέλα, αλλά δεν είχα εγώ σκοπό να παντρευτώ. Ούτε καν, ούτε κατά διάνοια

Και γιατί ο γέρο Μουρελάτος το έκανε αυτό; Τι είχε στο μυαλό του;

Λοιπόν, ο γέρος νόμιζε, από χωριό είναι... εκείνη την εποχή οι γάμοι γινόνταν με λίρες, προίκα, πόσα κομμάτια λίρες έχεις, κι είπε λοιπόν ο γέρος ότι πρέπει να έχουνε λίρες, περιουσία, αλλά αυτοί δεν είχανε απολύτως τίποτα.

Πόσο χρονών ήταν τότε η γυναίκα σας;

28.

Μεγαλοκοπέλα για την εποχή.

Ναι. Στέλνω το γέρο στη Πάτρα, παίρνει τις βέρες, αλλάξαμε λοιπόν βέρες, την κοπέλα εγώ δεν την είχα δει καθόλου. Την είχα δει, κουβεντιάσαμε, αλλά για να βγούμε έξω οι δυο μας φέρ' ειπείν... Οπότε κάνει έτσι και το κάνει κουβέντα με τον Κώσταρο (ο γέρο Μουρελάτος το συζητάει) και του λέει ο Κώσταρος «τι λες μωρέ, του 'χω γυναίκα εγώ του Γιάννη να πάρει 500 κομμάτια λίρες». Με το πολύ ή πονηρό του μυαλό λοιπόν ο άλλος πιάνει και γράφει ένα γράμμα και λέει διαλύω τον αρραβώνα. Είχαμε δώσει που λες λόγο να γίνει ο γάμος του Θωμά. 1956. Κι αφού λάβανε που λες το γράμμα οι Ξηρομερίτες, έρχεται εδώ στην Πάτρα των Βαΐων, και είχαμε αλιάδα(σκορδαλιά) εκείνη τη μέρα στο σπίτι, ο μπατζανάκης μαζί με τον κουινιάδο το συγχωρεμένο, με τον Μπάμπη να διαλύσουνε κι αυτοί τον γάμο. Δεν ξέρω εκείνη την ώρα τι μ' έπιασε και δια πρώτη φορά χτυπάω το χέρι μου στον πατέρα μου και στη μάνα μου, εγώ που δεν τους είχα πει κουβέντα, χειρότερος από κορίτσι, και λέω τι λέτε ωρέ ο γάμος θα γίνει. Τραβάτε, την Κυριακή του Θωμά έρχομαι να γίνει ο γάμος. Κι έτσι που λες λοιπόν έγινε αυτός ο γάμος.

Εμένα μου κάνει εντύπωση στην αρχή που δεχτήκατε. Πήγε εκείνος κανόνισε...και μετά δεν τον ακούσατε. Την αγαπούσατε;

Τι γίνεται. Δεν θα μπορέσω να φτάσω σ' ένα μαγνητόφωνο να μιλήσω στο θέμα αυτό. Η αγάπη είναι μεγάλη κουβέντα. Η αγάπη υπάρχει μεταξύ μάνας και παιδιού, τα υπόλοιπα είναι μια συνήθεια. Είναι δυο άνθρωποι που ζούνε μαζί, έχουνε συνηθίσει και κάπου αρχινάνε και βαριούνται. αλλά υπάρχουνε όμως, το 'χω μετρήσει γύρω στο 70% να συμβιβάζονται μέχρι θανάτου, αλλά είναι και ένα 30% που δε συμβιβάζονται. Κι ακούμε που λες λοιπόν αυτοί αγαπιώσαντε, αλλά χωρίσανε. Γιατί χωρίσανε; Εδώ παντρεύεται η κόρη της Λάσκαρης και σε 15 μέρες λέει χώρισε

Τον Γκλέτσο.

Ναι. Σε 15 μέρες χωρίσανε. Αφού σμίζανε, είδανε ότι δεν κάνανε. Τα μούκου, σούκου, κούτσου, εντάξει περνάει. Όταν όμως εμπήκανε μες τον χώρο τον οικογενειακό, τότε είδε ο ένας τον άλλονε και σου λέει λάθος δρόμο πήραμε, που λέει και το τραγούδι.

Το ξέρω αυτό, το 'χω ζήσει.

Α! Το έχεις ζήσει. Αυτό λοιπόν το έζησε κι ο Γιάνναρος. Μη μιλάς περί αγάπης. Αλλά πιο είναι όμως; Είναι ότι ο караγκιοζοπαίχτης, μάλλον λίγοι караγκιοζοπαίχτες μετρημένοι στα δάχτυλα, όχι όλοι, είναι άνθρωποι της περιπέτειας. Εγώ, εγέννησε δυο παιδιά η γυναίκα μου και δεν ήμουν σε κανένα. Τα παιδιά μου μεγαλώνανε, ειδικά η Βάσω μου, κι όταν εγύριζα καμιά περιοδεία που έλειπα 8 μήνες, μ' έλεγε ότι ήρθε ο θεός, δε μ' έλεγε πατέρα. Εμένα πατέρα που λες λοιπόν πήγε εννιά χρονάκια να με πει, να μάθει ποιος είμαι εγώ. Και νομίζω ότι για κείνη την εποχή ήτανε λάθος η παντρεία ενός караγκιοζοπαίχτη.

Θυμάστε τι μου είχατε πει την πρώτη φορά που είχα έρθει; Αν θα παντρευόμουν ένα караγκιοζοπαίχτη τότε και σήμερα; Και σας είπα ότι δεν θα έπαιρνα ποτέ έναν άνθρωπο με βαλίτσα.

Τότε ήταν τα πράγματα έτσι. Έπρεπε που λες λοιπόν, μην ακούς αν σου 'χουνε πει ότι οι караγκιοζοπαίχτες είχανε ή έχουν λεφτά. Τα λεφτά του караγκιοζοπαίχτη είναι σαν τ' αυγά της Λαμπρής, έτσι έλεγε η μάνα μου. Τ' αυγά της Λαμπρής τα βάφεις τα βλέπεις κόκκινα τα τρως. Μετά τα σιχαίνεσαι. Να, αν μου δώσεις εμένα τώρα ένα αυγό κόκκινο το τρώω τώρα;

Όχι.

Ενώ αν είναι Μ. Σάββατο, Πάσχα μ' αρέσει. Ενώ τώρα δεν έχει καμιά ουσία. Ένα αυγό κόκκινο είναι.

Όμως βγάζανε λεφτά κάποια εποχή, δεν βγάζανε;

Ναι. Αλλά τα λεφτά αυτά τα τρώγανε.

Που;

Οι караγκιοζοπαίχτες γυρίζανε. Κάποιοι παίζανε χαρτιά και στο κάτω κάτω της γραφής από το Μάρτη μέχρι τον Ιούνιο δεν είχανε δουλειά οι караγκιοζοπαίχτες εκείνη την εποχή. Που να πας να δουλέψεις που ο κόσμος ήτανε «θέρος, τρύγος, πόλεμος». Άλλοι σπέρνανε άλλοι θερίζανε άλλοι κάνανε, που να πας; Ο Καραγκιόζης το χειμώνα δούλευε από τον Οκτώβρη μέχρι το Φλεβάρη και μάλιστα αν πήγαινε σε μέρη που έχουνε ελιές; Ποιος να έρθει που ήτανε κουρασμένοι από τις ελιές; Ποιος να έρθει; Αν πήγαινες σε μέρη όπως είναι η Λάρισα, η Καρδίτσα, εκεί που έχουν παραγωγή μπαμπάκια που είναι ανοιξιάτικες δουλειές. Σήμερα που λες όλοι αυτοί στα καφενεία κάθονται, δεν δουλεύουν και για αυτό κάνουν απεργία. Όταν είναι όμως απάνω στην καλλιέργεια ποιος ν' αδειάσει να κάνει απεργία, όταν πάει να οργώσει το χωράφι του, όταν πάει....τα έχουμε ζήσει εμείς αυτά καλύτερα από γεωπόνοι. Τα ξέρουμε εμείς αυτά που γυρίζαμε. Οπότε ήσουν υποχρεωμένος αυτούς τους μήνες να τρως από τα έτοιμα. Αν είχες. Από κεία που σου 'χανε μένει. Κι έτσι δεν μπορείς να κάνεις λεφτά.

Και το καλοκαίρι;

Το καλοκαίρι δουλεύανε οι караγκιοζοπαίχτες. Άμα ήσουν καλός караγκιοζοπαίκτης το καλοκαίρι δούλευες. Εμένανε ας έρθει ένας από αυτούς που ζούνε, από τους παλιούς κι ονομαστούς που σήμερα ζούνε, μέχρι αυτά τα παιδιά που έχουνε βγει σήμερα και να μου φέρουνε εμένανε... ορίστε...

Εισιτήρια. Αυτά που ήτανε εδώ;

Εδώ στην Πάτρα. Το γράφουνε πάνω το μολογάνε.

Πολιτιστικός σύλλογος. Αυτά τι εποχή είναι; 25 δραχμές;

Εβδομήντα τόσο. Τα Ευρωπαϊά.

Εκεί πως είχατε πάει; Ποιος σας είχε...; το 82;

Μ' είχε στείλει το Υπουργείο Πολιτισμού. Λοιπόν δύο αποδεικτικά. Πρώτον αυτό «βεβαίωση караγκιοζοπαίκτη».

Αυτό έπρεπε να συμπληρωθεί απ' όλα τα θέατρα που είχατε πάει;

Όχι, εκεί που δούλευα. Πήγαινα στην αστυνομία, υπέγραφε ο καφετζής ότι έδωκα τόσες παραστάσεις.

Κάθε φορά στο μέρος που πηγαίνατε, υπέγραφαν αυτό;

Ναι. Για να μαζέψω τα μεροκάματά μου. Για να πάρω σύνταξη. Χωρίς αυτό δεν έπαιρνες σύνταξη. Αν δεν πήγαινες πως να μαζέψεις την υπηρεσία σου; Το δεύτερο, τελέσις δημοσίου θεάματος. Πίνδαρον Χριστόπουλον, θέατρο Ρεκόρ. Κι έλεγε πόσο έχει το εισιτήριο του.

Αυτό είναι από την εκδήλωση στου Ψυρρή που μετά έγινε αυτό με το Χίλτον και τον Σπαθήρη που μου είχατε πει την άλλη φορά;

Τέλος πάντων. Ψάχνω να σου δείξω πώς γινόσαντε οι παραστάσεις εκείνη την εποχή. Γιατί καθόσουν ας φέρ' ειπείν 30 μέρες και 40. κατάλαβες; Άλλη φορά που θα έρθεις θα το έχω βρει. Λοιπόν οι караγκιοζοπαίχτες επαίρνανε μια άδεια για να δουλέψουνε από αυτές που παίρνουνε οι πόρνες. Ήμουν υποχρεωμένος να πηγαίνω σε κάθε αστυνομία. Να το! 1974-72 Λαμία, Αγρίνιο κινηματοθέατρο Διονύσια, 1956, Λιτόχωρο, Μάης του 64. Απρίλης του 63, όλες αυτές οι άδειες ήτανε για ένα χρόνο με την προϋπόθεση ότι όταν άλλαζες νόμο πήγαινες στην διοίκηση αυτή να την θεωρείς. Πρέβεζα 74, Πύργος 73, στην Πάτρα έβγαине η άδεια και βάσει αυτή της Ανωτέρας διοίκησης, οι κατά τόπους θεωρούσαν. Η έγκυρη άδεια είναι αυτή με τη φωτογραφία από πάνω. Οι άλλες σε κάθε διοίκηση έπρεπε σα «γυναίκα» να θεωρήσω την άδειά μου» και τι ζητάγανε για να θεωρήσουν αυτή την πρώτη άδεια; πολιτικά φρονήματα, και δεν συμμαζεύεται.

Παράρτημα Γ – Πίνακες

Πίνακας Α1. Χώροι παραστάσεων Θεάτρου Σκιών προ του 1970			
	Πόλη	Χώρος	Κατηγορία
1	Αγ. Μαρίνα	«Ρομάντικα»	Κινηματογράφος
2	Αγία Βαρβάρα	Αφοί Καράμπαλη	Θέατρο
3	Αγρίνιο	«Διονύσια»	Κινηματογράφος
4	Αγρίνιο	Νταλιάνης	Θέατρο
5	Αγρίνιο	Θ. Σπυρόπουλος	Θέατρο Σκιών
6	Αγρίνιο	«Νέα Διονύσια»	Θέατρο
7	Αγρίνιο	«Νέα Διονύσια»	Θέατρο Σκιών
8	Αθήνα	Θοδωρόπουλος	Θέατρο
9	Αθήνα	«Ρόζα»	Κινηματογράφος
10	Αθήνα	Θέατρο Βεργή	Θέατρο
11	Αθήνα	Θέατρο Γ. Παππά	Θέατρο
12	Αθήνα	«Κυψελάκι»	Κινηματογράφος
13	Αθήνα	«Αλόη»	Κινηματογράφος
14	Αθήνα	«Πίκολο»	Θέατρο
15	Αθήνα (;)	«Ακροπόλ»	Κινηματογράφος
16	Αθήνα-Τρεις Γέφυρες	«Αύρα»	Κινηματογράφος
17	Αθήνα-Βύρωνας	Τρύπας	Καφενείο
18	Αθήνα-Λεωφόρος Αλεξάνδρας	«Φλόριντα»	Θέατρο
19	Αθήνα-Παγκράτι	«Αλσος»	Θέατρο
20	Αθήνα-Πλάκα	Γιώργος Χαρίδημος	Θέατρο
21	Αθήνα-Τέρμα Αχαρνών	«Μαρί»	Κινηματογράφος
22	Αιγάλεω	«Άρης»	Κινηματογράφος
23	Αιγάλεω	(Βάγγος-Γενεράλης)	Θέατρο Σκιών
24	Αίγιο	«Οασις»	Θέατρο
25	Αίγιο	«Παλλάς»	Θέατρο
26	Αμαλιάδα	«Μον Ρεπό»	Θέατρο χειμερ.
27	Αμαλιάδα	«Σινέ Αμαλιάς»	Κινηματογράφος
28	Αμαλιάδα	Αίθουσα Τρύφωνα Μπακατσούλα	(χώρος παραστάσεων)
29	Αμαρούσιον	«Ρεξ»	Κινηματογράφος
30	Αμαρούσιον	«Αμαρύσια»	Κινηματογράφος
31	Ανθούπολη	«Σεβίλη»	Κινηματογράφος
32	Βόλος	«Κύματα»	Κινηματογράφος
33	Γλυφάδα	«Άστρον»	Κινηματογράφος
34	Ελευσίνα	«Ορφέας»	Κινηματογράφος
35	Ιωάννινα	«Παλλάδιον»	Κινηματογράφος
36	Καλαμάτα	«Κάστρο»	Κινηματογράφος
37	Καλαμάτα	Μπάνια	Χώρος παραστάσεων
38	Καλαμάτα	«Παράδεισος»	Θέατρο
39	Κάλαμος	(χώρος παράστασης)	Καφενείο
40	Καλλιθέα	Θέατρο Μιχόπουλου	Θέατρο Σκιών
41	Καλλιθέα	«Άστρον»	Θέατρο
42	Καπανδρίτι	(χώρος παράστασης)	Φούρνος
43	Κεφαλονιά-Ληξούρι	Αίθουσα Β. Μαυροειδή	

44	Κηφισιά	«Μπομπονιέρα»	Κινηματογράφος
45	Κοκκινιά	«Έσπερος»	Κινηματογράφος
46	Κοκκινιά	«Απόλλωνας»	Κινηματογράφος
47	Κορυδαλλός	«Λούσι»	Κινηματογράφος
48	Λαμία	Εξοχικόν Νικ. Θεόφилου	Εξοχικόν κέντρο
49	Λουτράκι	«Πανελλήνιον»	Θέατρο
50	Λουτράκι	«Πάνθεον»	Θέατρο
51	Μέγαρα	«Ορφέας»	Κινηματογράφος
52	Μελίσσια	«Λεβίνα»	Κινηματογράφος
53	Μπραχάμι	«Αττικόν»	Κινηματογράφος
54	Ν. Φιλαδέλφεια	«Μιμόζα»	Κινηματογράφος
55	Νέα Ελβετία	Σινέ Νέα Ελβετία	Κινηματογράφος
56	Νέα Ερυθραία	«Παλλάς»	Κινηματογράφος
57	Νέο Φάληρον	«Ο Καραγκιόζης», όπισθεν θεάτρου Ν. Φαλήρου «Αμ- μουδιά»	Θέατρο
58	Νέο Ψυχικό	«Ατλαντίς»	Κινηματογράφος
59	Νίκαια	«Απόλλωνας»	Κινηματογράφος
60	Ξυλόκαστρο	Παπαταξιάρχης	Καφενείο
61	Ξυλόκαστρο	Παπαταξιάρχης	Καφενείο
62	Παλαιό Φάληρο	«Γκρέτα»	Κινηματογράφος
63	Παλαιό Φάληρο	«Άνεσις»	Κινηματογράφος
64	Παλαιό Φάληρο	«Πλάτων»	Κέντρον
65	Πάτρα	«Πάνθεον»	Κινηματογράφος χειμερ.
66	Πάτρα	«Ρεξ»	Κινηματογράφος χειμερ.
67	Πάτρα	«Ιντεάλ»	Κινηματογράφος χειμερ.
68	Πάτρα	«Αλάμπρα»	Κινηματογράφος χειμερ.
69	Πάτρα	«Ζενίθ»	Κινηματογράφος χειμερ.
70	Πάτρα	«Οαση»	Κινηματογράφος χειμερ.
71	Πάτρα	«Παράδεισος»	Εξοχικό κέντρο
72	Πάτρα	«Ηρώον»	Καφενείο
73	Πάτρα-Ζβλάνι	«Απόλλων»	Θέατρο
74	Πειραιάς	Πηγάδα	Θέατρο
75	Πειραιάς	Θέατρο της Πειραιϊκής	Θέατρο θερινό
76	Πειραιάς	«Χάι Λάιφ»	Κινηματογράφος
77	Πειραιάς	«Ποσειδώνιον»	Θέατρο
78	Πειραιάς-Πασαλιμάνι	«Αυλαία»	Θέατρο
79	Πειραιάς-Καστέλα	«Ολυμπιάς»	Κινηματογράφος
80	Πέραμα	Κεραμίδας	Κινηματογράφος
81	Περιστέρι	«Άβα»	Κινηματογράφος
82	Περιστέρι	«Φοίβος»	Κινηματογράφος
83	Περιστέρι ΙΚΑ	«Ρεξ»	Κινηματογράφος
84	Πρέβεζα	Καρόμπεης	Θέατρο
85	Πύργος	«Ορφέας»	Θέατρο
86	Ραφήνα	Μπούζγας	Καφενείο
87	Ραφήνα	«Ακτή»	Κινηματογράφος
88	Σαλαμίνα	«Σαλαμίνιον»	
89	Ταμπούρια	Χρυσοστομίδης	Θέατρο
90	Ταμπούρια	«Λουξ»	Κινηματογράφος
91	Τρίπολη	Παραλάς	Θέατρο
92	Χαλάνδρι	«Λιάνα»	Κινηματογράφος
93	Χαλκίδα	«Ελισσάβετ»	Κινηματογράφος
94	Χαλκίδα	«Σπηλιά»	Καφενείο

Πίνακας Α2. Χώροι παραστάσεων Θεάτρου Σκιών μετά το 1970

	Πόλη	Χώρος	Κατηγορία
1	Αγ. Αρτέμιος	Θέατρο Κ. Πρέκα	Θέατρο
2	Αθήνα	«Διάνα»	Θέατρο
3	Αθήνα	«Αθηνά»	Θέατρο
4	Αθήνα	Θέατρο Βεάκη	Θέατρο
5	Αθήνα	«Διάνα»	Θέατρο
6	Αθήνα	Μέγαρο Μουσικής	Συναυλιακός χώρος
7	Αθήνα	Σφενδόνη	Θέατρο
8	Αθήνα	Θέατρο Τέχνης	Θέατρο
9	Αθήνα	«Ωρα»	Γκαλερί
10	Αθήνα	Κουρδιστό Πορτοκάλι	Βιβλιοπωλείο
11	Αθήνα-Καλλιθέα	«Καλλιθέα»	Κινηματογράφος
12	Αθήνα-Μπραχάμι	«Αστήρ»	Κινηματογράφος
13	Αθήνα-Αμπελόκηποι	«Αλάμπρα»	Θέατρο
14	Αθήνα-Ανάκασσα	Θέατρο Σπυρόπουλου	Θέατρο Σκιών
15	Αθήνα-Ιερά Οδός	«Ανταμς»	Κινηματογράφος
16	Αθήνα-Τρεις Γέφυρες	«Αύρα»	Κινηματογράφος
17	Αθήνα-Παγκράτι	«Άλσος»	Θέατρο
18	Αθήνα-Πλάκα	Θέατρο Χαρίδημου	Θέατρο Σκιών
19	Αιγάλεω	«Αστήρ»	Κινηματογράφος
20	Αιδηψός	Θέατρο Μ. Αθηναίου	Θέατρο Σκιών
21	Ασπρόπυργος	«Γαλαξίας»	Κινηματογράφος
22	Βόλος	«Αχίλλειον»	Κινηματογράφος
23	Γαλάτσι	Θέατρο Σπυρόπουλου	Θέατρο σκ. Κούκλες
24	Ζωγράφου	«Στοά»	Θέατρο
25	Θεσσαλονίκη	«Αμαλία»	Θέατρο
26	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Χατζώκου	Θέατρο
27	Ιωάννινα	«Παλλάδιον»	Κινηματογράφος
28	Καλλιθέα	Θέατρο Μιχόπουλου	Θέατρο Σκιών
29	Κρήτη-Ηράκλειο	«Αστόρια»	Θέατρο
30	Κυψέλη	«Ριάλτο»	Κινηματοθέατρο
31	Κυψέλη	«Άλμπα»	Θέατρο
32	Λάρισα	Αλκαζάρ	Κηποθέατρο
33	Λειβαδιά	«Έρκυνα»	Θερινό
34	Νέα Σμύρνη	Θέατρο Μ. Αθηναίου	Θέατρο Σκιών
35	Νέα Σμύρνη	«Άτταλος»	Κινηματογράφος
36	Παλαιά Κοκκινιά	«Κάτια»	Κινηματογράφος
37	Πάτρα	«Παράδεισος»	Εξοχικόν κέντρο
38	Πάτρα	Μαρούδα	Θέατρο
39	Πειραιάς	Βοτσαλάκια	Θέατρο θερινό
40	Πειραιάς-Μανιάτικα	«Ζάννα»	Κινηματογράφος
41	Πλατεία Καλογήρων	Θέατρο Τιτάνια	Θέατρο Σκιών
42	Αθήνα	«Πιγκάλ»	Κινηματογράφος

Πίνακας Α3. Διαφημιστικά Μονόφυλλα						
	Καραγκιοζο-παίκτης	Έργο	Πόλη	Τόπος	Ημερομηνία	Πληροφ.
1		Η Γκόλφω				
2		Η αρπαγή της Ω-ραίας Ελένης / Ο Φαταούλας / Πώς ωφελούν τα γράμματα		Κινηματογράφος "Ιόνιον"		
3			Αθήνα	Θέατρο Γιώργου Παπά, Σίνα 4 & Πανεπιστημίου	1973-12-10	
4						
5	;	Παράσταση Καραγκιοζή για τον ΕΟΤ	Αθήνα	Κοτοπούλη-Ρεξ	Ανοιχτή ημερομηνία	Πρόσκληση για 2 άτομα με κενό στην παράσταση.
6	Αβραάμ	Ο μαρτυρικός θάνατος του Κατσαντώνη	Πάτρα-Ζαβλάνι	Θέατρο "Απόλλων"		
7	Αβραάμ	Ο πολύκροτος γάμος του Καραγκιοζή				
8	Αβραάμ-Γιάνναρος		Αγρίνιο	Θέατρο Σκιών "Νέα Διονύσια"		
9	Αντώνναρος					
10	Βάγγος	Ο Καραγκιοζής γιατρός	Αυστραλία-Σίδνεϋ	Wollongong Hall	1967-02-11	
11	Βασίλαρος	Ο ιπτάμενος γορίλας	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
12	Βασίλαρος	Ο Καραγκιοζής Λεσχιάρχης	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
13	Βασίλαρος	Το κάστρο της Γκιώνας και ο καπετάν Κίτσος	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
14	Βασίλαρος	Ο Λυκάνθρωπος και	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
15	Βασίλαρος	Μάρκος Μπότσαρης	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
16	Βασίλαρος	Ο Τάσος και η Γκόλφω	Καλαμάτα;	Θέατρο "Παράδεισος"		
17	Βασίλαρος	Ο Καραγκιοζής Αστυνομικός	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
18	Βασίλαρος	Ο Ναπολέων Ζέρβας και η ανατίναξίς της γέφυρας του Γοργοποτάμου	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
19	Βασίλαρος	Αθανάσιος Διάκος	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
20	Βασίλαρος	Ο Καραγκιοζής αστροναύτης στη σελήνη	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		

21	Βασίλαρος	Η Κύπρος	Καλαμάτα;	Θέατρο "Παράδεισος"		
22	Βασίλαρος	Ο Τάσος και η Γκόλφω	Καλαμάτα;	Θέατρο "Παράδεισος"		
23	Βασίλαρος	Ο πατροκτόνος γιος και η καρδιά του πατέρα	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
24	Βασίλαρος	Ο Αυτοκράτωρ Ιουστινιανός και η τύφλωσις του Στρατηγού Βελισσαρίου	Ξυλόκαστρο;	Καφφενείον Παπαταξιάρχη		
25	Βασίλαρος	Ο σύλλογος των αγάμων		Χρυσάλλης		
26	Βασίλαρος	Η αιματοβαμένη Κύπρος	Αθήνα-Καλλιθέα			
27	Βασίλαρος	Η καρδιά του πατέρα		Αίθουσα Τρύφωνα, Σιδηροδρομικός Σταθμός		
28	Βασίλαρος	Η έξοδος του Μεσολογγίου				
29	Βασίλαρος	Ο Αυτοκράτωρ Αλέξιος Κομνηνός και ο εξόριστος Θεοδόσιος	Λαμία;	Εξοχικόν Νικ. Θεόφилου		
30	Βασίλαρος	Η Αιγιώτισσα	Αίγιο	Παλλάς, Υψηλά Αλώνια		
31	Βασίλαρος	Τα επτά θηρία και ο Μέγας Αλέξανδρος	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
32	Βασίλαρος	Η καταστροφή των Καλαβρύτων από τους Γερμανούς		Θέατρο "Απόλλων"		
33	Βασίλαρος	Ο χορός του Ζαλόγγου	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
34	Βασίλαρος	Ο Ταρζάν	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
35	Βασίλαρος	Ο ιπτάμενος γορίλας	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
36	Βασίλαρος	Το δικαστήριο μιας αληθινής γυναίκας	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
37	Βασίλαρος	Το τέρας της πολιτείας	Αμαλιάδα	Αίθουσα Τρύφωνα Μπακατσούλα		
38	Βασίλαρος	Η χάρη του Βασιληά		Αίθουσα Κατσαούνη		
39	Βασίλαρος	Οι Άθλιοι και η Γαλλική Επανάσταση	Καλαμάτα;		1954	
40	Βασίλαρος	Θεόδωρος Κολοκοτρώνης	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		
41	Βασίλαρος	Οδυσσέας Ανδρούτσος	Αίγιο	Θέατρο "Οασίς"		

42	Βασίλαρος	Ο Ταρζάν και η παρέλασις ουρακοτάγγων / Ο Καραγκιόζης αρχηγός	Αίγιο;	Θέατρο "Παλλάς"		
43	Βασίλαρος	Ο τρομερός Αρκουδόγιαννος	Καλαμάτα;	Θέατρο "Παράδεισος"		
44	Βασίλαρος	Ο σιδερένιος άνθρωπος, η Κατοχή της Ελλάδος και η ανατίναξις της αγγλικής ναυαρχίδος στον Πειραιά		Καφενείο "Ηρώων", Κώστα Βασιλόπουλου		
45	Βασίλαρος	Ο Ταρζάν και η παρέλασις ουρακοτάγγων / Ο Καραγκιόζης αρχηγός	Αίγιο;	Θέατρο "Παλλάς"		
46	Βασίλαρος	Ο Ναπολέων Ζέρβας και η ανατίναξις της γέφυρας του Γοργοποτάμου	Αίγιο	Θέατρο "Οασις"		
47	Βασίλαρος	Γκόλφω	Κεφαλονιά-Ληξούρι	Αίθουσα Β. Μανροειδή	1940	
48	Βασίλαρος	Ο Αυτοκράτωρ Ιουστινιανός και η τύφλωσις του Στρατηγού Βελισσαρίου	Ξυλόκαστρο;	Καφενείο Παπαταξιάρχη		
49	Βασίλαρος	Η καταστροφή των Καλαβρύτων υπό των Γερμανών	Αίγιο	Θέατρο "Οασις"		
50	Βασίλαρος	Ο Καραγκιόζης στη σελήνη	Πάτρα;	Εξοχικόν "Παράδεισος"		
51	Βασίλαρος	Ο γάμος του Καραγκιόζη	Αίγιο	Θέατρο "Οασις"		
52	Βασίλαρος-Αντώναρος	Οι αρραβώνες του Καραγκιόζη	Αθήνα-Καλλιθέα	Θέατρο "Το Άστρον"		
53	Βασίλαρος-Κώσταρος	Η φτωχιά που έγινε βασίλισσα				
54	Βασίλαρος-Παναγιωτάρας					
55	Γράψας Διονύσιος					
56	Θεοδωρόπουλος Κωνσταντίνος	Αι βουλευτικά έκλογαί	Η.Π.Α.-Chicago	Eighth Street Theatre, Wabash & Eighth	1929	
57	Θεοδωρόπουλος Κωνσταντίνος	Αι βουλευτικά έκλογαί	Η.Π.Α.-Chicago	Eighth Street Theatre, Wabash & Eighth	1929;	

58	Θεοδωρόπουλος Κωνσταντίνος		Η.Π.Α.	Colonial Hall, Middle Street	1929;	
59	Μάνθος Αθηναίος		Ιταλία-Μιλάνο	Teatro Quartiere, Piazzale Cuoco	1980-06-03	
60	Μάνθος Αθηναίος	Ο γάμος του Μπάρμπα Γιώργου με πίπιζες και νταούλια	Αθήνα Ιερά Οδός 137	Κινηματογράφος Ανταμς	;	Πρόσκληση 200-250δρχ.
61	Μάνθος Αθηναίος	Γαμπρός στο μπαούλο	Παγκράτι	Κηποθέατρο Άλσος	;	Αλλά παλαιά
61	Μάνθος Αθηναίος	Γάμοι Καραγκιόζη και Αγλαΐας	Παγκράτι	Κηποθέατρο Άλσος	6/9/1976	Σαν προσκλητήριο γάμου
62	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης μάγειρας	Παγκράτι	Άλσος	1973	Εισιτήριο 8δρχ. 20 χρόνια διασκεδάζει στο Άλσος
63	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης και ο καπετάν Νάσος	Μπραχάμι	Κινηματογράφος Αττικών	18/12/1966	Εισιτήριο 6 δρχ. Ο πρώτος καλλιτέχνης Θ.Σ.
64	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης νύφη (κωμωδία)	Κορυδαλλός	Κινηματογράφος Λούσι	1966	Εισιτήριο 8δρχ. Μουσικό συγκρότημα Σταύρου Τζιμ Ελάτε να ζήσετε τις παλιές εποχές
65	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης αστροναύτης	Ταμπούρια	Κινηματογράφος Λουξ	19/2/1967	Εισιτήριο 6δρχ. Παρουσιάζει ο πρώτος καραγκιοζοπαίχτης που διεκρίθη στο Φεστιβάλ Πατρών
66	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης προφήτης	Τέρμα Αχαρνών	Κινηματογράφος Μαρί	29/7/1966	2 παραστάσεις Απόγευμα-βράδυ
67	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης σωματοφύλακας (κωμωδία)	Νέα Ελβετία	Σινέ Νέα Ελβετία	Δευτέρα του Πάσχα 1966	6δρχ. Θα παρελάσουν όλοι οι τύποι.
68	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης παντρεύεται	Στην πόλη σας	;	;	Γενικό για επαρχία, με μουσική
69	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης αστροναύτης στη Σελήνη	Κυψέλη	Κινηματοθέατρο Ριάλτο	Κάθε Κυριακή	Πρόσκληση για 3 200-250δρχ.
70	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης αστροναύτης στη Σελήνη	Κυψέλη	Κινηματοθέατρο Ριάλτο	Κάθε Κυριακή	Εισιτήριο 120δρχ. Ελληνικό παιδαγωγικό θέατρο, γνωστός από την τηλεόραση, γονείς-μαθητές
71	Μάνθος Αθηναίος	Η ατυχία του Καραγκιόζη	Κυψέλη	Κινηματοθέατρο Ριάλτο	Κάθε Κυριακή	Πρόσκληση για 3

		Ο Καραγκιόζης δάσκαλος				200-250δρχ.
72	Μάνθος Αθηναίος	Ο ήρωας του 1821 Αθανάσιος Διάκος και η μάχη στο Μοναστήρι	Κυψέλη	Κινηματοθέατρο Ριάλτο	Κυριακή και κάθε Κυριακή	120δρχ. κατ' άτομο Πολλά γέλια
73	Μάνθος Αθηναίος	Ο γάμος του Μπάρμπα Γιώργου με πίπιζες και νταούλια	Κυψέλη	Κινηματοθέατρο Ριάλτο	Κυριακή	Πρόσκληση για 3 200-250δρχ. Ο βετεράνος καραγκιοζοπαίχτης
74	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης στη φωλιά του γορίλα (έργο ζούγκλας)	Κυψέλη	Κινηματοθέατρο Ριάλτο	Κυριακή	Πρόσκληση για 3 150-200δρχ. Ο γνωστός από την τηλεόραση Τηλέφωνο οικίας
75	Μάνθος Αθηναίος	Ο Μακεδονομάχος Παύλος Μελάς Ο Καραγκιόζης δάσκαλος	Κυψέλη	Κινηματοθέατρο Ριάλτο	Κυριακή	Πρόσκληση 500-400δρχ. Η Μακεδονία είναι Ελλάδα
76	Μάνθος Αθηναίος	Ο Καραγκιόζης γιατρός, ούτε μιλάει ούτε λαλάει	;	Κινηματογράφος Ρόζα	12/8/1966	Εισιτήριο 6δρχ. Κορυφαίος καραγκιοζοπαίχτης Να ξαναζήσετε την παλιά εποχή Το θέαμα που ξετρελλαίνει την Αθήνα του 1966
77	Μάνθος Αθηναίος	Ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι Ο μπαμπάς μου είναι δάσκαλος	Αιγάλεω (Ιερά οδός)	Κινηματογράφος Άνταμς	Κυριακή	Τιμή εισιτηρίου κατ' άτομο 30 δρχ. Δίδονται δώρα στα παιδιά Γνωστός από την τηλεόραση Δίδονται παραστάσεις για παιδικούς χορούς, πάρτυ, γενέθλια
78	Μάνθος Αθηναίος	Γαμπρός στο μπαούλο	Παγκράτι	Κηποθέατρο Άλσος	;	Πρώτη φορά μετά από 40 χρόνια ο Καραγκιόζης με λυχνάρια και σκαλιστές φιγούρες Θα παρουσιάσει με μαεστρία και

						επιμέλεια ο βε- τεράνος του Θ.Σ.
79	Μάνθος Αθηναίος	Γάμοι Καρα- γκιόζη και Αγλα- ΐας	Παγκράτι	Κηποθέατρο Άλ- σος	12/9/1976	Σαν προσκλητή- ριο γάμου. Διόρθωση ημε- ρομηνίας με το χέρι. Υπογραφή Μάν- θου χειρόγραφη.
80	Μάνθος Αθηναίος	Παραστάσεις Κα- ραγκιόζη στην Έκθεση Συγχρό- νου Κατοικίας	Αθήνα	Ζάππειο Μέγαρο	28- 30/10/1978	Πρόσκληση α- νταλλάσσεται με δελτίο ελευ- θέρας εισόδου για την παρά- σταση Γνωστός από την τηλεόραση καλλιτέχνης.
81	Μάνθος Αθηναίος	Γάμος Καρα- γκιόζη και Αγλα- ΐας	Αγ. Αρτέ- μιος	Θέατρο Κ. Πρέκα	Κυριακή και κάθε Κυριακή	Μουσικό συ- γκρότημα Σταύ- ρου Τζίμ Ο αληθινός Κα- ραγκιόζης με το Μάνθο Αθη- ναίο.
82	Μάνθος Αθηναίος	Σημείωμα που α- πευθύνει ο Καρα- γκιόζης με σύ- ντομο βιογραφικό Μάνθου και σκέ- ψεις του για το θέατρο σκιών.				
83	Μάνθος Αθηναίος	Το μαγεμένο δέ- ντρο Ο Καραγκιόζης και τα κολλητή- ρια	Κυψέλη	Ριάλτο	Κυριακή και κάθε Κυριακή	Πρόσκληση 400-500δτχ. Η Μακεδονία είναι Ελλάδα
84	Μάνος Μίμης		Αθήνα- Άγιος Ιε- ρόθεος			
85	Μελίδης Π.	Ο τεμαχισμός του Δ. Αθανασόπου- λου απ' την κα- κούργα πεθερά Καστρού	Ν. Φάλη- ρον	Θέατρον Ο Καρα- γκιόζης, όπισθεν θεάτρου Ν. Φαλή- ρου «Αμμουδιά»	;	
86	Μητσάκης		Αθήνα	Θέατρο "Ρεκόρ", Στάση Τσολιά (Μαρούδα)		
87	Μιχόπουλος Πάνος		Αθήνα	Θέατρο "Διάνα", Ιπποκράτους 7	1972-04	
88	Ορέστης	Ο αετός της Ρού- μελης		Θέατρο "Οασίς" Σπυρίδωνος Πα- λαιολόγου		

89	Παναγιωτάρας	Ο Καραγκιόζης γιατρός				
90	Παύλος Επτανή- σιος	Παραστάσεις Κα- ραγκιόζη	Πλατεία Καλογή- ρων	Θέατρο Σκιών Τι- τάνια	Κάθε βράδυ	Ανοίξαμε Θεάματα διαλε- χτά για οικογέ- νειες Διαθέτουμε χώρο στάθμευ- σης.
91	Παύλος Επτανήσιος (Μαρμαράς)		Αθήνα- Πλατεία Καλογή- ρων	Θέατρο Σκιών "Τιτάνια"		
92	Παύλος Επτανήσιος (Μαρμαράς)		Αθήνα- Πλατεία Καλογή- ρων	Θέατρο Σκιών "Τιτάνια"		
93	Παύλος Επτανήσιος (Μαρμαράς)	Το χρήμα δεν εί- ναι πάντα δύναμις	Αθήνα- Πλατεία Καλογή- ρων	Θέατρο Σκιών "Τιτάνια"		
94	Παύλος Επτανήσιος (Μαρμαράς)		Αθήνα- Πλατεία Καλογή- ρων	Θέατρο Σκιών "Τιτάνια"		
95	Παύλος Επτανήσιος (Μαρμαράς)	Ο Κατσαντώνης	Αθήνα- Πλατεία Καλογή- ρων	Θέατρο "Τιτάνια"		
96	Παύλος Επτανήσιος (Μαρμαράς)- Αργύρης Θούγας	Το στοιχείο και ο Μέγας Αλέξαν- δρος	Αθήνα	Κινηματογράφος "Πιγκάλ"	1971-01-31	
97	Παύλος Επτανήσιος (Μαρμαράς)- Αργύρης Θούγας	Το στοιχείο και ο Μέγας Αλέξαν- δρος	Αθήνα	Κινηματογράφος "Πιγκάλ"	1971-01-31	
98	Σπαθάρης Ευγένιος			"Ολύμπιον"		
99	Σπυρόπουλος	Οι αρραβώνες, ο γάμος και το δια- ζύγιο του Καρα- γκιόζη / Ο Σιδε- ρένιος καπετάνιος / Ο Καραγκιόζης ξιφομάχος		Κινηματογράφος "Παλλάδιον"		
100	Σπυρόπουλος		Πετρού- πολη	Δημοτική Βιβλιο- θήκη, Κ. Βάρ- ναλη 51	1978-06-14	
101	Σπυρόπουλος		Αθήνα	Ελληνικό Θέατρο Σκιών Θανάση		

				Σπυρόπουλου, Δωδεκανήσου 41, Ανακασά		
102	Σπυρόπουλος	Το μαγικό μπα- ούλο / Ο Καρα- γκιόζης νυχτοφύ- λακας / Το διαζύ- γιο του Καρα- γκιόζη	Αθήνα	Θέατρο "Αθηνά"		
103	Σπυρόπουλος	Ο Καραγκιόζης Αστυνομικός	Αγρίνιο;	Θέατρο "Νέα Διο- νύσια"		
104	Σπυρόπουλος	Ο έρωτας του Κα- ραγκιόζη	Αγρίνιο;	Θέατρο "Νέα Διο- νύσια"		
105	Σπυρόπουλος	Ο Καραγκιόζης παλαιστής / Ο σι- δερένιος καπετά- νιος	Αθήνα- Πλατεία Αμερικής	Κινηματογράφος "Φιλίπ"		
106	Σπυρόπουλος	Ο Καραγκιόζης παλαιστής / Η ή- ρωας Καραϊσκά- κης / Το μαγικό σπαθί / Ο γάμος του Καραγκιόζη		Κινηματογράφος "Πάνθεον"		
107	Σπυρόπουλος	Ο γάμος του Κα- ραγκιόζη		Κινηματογράφος "Εφη"		
108	Σπυρόπουλος	Ο Μπαρμπα Γιώργος γαμπρός και ο Καραγκιό- ζης νύφη / Ο Κα- ραγκιόζης πρά- κτωρ 007 / Ο Κα- ραγκιόζης τουρί- στας	Βόλος	Κινηματογράφος "Αχίλλειον"	1974	
109	Σπυρόπουλος	Οι αραβώνες, ο γάμος και το δια- ζύγιον του Καρα- γκιόζη / Ο σιδερέ- νιος καπετάνιος / Ο Καραγκιόζης ξιφομάχος	Ιωάννινα	Κινηματογράφος "Παλλάδιον"	1970	
110	Σπυρόπουλος	Το μαγικό μπα- ούλο / Ο Καρα- γκιόζης νυχτοφύ- λακας / Το διαζύ- γιο του Καρα- γκιόζη	Αθήνα	Θέατρο "Αθηνά"	1970	
111	Σπυρόπουλος		Λειβαδιά	Θερινό "Ερκυνα"	1974	
112	Σπυρόπουλος	Ο Μέγας Αλέξαν- δρος και το θηρίο	Αμαλιάδα	Κινηματογράφος "Σινέ Αμαλιάς"	1960	
113	Σπυρόπουλος	Η πεντάμορφη του βάλτου	Αγρίνιο	Θέατρο "Νέα Διο- νύσια"	1963	

114	Σπυρόπουλος	Ο Καραγκιόζης τουρίστας / Η πεντάμορφη και το τέρας	Καλαμάτα	Κινηματογράφος "Κάστρο"	1965	
115	Σπυρόπουλος		Λειβαδιά		1974	
116	Σπυρόπουλος	Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου και ο Καραγκιόζης νύφη / Ο Μαύρος Κουρσάρης και ο ήρωας Κατσαντώνης / Αρματωλοί και Κλέφτες και ο Καραγκιόζης τουρκοφάγος / Ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης και ο Καραγκιόζης παλληκαράς / Ο Προδότης και ο Καραγκιόζης Ξιφομάχος	Αθήνα – Καλλιθέα	Κινηματογράφος "Καλλιθέα"		
117	Σπυρόπουλος-Φρίξος	Τουρκαλάδες έξω από την Κύπρο / Η κηδεία του ζωντανού / Ο γάμος του Καραγκιόζη	Καναδάς- Toronto	Bickford High School, 777 Bloor St. W. at Christie Subway	1974-11-23	
118	Σπυρόπουλος-Φρίξος				1973	
119	Σπυρόπουλος-Φρίξος	Ο Συνταγματάρχης φάντασμα και ο μικρός ήρωας Ταξιαρχάκος			1955	
120	Σπυρόπουλος-Φρίξος		Αθήνα-Μπραχάμι	Κινηματογράφος "Αστήρ"	1974-01-03	
121	Σπυρόπουλος-Χανούμ Αϊσέ	Η αρπαγή της Ωραίας Ελένης και η μονομαχία των δύο Καπετανέων				
122	Σπυρόπουλος Άρης	Ο Καραγκιόζης νύφη		Κινηματοθέατρο "Δαναΐς"		
123	Σπυρόπουλος Άρης	Ο Καραγκιόζης νύφη		Κινηματοθέατρο "Δαναΐς"		
124	Σπυρόπουλος Άρης;	Ο αραβόνες, ο γάμος και το διαζύγιον του Καραγκιόζη				
125	Σωματείο φίλων του Καραγκιόζη Θεάτρου Σκιών	Εκδήλωση προς τιμήν των γυναικών των καραγκιοζοπαιχτών	Καρέας	Κέντρο Μινόρε	24/2/1995	Πρόσκληση

126	Σωματείο φίλων του Καραγκιόζη Θεάτρου Σκιών	Ετήσια συνεστίαση παλαιμάχων και νέων καραγκιοζοπαιχτών	Καρέας	Κέντρο Μινόρε	5 Φεβρουαρίου	Πρόσκληση Εορταστικό πρόγραμμα
127	Σωματείο φίλων του Καραγκιόζη Θεάτρου Σκιών	Ετήσια συνεστίαση	Καρέας	Κέντρο Μινόρε	20/4/1994	Πρόσκληση
128	Σωτήρης Σπαθάρης	Αναμνηστική κάρτα με φωτογραφία και βιογραφικό σημείωμα				
129	Φρίξος		Η.Π.Α.- Ohio	Εκκλησία Αγίου Δημητρίου, 429 High Street	1955-05-25	
130	Φρίξος	Ο Καραγκιόζης στον Παράδεισο	Η.Π.Α.- Chicago	Eleventh Street Theatre, 72 East Eleventh Street	1974-10-30 (;)	
131	Φρίξος	Ο Καραγκιόζης καθηγητής της Ιατρικής / Ο Καραγκιόζης στον Οργανισμό Ηνωμένων Εθνών / Ο γάμος του Καραγκιόζη / Η σύγκρουση του Καραγκιόζη με τους Τουρκαλάδες	Αθήνα- Ηράκλειο	Κινηματοθέατρο "Οασις"	1976-07-04	
132	Φρίξος		Πάτρα;		1970	
133	Φρίξος	Ο γάμος του Καραγκιόζη	Η.Π.Α.- Detroit	Εκκλησία Αγίας Σοφίας, 658 Macomb Street	1955-06-04	
134	Φρίξος				1973	
135	Φρίξος	Ο Καραγκιόζης δημοσιογράφος / Ο Καραγκιόζης σωματοφύλακας	Καναδάς- Τorónton	Bickford High School, 777 Bloor St. W. at Christie Subway		
136	Φρίξος	Μουχτάρ Πασάς και ο Καραγκιόζης Κλεφτόπουλο		Κινηματογράφος "Αγνή"	1970-09-03	
137	Φρίξος				1971;	
138	Φρίξος		Πάτρα		1970;	

Πίνακας Α4. Ρεκλάμες Θεάτρου Σκιών						
	Διαστάσεις	Υλικό	Δημιουργός	Πλευρά	Τίτλος	Περιγραφή
1	81εκ. (πλάτος), 47εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Καπετάν Καρπενη- σιώτης	Εικονίζονται δύο ανδρικές μορ- φές, σε ορεινό τοπίο. Η μορφή στην αριστερή πλευρά με φου- στανέλλα, τσαρούχια, άρματα και σπαθί στο χέρι πηδά πάνω από ψηλό βράχο πάνω στη δεύ- τερη μορφή αναγκάζοντάς την να γονατίσει. Η δεύτερη μορφή είναι Τούρκος αξιωματικός.
2	74εκ. (πλάτος), 42εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Ο Καπετάν Στράτος	Εικονίζονται δύο μορφές, μπου- στο προφίλ. Αριστερά άντρας με μαντήλι στο κεφάλι, πουκα- μίσια, κάπα, ζωνάρι με άρματα, νέος, ωραίος, που απλώνει το χέρι του σε γυναικεία μορφή στα δεξιά της αφίσας. Η γυναι- κεία μορφή φορά μαντήλα και κεφαλόδεσμο. Χαρτί κοινό.
3	71,5εκ. (πλάτος), 42,5εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Η Κατάλη- ψις της Πά- τρας και ο Καπετάν Λόντος	Εικονίζεται ανδρική μορφή με μούσι και μουστάκι, τσαρούχια, φέσι, κάπα, που κρατά τουφέκι στο δεξί χέρι κι έχει στο ζωνάρι μακρύ μαχαίρι, να προχωρά σε ορεινή περιοχή προς ένα στενό μονοπάτι που στο τέλος υπάρχει οχυρό. Χαρτί κοινό, πολυχρωμία, πε- ρίγραμμα.
4	72εκ. (πλάτος), 42εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Θάνατος του Γέρω Δήμου	Εικονίζεται ανδρική φιγούρα μεγάλης ηλικίας(λευκά γένια και μαλλιά), σε εξοχική τοποθε- σία, ημικλινής που στηρίζεται σε δένδρο, φορά φουστανέλα και τσαρούχια.
5	50εκ. (πλάτος), 32εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Οπλαρχηγός Σκαλτσοδή- μος	Εικονίζονται 4 ανδρικές μορ- φές, μέχρι τη μέση. Αριστερά η μορφή ενός αγωνιστή με περι- ποιημένο μουστάκι και μακριά σγουρά μαλλιά, που φορά γι- λέκο και πουκάμισο κι έχει το δεξί του χέρι ακουμπισμένο σε πιστόλα στηριγμένη στο ζωνάρι του. Δεξιά 3 μορφές ιερέων.
6	68,5εκ. (πλάτος), 40εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Ο Παπαφλέ- σας και ο Ι- μπραήμ Πα- σάς	Εικονίζεται αντρική μορφή με ράσο, προφίλ που κρατά με το δεξί χέρι, την ελληνική ηπειρω- τική σημαία, σε κοντάρι που τη στηρίζει στον ώμο του και στο αριστερό σπαθί. Το χέρι το αρι-

						στερό με το σπαθί είναι σηκωμένο σαν να κάνει τη κίνηση «γιούρια».
7	68,5εκ. (πλάτος), 40εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Καραγκιό- ζης πράκτωρ 007	Εικονίζονται δύο ανδρικές μορφές. Αριστερά ο Καραγκιόζης σε προφίλ επιδεικτικό, κρατά πιστόλι και φορά στρατιωτική(;) στολή, μπότες και στο κεφάλι καρό κασκέτο σαν το Σέρλοκ Χολμς. Στη δεξιά πλευρά κατά μέτωπο φιγούρα άντρα, ασιατικής καταγωγής με μακρύ λαιμό.
8	68,5εκ. (πλάτος), 36εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Ο Καπετάν Γκρης	Εικονίζονται 3 μορφές ανδρικές κατά σειρά ύψους. Αριστερά μορφή αγωνιστή με φουστανέλα, τσαρούχια, κάπα γούνινη και μαντήλι στο κεφάλι, μούσι, μουστάκι περιποιημένο. Κρατά ντουφέκι στο δεξί του χέρι(προτεταμένο), σπαθί στο αριστερό.
9	62εκ. (πλάτος), 40εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Το πήδημα του Κατσα- ντώνη	Εικονίζεται ανδρική φιγούρα αγωνιστή της επανάστασης, με φουστανέλα, μακριά μαλλιά, μουστάκι, που κρατά σπαθί στο αριστερό χέρι και πηδάει από τη μian άκρη του γκρεμού στην άλλη. Στην πλευρά που προσγειώνεται, υψώνεται κάστρο με πύργο και πολεμίστρες
10	81εκ. (πλάτος), 47εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Ο Μαύρος Γκιαούρης και Η Κουρ- σάρα Πιά- γκα	Η αφίσα χωρίζεται σε δύο μέρη. Αριστερά η εικόνα, δεξιά ο τίτλος. Η εικόνα δείχνει ένα νέο άντρα με φουστανέλα και σταυρό κρεμασμένο στο λαιμό και απέναντι του ένας άντρας με σαρίκι, στολή αξιωματικού και σπαθί προτεταμένο προς τον κρεμασμένο. Ο χώρος εξοχικός.
11	81εκ. (πλάτος), 47εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Οδυσσεύς Ανδρούτσος	Εικονίζεται μια ανδρική μορφή, μεγάλη, ντυμένη με φουστανέλα, τσαρούχια, φέσι, αρματωμένη με δύο κουμπούρες και το σπαθί στο χέρι. Η μορφή έχει μουστάκι ιδιαίτερα μεγάλο(μακρύ) και περιποιημένο και μαλλιά μαύρα μακριά. Στέκει μπροστά στην κانه ενός κανονιού.
12	74εκ. (πλάτος), 35εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Χριστιανομάχος	Εικονίζονται 2 ανδρικές φιγούρες σε ορεινό τοπίο. Ο Καραγκιόζης αριστερά που πυροβολεί(με πιστόλι) Τούρκο αξιωματούχο(φιγούρα δεξιά) που κλονίζεται αιμόφυρτος. Χαρτί

						κοινό, πολυχρωμία, περίγραμμα κόκκινο, τίτλος υπογραμμισμένος.
13	61εκ. (πλάτος), 41εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Ο Λόρδος Βύρων	Εικονίζεται ανδρική φιγούρα ρακένδυτη με κασκέτο που κρατά μπαστούνι και περπατά. Στο φόντο πόρτα εισόδου σπιτιού, όχι καλά συντηρημένου. Χαρτί κοινό, διχρωμία, περίγραμμα κόκκινο, τίτλος περιμετρικά φιγούρας.
14	50εκ. (πλάτος), 33εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Κίτσος Λεβέντης	Ωραία φιγούρα μέχρι τη μέση αγωνιστή με πιστόλα στο ζωνάρι, μακριά μαλλιά, μουστάκι τσιγκελωτό και το αριστερό χέρι απλωμένο σαν να χορεύει ή να καλεί κάποιον κοντά του. Νερομπογιά-μαρκαδόρος, χαρτί κοινό, πλαίσιο.
15	63εκ. (πλάτος), 43εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Καπετάν Τουρκοδήμος	Εικονίζονται δύο φιγούρες, μια ανδρική και μια γυναικεία, στον περίβολο μιας εξοχικής μονοκατοικίας(φράκτης-σπίτι δεξιά σε ύψωμα). Η ανδρική φιγούρα με ρούχα Τούρκου στρατιώτη(περίοδος επανάστασης), άρματα και σπαθί στο χέρι φαίνεται να αιφνιδιάζει-απειλεί.
16	73,5εκ. (πλάτος), 45εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Θεόδωρος Κολοκοτρώνης	Εικονίζεται ο ήρωας της επανάστασης έφιππος, φορώντας τη χαρακτηριστική περικεφαλαία του να προχωρά προς ένα κάστρο (οχυρό), που βρίσκεται στη κορφή ενός βουνού στα δεξιά της σελίδας. Χαρτί κοινό πολυχρωμία, περίγραμμα κόκκινο.
17	61εκ. (πλάτος), 39,5εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Η Ορφανή της Χίου	Ρεαλιστική περιγραφή εκτέλεσης σε δρόμο. Ο χώρος θυμίζει έντονα το σκηνικό του Καραγκιόζη αντεστραμμένο. Δεξιά σπίτι αρχοντικό δίπατο, αριστερά τούρκικο κτίσμα. Στην αριστερή πλευρά εικονίζεται άνδρας με στολή Τούρκου αξιωματούχου, να πυροβολεί.
18	100εκ. (πλάτος), 111εκ. (ύψος)	Χαρτί	Αντώναρος	A	Ο Καπετάν Ολύμπιος	Εικονίζεται νέος άντρας με φουστανέλλα και κάπα, ασκεπής. Χασαπόχαρτο, ζωγραφισμένη, φόντο ροζ, πολύχρωμη, περίγραμμα μπλε, πράσινο σκούρο, πράσινο ανοιχτό.

19	100εκ. (πλάτος), 111εκ. (ύψος)	Χαρτί	Αντώνναρος	B	Ο Χριστιανομάχος	Εικονίζεται μαύρος άνδρας με στολή στρατιώτη του οθωμανικού στρατού με σπαθί στο χέρι. Χασαπόχαρτο, ζωγραφισμένη, φόντο άσπρο, πολυχρωμία, όχι περίγραμμα. Δηλώνεται [Απόψε Ώρα: (κενό)].
20	75,5εκ. (πλάτος), 82εκ. (ύψος)	Χαρτί	Βασίλαρος	A	Ο Γέρω Δήμος και οι συνωμότες αξιωματικοί, 1821	Εικονίζεται μεγάλη ανδρική φιγούρα(μπούστο), φουστανελοφόρου μεσήλικα αρματωμένου. Χαρτί περιτυλίγματος.
21	95εκ. (πλάτος), 96εκ. (ύψος)	Χαρτί	Βασίλαρος		Το Χάνι της Γραβιάς και η Εκδίκηση του Ανδρούτσου	Εικονίζεται η μορφή του Οδ. Ανδρούτσου(μπούστο), να λάμπει με γιορτινή φουστανελά και κουμπούρια στο ζωνάρι. Στο βάθος σκηνές από τουρκικό στρατόπεδο. Χαρτί περιτυλίγματος.
22	88εκ. (πλάτος), 100εκ. (ύψος)	Χαρτί	Βασίλαρος	A	Η Επανάστασις στη Αγία Λαύρα και Η Κρεμάλα του Γρηγόρη	Εικονίζεται στο κέντρο η φιγούρα του Πατριάρχη(φορά κρεμαστό περίτεχνο χρυσό σταυρό), που αντικρίζει την κρεμάλα(μικρό μέγεθος). Πίσω του μορφή ανδρική(μέση ηλικία), που δηλώνεται ότι είναι ο Γεωργάκης Ολύμπιος. Χαρτί περιτυλίγματος.
23	75,5εκ. (πλάτος), 82εκ. (ύψος)	Χαρτί	Βασίλαρος	B	Ο Καπετάν Τουρκοδήμος	Εικονίζεται ανδρική νεαρή μορφή με φουστανελά περίτεχνη και άρματα. Χαρτί περιτυλίγματος. Αναφέρεται η λέξη «παίζει», χωρίς να δηλώνεται η ώρα και ο θίασος.
24	107εκ. (πλάτος), 86εκ. (ύψος)	Χαρτί	(αγνώστου)		Ο Ήρωας (Α)θανάσιος Διάκος(μισό)	Εικονίζεται ανδρική φιγούρα με φουστανελά και άρματα που κρατά σημαία με το έμβλημα «Ελευθερία ή Θάνατος» και δάφνινο στεφάνι που γράφει μέσα 1821. Χαρτί περιτυλίγματος. Λείπει η μισή. Δυσδιάκριτα τα γράμματα.
25	88εκ. (πλάτος), 177εκ. (ύψος)	Πανί	Αλεξόπουλος ή Κώσταρος		Οδυσσέας Ανδρούτσος εν Δράσει	Εικονίζεται ανδρική φιγούρα με φουστανελά και σπαθί στο χέρι σαν να πετάει. Αναφέρεται: Σήμερα ώρα 9
26	81εκ. (πλάτος), 47εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης		Ο Καπετάν Καρπενησιώτης	Φιγούρα με φουστανελλά, τσαρούχια, άρματα και σπαθί στο χέρι πηδά πάνω από ψηλό βράχο πάνω στη δεύτερη μορφή αναγκάζοντάς την να γονατίσει. Η δεύτερη μορφή είναι Τούρκος αξιωματικός.

27	74εκ. (πλάτος), 42εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης		Ο Καπετάν Στράτος	Εικονίζονται δύο μορφές, μπού- στο προφίλ. Αριστερά άντρας με μαντήλι στο κεφάλι, πουκα- μίσια, κάπα, ζωνάρι με άρματα, νέος, ωραίος, που απλώνει το χέρι του σε γυναικεία μορφή στα δεξιά της αφίσας. Η γυναι- κεία μορφή φορά μαντήλα και κεφαλόδεσμο. Χαρτί κοινό.
28	71,5εκ. (πλάτος), 42,5εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Η Κατάλη- ψις της Πά- τρας και ο Καπετάν Λόντος	Εικονίζεται ανδρική μορφή με μούσι και μουστάκι, τσαρούχια, φέσι, κάπα, που κρατά τουφέκι στο δεξί χέρι κι έχει στο ζωνάρι μακρύ μαχαίρι, να προχωρά σε ορεινή περιοχή προς ένα στενό μονοπάτι που στο τέλος υπάρχει οχυρό. Χαρτί κοινό, πολυχρωμία, πε- ρίγραμμα.
29	72εκ. (πλάτος), 42εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Ο Θάνατος του Γέρω Δήμου	Εικονίζεται ανδρική φιγούρα μεγάλης ηλικίας(λευκά γένια και μαλλιά), σε εξοχική τοποθε- σία, ημικλινής που στηρίζεται σε δένδρο, φορά φουστανέλα και τσαρούχια.
30	50εκ. (πλάτος), 32εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	B	Οπλαρχηγός Σκαλτσοδή- μος	Εικονίζονται 4 ανδρικές μορ- φές, μέχρι τη μέση. Αριστερά η μορφή ενός αγωνιστή με περι- ποιημένο μουστάκι και μακριά σγουρά μαλλιά, που φορά γι- λέκο και πουκάμισο κι έχει το δεξί του χέρι ακουμπισμένο σε πιστόλα στηριγμένη στο ζωνάρι του. Δεξιά 3 μορφές ιερέων.
31	68,5εκ. (πλάτος), 40εκ. (ύψος)	Χαρτί	Ασπιώτης	A	Ο Παπαφλέ- σας και ο Ι- μπραήμ Πα- σάς	Εικονίζεται αντρική μορφή με ράσο, προφίλ που κρατά με το δεξί χέρι, την ελληνική ηπειρω- τική σημαία, σε κοντάρι που τη στηρίζει στον ώμο του και στο αριστερό σπαθί. Το χέρι το αρι- στερό με το σπαθί είναι σηκω- μένο σαν να κάνει τη κίνηση «γιούρια».
32	88εκ. (πλάτος), 177εκ. (ύψος)	Πανί	Αλεξόπου- λος ή Κώ- σταρος		Η Μονομα- χία των Δύο Αδελφών	Εικονίζονται δύο ανδρικές φι- γούρες με φουστανέλα που μο- νομαχούν. Από πίσω γράφει λή- σταρχος Σπανός.

Πίνακας Α5. Δημοσιεύσεις στον ημερήσιο, κυριακάτικο και περιοδικό τύπο				
Έτος	Αριθμός δημοσιεύσεων	Έντυπα	Θεματολογία	Καλλιτέχνες
1960	6	ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΟ ΒΗΜΑ	• Θεάματα (ανακοίνωση)	Μιχόπουλος
1961	32	ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΘΕΑΣ ΘΑΡΡΟΣ (ΚΑΛΑΜΑΤΑ) ΣΗΜΑΙΑ (ΚΑΛΑΜΑΤΑ)	• Ανακοινώσεις παραστάσεων	Μιχόπουλος
1962	24	ΒΡΑΔΥΝΗ ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΥΡΗΚΑΣ ΑΥΓΗ ΤΑ ΝΕΑ	• Θεάματα ανακοίνωση • Παραστάσεις αναγγελία	Μιχόπουλος Χαρίδημος
1963	31	ΤΑ ΝΕΑ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ Η ΑΥΓΗ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΈΘΝΟΣ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ	• Ανακοίνωση για θέατρο Μιχόπουλου • Αφιέρωμα Καραγκιόζη Άλσος Παγκρατίου • Παράσταση Μιχόπουλου • Διαφήμιση περιοδικό Θέατρο • Αναγγελία παραστάσεων	Μιχόπουλος Μάνθος Αθηναίος Χαρίδημος
1964	43	ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΑ ΝΕΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ Η ΑΥΓΗ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΈΘΝΟΣ	• Θέατρο Μιχόπουλου • Άρθρα • Αναγγελία παραστάσεων • Συνέχιση παραστάσεων • Εορταστικές ευχές	Μιχόπουλος Μπομποτίνος Χαρίδημος
1965	129	ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΑ ΝΕΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ Η ΑΥΓΗ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΈΘΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ	• Αναγγελία στα θέατρα • Άρθρα • Αναγγελία παραστάσεων	Μιχόπουλος Καρεκλάς Αθηναίος Φρίξος Μόλλας Σπαθάρης
1966	111	ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΑ ΝΕΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ ΑΛΛΑΓΗ Η ΑΥΓΗ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΈΘΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΒΗΜΑ ΚΑΛΛΙΘΕΑΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΑΘΗΝΑΪΚΗ	• Έκθεση Λαϊκών καλλιτεχνών-γκαλερί Αθηνών • Αναγγελία στα θέατρα • Αναγγελία παραστάσεων • Β' Συνάντηση Μεσαιωνικού Θεάτρου στη Ζάκυνθο • Άρθρα • Έκθεση Χαρίδημου στο Μεξικό	Μιχόπουλος Σπαθάρης Μόλλας Χαρίδημος Μάνθος Αθηναίος

		ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ		
1967	32	ΤΑ ΝΕΑ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ ΗΜΕΡΑ ΤΩΝ ΠΑΤΡΩΝ ΒΗΜΑ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΚΑΛΛΙΘΕΑ	• Φεστιβάλ Καραγκιόζη στην Πάτρα • Εβδομάδα Καραγκιόζη στο Ζάππειο • Εκδήλωση Ινστιτούτο Γκαίτε • Αναγγελίες παραστάσεων	Χαρίδημος Μιχόπουλος Ορέστης Σ. Σπαθάρης Σωκράτης Βερνάρδος
1968	41	ΤΑ ΝΕΑ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΟ ΒΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΝΕΑ ΠΟΛΙΤΕΙΑ	• Αναγγελία παραστάσεων • Πρόγραμμα Τηλεόρασης • Αναγγελία στα θεάματα • Άρθρα	Αβραάμ Μιχόπουλος Μόλλας Βάγγος Χαρίδημος Ε. Σπαθάρης Πετράκης (από Αμερική)
1969	69	ΤΗΛΕΠΟΛΙΤΕΙΑ ΤΑ ΝΕΑ ΤΟ ΒΗΜΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΝΕΑ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΈΘΝΟΣ ΚΑΛΛΙΘΕΑ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΜΠΡΟΣ EXPRESS	• Pirelli ημερολόγιο • Πρόγραμμα τηλεόρασης • Αναγγελίες παραστάσεων • Αναγγελίες θεατρικά • Άρθρα • Αγορά φηγούρων από μουσεια • Χρονογράφημα • Ο Μιχόπουλος στο Χάρβαρντ	Μιχόπουλος Χαρίδημος Ε. Σπαθάρης Σκαρίμπας
1970	45	ΤΟ ΒΗΜΑ ΈΘΝΟΣ ΤΑ ΝΕΑ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ	• Αναγγελία παραστάσεων • Πρόγραμμα τηλεόρασης • Άρθρα • Έκθεση • Θάνατος Χρ. Χαρίδημου • Θάνατος Κ. Μάνου • Θάνατος Περ. Παγκράτη	Μιχόπουλος Μάνθος Αθηναίος Ε. Σπαθάρης Σ. Σπαθάρης Κ. Μάνος Χρ. Χαρίδημος Περ. Παγκράτης Γ. Χαρίδημος
1971	38	ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΤΑ ΝΕΑ ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΝΕΑ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ	• Σπαθάρης στο Λονδίνο • Εκλογές στο Σωματείο Θ.Σ. • Συμπόσιο για 1821 στο Πρίνστον • Αναγγελία παραστάσεων • Βιβλιοπαρουσίαση • Διαφήμιση βιβλίου.	Πάτρας Σπαθάρης Χαρίδημος Μιχόπουλος Σκαρίμπας Χαρίδημος
1972	29	ΤΑ ΝΕΑ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΑΚΡΟΠΟΛΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ	• Πρόγραμμα τηλεόρασης • Έκθεση • Άρθρα • Διαφήμιση	Μιχόπουλος Χαρίδημος Σ. Σπαθάρης Σκαρίμπας

		ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΕΛΛΟΝ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΩΝΗ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΛΛΙΘΕΑ	• Αναγγελίες παραστάσεων • Αναθεώρηση καταστατικού Σωματείου • Τιμητική σύνταξη	
1973	42	ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ ΤΑ ΝΕΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ	• Κριτική θεατρικού έργου • Αναγγελία παραστάσεων • Συνέντευξη • Άρθρα • Επιστολή σωματείου Θ.Σ. • Φεστιβάλ Νανσί • Παραστάσεις στο Βερολίνο. • Φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη • Κλοπή φηγούρων • Βιβλιοπαρουσίαση	Χαρίδημος Μιχόπουλος Μάνθος Αθηναίος Σπαθάρης
1974	32	ΤΑ ΝΕΑ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΑΡΓΟΝΑΥΠΛΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟ ΒΗΜΑ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΤΕΤΡΑΔΙΟ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ)	• Αναγγελία παράστασης για Κυπρίους πρόσφυγες χρήματα • Ασφάλιση караγκιοζοπαϊχτών • Χρονογράφημα • Γελοιογραφία • Αναγγελία παραστάσεων • Κηδεία Σ. Σπαθάρη • Συνέντευξη • Επιστολή • Γιορτές Καραγκιόζη από Χαρίδημο	Χαρίδημος Σπαθάρης Μιχόπουλος Μάνθος
1975	46	ΤΑ ΝΕΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΠΑΝΣΠΟΥΔΑΣΤΙΚΗ Η ΑΥΓΗ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ Η ΒΡΑΔΥΝΗ	• Εκδήλωση του Βάγγου • Φασουλής και παλιά Αθήνα • Έκθεση Σ. Σπαθάρη • Έκθεση Χαρίδημου • Περιοδεία στην Ευρώπη Μιχόπουλος • Φεστιβάλ μαριονέτας Γαλλία • Άρθρα • Επιστολές • Αναγγελία παραστάσεων • Κάλεσμα σε σφυγμομέτρηση από το Σωματείο Θ.Σ. • Έκδοση βιβλίου με χαρακτηριστικά • Έκθεση για τα 50 χρόνια Σωματείου • Βιβλιοπαρουσίαση (Κοκκίνης)	Βάγγος Μιχόπουλος Χαρίδημος Θούγας Σ. Σπαθάρης Ε. Σπαθάρης Μόλλας Δεδούσαρος
1976	36	ΤΑ ΝΕΑ Η ΑΥΓΗ	• Επιστολή • Άρθρα	Μιχόπουλος Μάνθος Αθηναίος

		Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΟΔΗΓΗΤΗΣ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ ΤΟ ΒΗΜΑ ΧΡΟΝΟΣ (ΚΟΜΟΤΗΝΗ)	• Αναγγελία παραστάσεων • Παραστάσεις στον Καναδά • Γ' Συνάντηση Μεσαιωνικού Θεάτρου Ζάκυνθος • Έκθεση Κυριαζή (Παρίσι) • Θεατρική κριτική • Συνέντευξη • Βιβλιοκριτική	Σπυρόπουλος Κυριαζής Βασίλαρος Κελλαρινόπουλος Γιάνναρος Φρίζος
1977	41	ΤΑ ΝΕΑ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΟΔΗΓΗΤΗΣ ΧΡΟΝΟΣ (ΚΟΜΟΤΗΝΗ) Η ΑΥΓΗ ΤΟ ΒΗΜΑ Η ΡΟΔΙΑΚΗ ΠΡΟΟΔΟΣ (ΡΟΔΟΣ)	• Αναγγελία παραστάσεων • Έκθεση • Λαογραφικές εκδηλώσεις • Εβδομάδα Καραγκιόζη Ζαρίκος • Ο Καραγκιόζης στη Γερμανία • Ο Καραγκιόζης στο θέατρο των εθνών • Παραστάσεις Κυριαζή • Επιστολή • Σκίτσο	Σπυρόπουλος Μιχόπουλος Μάνθος Αθηναίος Χαρίδημος Ζαρίκος Κυριαζής
1978	45	ΤΑ ΝΕΑ ΕΞΟΡΜΗΣΗ ΑΥΓΗ ΤΟ ΒΗΜΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ Η ΑΥΓΗ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΦΩΝΗ ΜΕΘΑΝΩΝ Η ΒΡΑΔΥΝΗ	• Αναγγελία παραστάσεων • Έκθεση • Περιοδεία στην Ευρώπη • Συνέντευξη • Πολιτιστικές εκδηλώσεις • 4ο Φεστιβάλ Εθνών • Μιχόπουλος στη Βενεζουέλα • Άρθρα • Επέτειοι	Χαρίδημος Μιχόπουλος Σπαθάρης Αντώναρος Σπυρόπουλος Επτανήσιος Βάγγος
1979	39	ΦΩΝΗ ΜΕΘΑΝΩΝ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΑ ΝΕΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΧΡΟΝΟΣ (ΚΟΜΟΤΗΝΗ) ΠΑΤΡΙΔΑ (ΚΟΜΟΤΗΝΗ) ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΛΑΟΣ (ΗΜΑΘΙΑΣ) ΤΑ ΝΕΑ ΤΩΝ ΜΕΓΑΡΩΝ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΦΑΝΤΑΖΙΟ	• Άρθρα • Ομιλία • Διάκριση σε Μπιενάλλε Μιχόπουλου • Συνέντευξη • Παραστάσεις • Τηλεόραση • Φεστιβάλ Ρεν • Εκδηλώσεις (Ελευθέρια Κομοτηνής, Μαραθώνια, Ημαθιώτικα) • Έκθεση • Ο Μιχόπουλος στην Ινδία	Μιχόπουλος Βάγγος Σπαθάρης Χαρίδημος Επτανήσιος Μόλλας
1980	27	ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΤΑ ΝΕΑ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΦΩΝΗ ΜΕΘΑΝΩΝ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΤΟ ΒΗΜΑ ΣΗΜΕΡΙΝΗ (ΚΕΡΚΥΡΑ)	• Παραστάσεις • Εκδηλώσεις • Περιοδείες (Ιταλία, Ινδία, Γαλλία) • Συνέντευξη • Άρθρα	Μιχόπουλος Βάγγος Σπυρόπουλος Μάνθος Αθηναίος

		Η ΑΥΓΗ ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ		
1981	10	ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΚΑΛΛΙΘΕΑ ΛΑΟΣ (ΗΜΑΘΙΑΣ) ΑΛΛΑΓΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΒΕΡΟΙΑ	• Απεργία • Εκδηλώσεις • Έκθεση • Άρθρο	Μιχόπουλος Χαρίδημος
1982	5	Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΠΑΤΡΙΔΑ (ΚΟΜΟΤΗΝΗ) ΤΟ ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΒΗΜΑ ΚΟΜΟ- ΤΗΝΗΣ ΧΡΟΝΟΣ (ΚΟΜΟΤΗΝΗ)	• Παραστάσεις	Χαρίδημος Μιχόπουλος
1983	4	ΕΞΟΡΜΗΣΗ ΈΘΝΟΣ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΕΠΤΑΗΜΕΡΟ (ΚΟΜΟΤΗΝΗ)	• Συνέντευξη • Παραστάσεις • Αναγγελία παραστάσεων	Μιχόπουλος Χαρίδημος
1984	6	Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ ΈΘΝΟΣ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΚΑΛΛΙΘΕΑ	• Μουσείο Μιχόπουλου • Περιοδεία Μιχόπουλου στην Ν. Αφρική • Παραστάσεις • Διακίνηση κλεμμένων φιγούρων Χαρίδημου • Άρθρο	Μιχόπουλος Χαρίδημος
1985	23	ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΈΘΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ Η ΑΥΓΗ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΤΑ ΝΕΑ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥ- ΠΙΑ ΒΡΑΔΥΝΗ	• Θάνατος Μιχόπουλου • Διένεξη караγκιозοπαи-χτών και Κυριαζή • Παραστάσεις	Μιχόπουλος Χαρίδημος Μάνθος Αθηναίος
1986	12	ΒΡΑΔΥΝΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΑΥΡΙΑΝΗ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ Η ΑΥΓΗ ΈΘΝΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ ΤΑ ΝΕΑ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ	• Αναγγελία παραστάσεων • Περιοδεία	Χαρίδημος Μάνθος Αθηναίος
1987	2	ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ Η ΑΥΓΗ	• Αναγγελία έναρξης παρα- στάσεων	Χαρίδημος
1988	8	ΑΥΓΗ 24 ΏΡΕΣ	• Έναρξη παραστάσεων	Χαρίδημος

		ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥ- ΠΙΑ		
1989	3	ΤΑ ΝΕΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ	• Σήριαλ στην τηλεόραση • Σχόλιο • Άρθρο	Σπαθάρης Μάνθος Αθηναίος
1990	159	ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΛΕΘΕΑΤΗΣ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΚΕΡΔΟΣ, ΈΘΝΟΣ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΕΠΟΧΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΤΑ ΝΕΑ ΑΥΡΙΑΝΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΝΙΚΗ ΕΙΚΟΝΕΣ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ MARIE CLAIRE (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΈΝΑ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΤΟ ΠΟΝΤΙΚΙ Η ΓΥΝΑΙΚΑ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΠΡΩΙΝΗ ΠΕΛΛΑΣ ΣΤΟΧΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΏΡΑ ΠΡΩΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ	• Παραστάσεις • Θεατρικές παραστάσεις • Συναυλία • Εκθέσεις • Περιοδείες (Ιταλία, Σουη- δία) • Χρονογραφήματα • Πολιτικό σχόλιο • Τηλεόραση • Άρθρα • Αφιέρωμα • Γελοιογραφία • Φεστιβάλ (Πέτρας, Αβι- νιόν, Ηρακλείου)	Μάνθος Αθηναίος Γ. Χατζής Σπυρόπουλος Σπαθάρης Αθανασίου Μόλλας Καπετανίδης Χατζάκης Χαρίδημος Καρεκλάς Γενεράλης
1991	122	ΤΟ ΒΗΜΑ Η ΑΥΓΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 48 ΩΡΕΣ ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ ΈΘΝΟΣ	• Παραστάσεις • Αφιέρωμα Γαλλικού Ιν- στιτούτου • Άρθρα • Βιβλιοκριτική • Δισκοκριτική • Διοργάνωση αφιερωμά- των ΘΣ • Περιοδεία (Ιταλία)	Αφοί Αθανασίου Γ. Χατζής Μάνθος Αθηναίος Σπαθάρης Γιάνναρος Σπυρόπουλος Κ. Μακρής Εταιρεία Σκιών (Πα- τρινός) Βάγγος

		ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΒΟΛΟΥ ΤΑ ΝΕΑ ΝΙΚΗ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΠΡΩΙΝΗ ΈΔΕΣΣΑΣ ΤΗΛΕΡΑΜΑ ΗΜΕΡΑ ΠΑΤΡΑΣ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ ΠΑΤΡΩΝ ΡΙΚ ΤΗΛΕΘΕΑΤΗΣ 1 ΜΕΡΕΣ TV ΣΤΟΧΟΣ ΕΙΚΟΝΕΣ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ SUPER TV ΓΝΩΜΗ ΠΑΤΡΩΝ ΚΥΡΗΞ ΧΑΝΙΩΝ ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΕΣΤΙΑ ΑΛΛΑΓΗ ΕΞΟΡΜΗΣΗ ATHENS NEWS ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΩΡΑ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ ΑΥΡΙΑΝΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑ- ΚΗΣ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ ΈΝΑ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ)	• Κριτική ΘΣ • Επιχορηγήσεις • Συνέντευξη • Τηλεοπτική εκπομπή • Επιστολή • Συμπόσιο Γρανάδας • Παραστάσεις Βερολίνου • Σχολές Καραγκιόζη • Εκδηλώσεις 100 χρόνια ΘΣ • Φεστιβάλ (Πέτρας, Κρυ- στάλλεια)	Καπετανίδης Μ. Χατζάκης Ορέστης Αφοί Καράμπαλη
1992	413	ΤΑ ΝΕΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΩΡΑ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΝΙΚΗ ΑΥΡΙΑΝΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΘΕΣ/ΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΛΑΡΙΣΑΣ ΚΕΡΔΟΣ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΕΣΤΙΑ ΗΜΕΡΑ ΠΑΤΡΩΝ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΟΣ ΡΙΖΟΣΠΑ- ΣΤΗΣ ΑΥΓΗ ΈΘΝΟΣ	• Παραστάσεις • Άρθρα • Αντιμαχία καραγκιοζοπαι- χτών με Κυριαζή και Μα- ρίνο • 100 χρόνια ελληνοποίηση ΘΑ • Αφιέρωμα ΚΘΒΕ • Εκδηλώσεις (Υδρα, Ζω- γράφου, Πολιτιστική δια- δρομή, Ποντιακό Πο- ρουμ) • Συνέντευξη • Σκετς • Διάσωση Καραγκιόζη • Έκδοση βιβλίων • Ταινία «Δραπέτης» • Επιστολή • Βιβλιοκριτική • Διάλεξη	Καλλιτεχνική ομάδα «Σεμέλη» Μάνθος Αθηναίος Γ. Χατζής Βάγγος Σπαθάρης Σπ. Καράμπαλης Αφοί Αθανασίου Σπυρόπουλος Καπετανίδης Γιάνναρος Γ. Αλιμπέρτης Μάρκος Ζαρίκος Ν. Λέκκας Β. Βασβανάς Φρίξος Χαρίδημος Γενεράλης Φ. Ράμμος

	ΕΛΛΗΝ. ΒΟΡΡΑΣ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ 48 ΩΡΕΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΣ ΤΑΧΥΔΡΟ- ΜΟΣ ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ ΕΠΕΝΔΥΤΗΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑ- ΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΔΙΑΒΑΖΩ ΝΕΑ ΠΟΡΕΙΑ-Ν. ΚΙΑΚΙΣ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ- SMITHSONIAN ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΕΞΙΠΡΕΣ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΛΕΡΑΜΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΈΝΑ ΠΡΟΟΔΟΣ ΣΕΡΡΩΝ ΤΗΛΕΚΟΝΤΡΟΛ ΚΑΙ ΖΑΠΙΝΓΚ ΗΜΕΡΗΣΙΑ PENTHOUSE FLASH ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΥΠΟΣ ΕΠΟΧΗ ΣΤΟΧΟΣ ΑΥΡΙΑΝΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ-ΈΨΙΛΟΝ ΑΛΛΑΓΗ ΠΑΤΡΩΝ ΤΟ ΠΟΝΤΙΚΙ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ ΠΑΤΡΩΝ ΗΜΕΡΗΣΙΟΣ ΚΗΡΥΞ ΠΑΤΡΩΝ ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΗΡΥΚΑΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ ATHENS NEWS BIBLIO AND MEDIA ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ ΤΗΛΕΚΟΝΤΡΟΛ ΘΗΣΑΥΡΟΣ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΝΑΙ ΑVANTAGE ΚΕΡΔΟΣ ΛΟΓΟΣ ΝΟΥΜΑΣ 7 ΜΕΡΕΣ TV ΔΗΜΟΤΗΣ ΠΕΙΡΑΙΑ ΚΑΤΕΡΙΝΑ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ)	• Έκθεση φιγούρων Ινδονη- σίας • Σεμινάρια Καραγκιόζη (Γιάνναρος, Σπυρόπου- λος) • Αποκριάτικες γιορτές Μι- νιόν • Χρονογράφημα • Κλοπή υλικού Λέκκα • Χρηματοδότηση προ- γραμμάτων (2 ΘΣ) • Έκθεση Τζ. Καΐμη • Πρόγραμμα Παιδικού Μουσείου • Κόμικ • Πνευματικά δικαιώματα • Μουσείο Καραγκιόζη Πά- τρα • Ντοκιμαντέρ Τσαρούχη • Θάνατος Φώτη Ράμμου • Συναυλία	

		ΝΤΟΜΙΝΟ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ ΕΠΑΡΧΙΑΚΟΣ ΤΥΠΟΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΓΩ ΘΕΣΣΑΛΙΑ-ΒΟΛΟΥ		
1993	371	ΕΠΟΧΗ VOTRE BEAUTE ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΔΙΑΒΑΖΩ ΠΟΝΤΙΚΙ ΘΕΣΣΑΛΙΑ-ΒΟΛΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΝΤΟΜΙΝΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΚΟΝΕΣ THE ATHENIAN ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΟΣ ΠΕΙΡΑΙΑ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΝΑΙ ΓΕΝΙΚΗ ΔΗΜΟΠΡΑΣΙΩΝ 7 ΗΜΕΡΕΣ TV ΤΟ ΒΗΜΑ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΘΕΣΣΑΛΙΑ ΒΟΛΟΥ ΤΗΛΕΚΟΝΤΡΟΛ ATHENS NEWS ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΟΣ ΠΕΙΡΑΙΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΛΟΠΠΟΝ ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ-ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΩΡΑ ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΗΡΥΞ ΠΑΤΡΩΝ FLASH ΕΣΤΙΑ ΕΞΠΡΕΣ ΝΑΥΤΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΗΛΕΡΑΜΑ ΗΜΕΡΑ ΠΑΤΡΑΣ ΑΛΛΑΓΗ ΠΑΤΡΑΣ ΛΟΓΟΣ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ ΠΑΤΡΑΣ ΤΗΛΕΘΕΑΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ STAR ΕΞΟΡΜΗΣΗ ΕΣΤΙΑ	• Αφιερώματα στον Καραγκιόζη • Δισκοκριτική • Βιβλιοκριτική • Παραστάσεις • Τιμητική εκδήλωση • Διαμαρτυρία για την δημιουργία Εθνικής Σκηνής Καραγκιόζη • Κριτική • Κοπή πίττας • Τηλεόραση • Αίτημα για συνέδριο ΘΣ στο ΥΠΠΟ • Αναδημοσίευση έργου • Διεθνές φεστιβάλ μαριονέτας • Εκπομπές επετειακές τηλεόραση • Γιορτή λουλουδιών • Εκδηλώσεις ΥΠΠΟ • Ημερίδα στο Σπαθάρειο • Μουσείο ΘΑ στο Μαρούσι • Συνέδριο για το λαϊκό παραμύθι στο Βόλο • Επιστολή • Άρθρα • Συνέντευξη • Χρονογράφημα • Εκδηλώσεις (Κρυστάλλεια, Ημαθειώτικα, Γαλάτσι, Χαλκηδόνα) • Σεμινάρια Καραγκιόζη • Θεατρική κριτική • Προδημοσίευση βιβλίου • Α Διεθνές φεστιβάλ θεάτρου για παιδιά, Πειραιάς • Διεθνές φεστιβάλ ΘΣ Ομπερχάουζεν • Έκθεση Λιάκου • 3ο Διεθνές φεστιβάλ Μαριονέτας, Ισραήλ	Γ. Κόκκορης Αθανασίου Σπυρόπουλος Σπαθάρης Χατζάκης Μάνθος Αθηναίος Σ. Θεοδοροπούλου Καπετανίδης Καράμπαλης Βάγγος Κωστιδάκης Βασβανάς Δεσύλλας

		ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΩΡΑ ΗΜΕΡΗΣΙΑ ΚΕΡΔΟΣ ΕΘΝΟΣ ΤΑ ΝΕΑ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΑΙΓΙΑΛΕΙΑ ΑΙΓΙΟΥ ΑΥΓΗ ΑΥΡΙΑΝΗ ΤΟ ΒΗΜΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΚΟΝΕΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΤΗΛΕΚΟΝΤΡΟΛ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΗΜΕΡΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ ΛΟΓΟΣ Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΗΜΕΡΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΝΙΚΗ ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ		
1994	475	ΗΧΩ ΔΗΜΟΠΡΑΣΙΩΝ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ (ΕΨΙΛΟΝ) ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ ΠΑΤΡΑΣ ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΤΗΛΕΘΕΑΤΗΣ 7 ΜΕΡΕΣ TV STAR ΕΠΟΧΗ ΑΛΛΑΓΗ ΠΑΤΡΩΝ ΖΑΠΙΝΓΚ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΑΪΜ ΟΥΤ ΕΞΠΡΕΣ THE ATHENIAN ΤΑ ΝΕΑ ΑΝΤΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ Η ΘΕΣΣΑΛΙΑ ΗΜΕΡΗΣΙΟΣ ΚΗΡΥΞ ΠΑΤΡΩΝ ATHENS NEWS ΤΗΛΕΡΑΜΑ ΝΕΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΗΡΥΞ ΧΑΝΙΩΝ ΔΙΑΒΑΖΩ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ-ΠΕΡΙΟ- ΔΙΚΟ ZOOM ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΑΥΓΗ ΕΝΑ ΑΥΓΗ	• Δισκοκριτική • Βράβευση Δεσύλλας • Παραστάσεις • Συνέντευξη • Μονόγραμμα τηλεόραση Σπαθάρης • Θεατρική παράσταση Ζουγανέλλη • Ο Καραγκιόζης στον Πρωινό Καφέ • Άρθρα • Παρουσίαση βιβλίου «Η-χος του Καραγκιόζη» • Εργαστήρια σε κατασκηνώσεις στα Χανιά • Έκθεση • Εκπομπή Παναγιωταρέα, Σπαθάρης • Τηλεοπτική σειρά Φέρτης Σπαθάρης • 70 χρόνια Πανελλήνιο Σωματείο ΘΣ • Έκθεση Σπαθάρη στο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος • Εκδηλώσεις «μ' ένα βιβλίο πετάω<'» • Ο Σπαθάρης στην Αμερική και τον Καναδά • Επιστολή • Παραστάσεις στις φυλακές Κορυδαλλού	Σπαθάρης Σπυρόπουλος Γιάνναρος Βάγγος Χαρίδημος Χατζάκης Μάνθος Αθηναίος Καπετανίδης Χατζής Ορέστης Βουλτσίδης Νταγιάκος Θεοδωροπούλου Γενεράλης Κωστιδάκης Δανέλλης Δεσύλλας Μελισσηνός

	ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΩΡΑ ΝΙΚΗ ΚΕΡΔΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩ- ΡΗΣΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΛΑΡΙΣΣΑΣ ΕΞΠΡΕΣ ΑΛΛΑΓΗ ΠΑΤΡΩΝ ΗΜΕΡΑ ΠΑΤΡΩΝ ΒΗΜΑ ΤΑ ΝΕΑ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΕΣΤΙΑ ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΒΟΛΟΥ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ATHENS NEWS SPORT TIME ΑΥΡΙΑΝΗ Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΘΝΟΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥ- ΠΙΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΝΑΙ ΤΗΛΕΡΑΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ ΠΟΝΤΙΚΙ ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΟΣ ΠΕΙΡΑΙΑ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ ΠΑΤΡΑΣ ΟΙΚΟΝ. ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΤΗΛΕΘΕΑΤΗΣ SPORT TIME ΕΓΩ (ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ) ΖΑΠΙΝΓΚ ΧΡΥΣΗ ΑΥΓΗ ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΛΑΟΣ ΒΕΡΟΙΑΣ ΝΕΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΕΙΝΑΙ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΝΕΑ ΜΕΣΗΜΒΡΙΝΗ ΗΜΕΡ. ΚΗΡΥΞ ΠΑΤΡΩΝ ΑΥΓΗ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΘΑΡΡΟΣ ΚΑΛΑΜΑΤΑΣ ΝΑΥΤΕΜΠΟΡΙΚΗ ΕΘΝΟΣ	• Χοροθέατρο Ραλού Μά- νου • Βιβλιοκριτική • Εκδήλωση «Ιωνικές μέ- ρες» • Αναγγελία ίδρυσης Σπα- θάρειου Μουσείου • Ο Χαρίδημος στον «Νυ- χτερινό επισκέπτη» • Διάσωση Καραγκιόζη • Εβδομάδα Καραγκιόζη στο θέατρο του Μάνθου • Εγκαίνια καταστήματος με Καραγκιόζη • Φεστιβάλ Προύσσας (Κα- πετανίδης, βράβευση) • Σεμινάριο • Διήμερο στο Πάντειο	

		ΠΑΝΟΡΑΜΑ ΕΘΝΟΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ ΑΔΕΣΜΕΥΤΟΣ ΤΥΠΟΣ ΑΘΗΝΟΡΑΜΑ		
1995	410	SPORT TIME ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΣΕΡΡΑΙΚΟ ΘΑΡΡΟΣ ΗΜΕΡΗΣΙΟΣ ΚΗΡΥΚΑΣ ΛΑΡΙΣΣΑΣ ΠΑΝΑΙΤΩΛΙΚΗ ΑΓΡΙΝΙΟΥ ΛΟΓΟΣ ΠΡΩΙΝΑ ΝΕΑ ΤΡΙΠΟΛΗΣ ΘΕΣΣΑΛΙΑ ΒΟΛΟΥ VIVA ΠΟΝΤΙΚΙ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΘΡΑΚΗΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥΠΟΛΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΛΑΜΑΤΑΣ ΕΣΤΙΑ ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΛΑΡΙΣΣΑΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΩΡΑ AVANTAGE ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΤΗΛΕΘΕΑΤΗΣ SPORT TIME ΧΡΟΝΟΓΡΑΦΟΣ ΠΕΙΡΑΙΑ ΣΤΟΧΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ STAR ΗΜΕΡΑ ΠΑΤΡΑΣ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ ΠΑΤΡΑΣ ΝΑΥΤΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΗΛΕΘΕΑΤΗΣ ΕΠΕΝΔΥΤΗΣ ΑΔΕΣΜΕΥΤΟΣ ΤΥΠΟΣ 7 ΗΜΕΡΕΣ TV ΚΕΡΔΟΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΗΡΥΞ ΠΑΤΡΩΝ ΑΛΛΑΓΗ ΠΑΤΡΑΣ ΕΘΝΟΣ ΑΥΓΗ ATHENS NEWS ΑΥΡΙΑΝΗ ΗΜΕΡΗΣΙΑ ΗΜΑΘΙΑΣ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ	• Άρθρα • Παραστάσεις • Μαθήματα για παιδιά • Υπό έκδοση λεύκωμα φιγούρων Γιάνναρου • Εκδήλωση προς τιμήν των γυναικών των καραγκιοζοπαιχτών (Μινόρε) • Παραστάσεις Καραγκιόζη στο Μέγαρο • Παρουσίαση βιβλίου Κιουρτσάκη • Καρναβάλι Σαπιών '95 (Θράκη) • Αφιέρωμα για τα 10 χρόνια από το θάνατο Γ. Ιωάννου • Σεμινάρια Γιάνναρου-Μακρή (Τρίπολη) • Βιβλιοκριτική • Συναυλίες για το Κουρδιστάν (Μελισσηνός) • Τηλεοπτική εκπομπή Βάγγος • Σύσταση εταιρείας πολιτικής και πολιτισμικής παρέμβασης με στόχο συντήρηση και διάδοση Καραγκιόζη (Πάτρα) • Συναυλία για παιδιά Σερβίας (Μελισσηνός) • Μονόγραμμα Β. Πούχνερ • Έκθεση Βασίλη Πασάικα • Τηλεοπτική εκπομπή «και μιλάει και λαλάει» • Πρώτο παιδικό πανηγύρι Αλίμου • Σπαθάρης στο Φαντάστικο • Εκδηλώσεις ΥΠΕΧΩΔΕ με Καραγκιόζη • Ίδρυση ορχήστρας που θα δίνει συναυλίες με μουσική Θ.Σ.	Αθανασίου Μάνθος Αθηναίος Σπυρόπουλος Γιάνναρος Χατζάκης Χατζής Δανέλλης Μακρής Ι. Μελισσηνός Παναγιώτης Φιλιππίδης Βάγγος Δεσύλλας Αφοί Μπαλούρδου Γ. Αλιμπέρτης

		ΕΣΤΙΑ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ (ΓΟΥΙ- KENT) ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΝΙΚΗ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΑ ΝΕΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ STATUS ΑΔΕΣΜΕΥΤΟΣ ΤΥΠΟΣ	• Τάκης Χρυσικάκος «Ο Καραγκιόζης παρ' ολίγο Βεζύρης» • Ίδρυση Μουσείου στο Μαρούσι • Γιορτή Δήμου Ψυχικού • Πρόταση δώρων από εργαστήρι Γ. Αλμπέρτη • Φεστιβάλ Πειραιά-Χατζής • Παράσταση Σαββόπουλου-Σπαθάρη • Πρόβλημα υγείας Σπαθάρη	
1996	1	ΤΟ ΒΗΜΑ	• Κείμενο παράστασης	
1997	3	ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΑ ΝΕΑ	• Ο Σπαθάρης στην Οξφόρδη	Σπαθάρης
1998	3	ΤΑ ΝΕΑ	• Ασφαλιστικά μέτρα Σοφίας Θεοδοροπούλου • Κυκλοφορίες Σπαθάρη στις εκδόσεις Ακρίτα • Πρόταση Σπυρόπουλου για μουσείο στη Χαλκίδα	Σοφία Θεοδοροπούλου Σπαθάρης Σπυρόπουλος
1999	5	ΤΑ ΝΕΑ	• Βιβλιοκριτική για Ιερωνυμίδα • Παραστάσεις • Κριτική για έργο Πόλλοκ του Δοξιάδη • Διεθνές φεστιβάλ κούκλας και σκιών στην Καλλιθέα	Σπαθάρης
2000	26	ΤΑ ΝΕΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΤΟ ΒΗΜΑ ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ ΑΜΑΡΥΣΙΑ 7 ΜΕΡΕΣ ΜΑΖΙ, ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΕΠΕΝΔΥΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΒΕΛΒΕΝΤΟ (ΚΟΖΑΝΗ)	• Συνέντευξη • Άρθρο • Αφιέρωμα • Παραστάσεις • Βιβλιοκριτική • Λεύκωμα Πασπαράκης • Δισκοκριτική • Παράσταση Σπαθάρη στο Βελβεντό	Σπαθάρης Χατζής
2001	37	ΤΑ ΝΕΑ ΜΕΤΡΟΡΑΜΑ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΥΠΟΣ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΠΡΟΣΩΠΑ 21 ^{ΟΣ} ΑΙ. ΕΠΕΝΔΥΤΗΣ	• Κριτική θεατρικής παράστασης Πλούτος • Παραστάσεις • Κριτική παράστασης Κοκκίνου • Βιβλιοκριτική • Χρονογράφημα • Άρθρα • Κριτική παράστασης Σπυράτου-Λιάβα	Σπαθάρης Σωτήρης Χαρίδημος Κώνστας

		ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ (ΠΑΤΡΑ) ΚΥΡΗΞ ΠΑΤΡΩΝ ΑΛΛΑΓΗ (ΠΑΤΡΑ) Η ΗΜΕΡΑ (ΠΑΤΡΑ)	• Κριτική βιβλίου Παπα-λιού • 1^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θ.Σ. Πάτρας	
2002	135	ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΕΡΔΟΣ ΝΑΥΤΕΜΠΟΡΙΚΗ ΑΥΡΙΑΝΗ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΩΡΑ ΜΕΤΡΟΡΑΜΑ Η ΒΡΑΔΥΝΗ ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΛΟΙΠΟΝ ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ ΧΩΡΑ ΚΑΡΦΙ ΕΘΝΟΣ ΒΡΑΔΥΝΗ ΑΔΕΣΜΕΥΤΟΣ ΤΥΠΟΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΘΕΣ/ΝΙΚΗΣ ΕΞΙΠΡΕΣ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΣΤΙΑ ΤΑ ΝΕΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ ΕΘΝΙΚΟΣ ΚΗΡΥΞ ΤΑ ΝΕΑ ΗΜΕΡΗΣΙΟΣ ΚΗΡΥΞ ΠΑΤΡΩΝ ΑΛΛΑΓΗ ΗΜΕΡΑ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΣ Η ΠΡΩΙΝΗ ΓΝΩΜΗ ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΤΟ ΒΗΜΑ	• Κριτική θεάτρου • Έκθεση Τσίπρα, λεύκωμα • Κριτική βιβλίου Παπα-λιού • Παραστάσεις • Αφιέρωμα Μουσείο Μπενάκη • Εκδήλωση Ζυρίχη • 1^ο Διαγωνιστικό Φεστιβάλ Θ.Σ. Πάτρα • Σχέση Βαμβακάρη και Καραγκιόζη • 3^ο Φεστιβάλ Τρίπολης • Βιβλιοκριτική (Κοταρίδης) • Έκθεση Ε.Λ.Ι.Α. • Σατυρικό κείμενο	Αντώνης Γκούλης Κ. Μακρής
2003	14	Η ΑΥΓΗ	• Άρθρα • Εκδηλώσεις Δήμου Ζωγράφου • Παραστάσεις • Βιβλιοκριτική • Αφιέρωμα στην οικογένεια Χαρίδημου • Θάνατος Δεσύλλας • Έκθεση Σπυρόπουλου	Χαρίδημοι Χατζάκης Σπυρόπουλος Δεσύλλας Μάνθος Αθηναίος

Πίνακας Α6. Δημοσιεύσεις σε περιοδικά λόγου και τέχνης				
	Συγγραφέας	Τίτλος	Έντυπο	Χρονολογία
1.	Ασημακόπουλος Α.	Οι πιο κεφάτοι ήρωες. Νασρ-ετ-ντίν, Καραγκιόζης, Μυγχαούζεν και Σία. Η εικόνα του εξωφύλλου μας.	Η ΔΙΑΠΛΑΣΙΣ ΤΩΝ ΠΑΙΔΩΝ, τεύχος 6, 1960.Β	1960
2.	Χριστοφίδης Δ. Α.	Ο γραφικός Καραγκιόζης και οι τύποι του.	«ΚΡΙΚΟΣ», μηνιαία έκδοση απόδημου Ελληνισμού, αριθμός 148, Απρίλιος 1963, σελ. 25,40	1963
3.	Νίτσος Κώστας	[Αστερίσκοι}	ΘΕΑΤΡΟ, δίμηνη θεατρική επιθεώρηση, χρόνος Β', τεύχος 10, Ιούλιος-Αύγουστος 1963, σελ. 5-6.	1963
4.	Βαλαβάνης Τάσος	Ο ελληνικός Καραγκιόζης, πρωταγωνιστής ο άνθρωπος-σύμβολο που αντιμετωπίζει τη φτώχεια μέσω του χιούμορ.	ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ, τεύχος Α-απριλίου 1964	1964
5.	Δραγώνας Τάκης	Κομμέντια και Καραγκιόζης. Ένας Έλληνας Ζανί στον μπερντέ.	ΘΕΑΤΡΟ (δίμηνη θεατρική επιθεώρηση), χρόνος Δ', τεύχος 22, Ιούλιος-Αύγουστος 1965, σελ. 76-78.	1965
6.	Παμπούκης Ι. Τ.	Για το ρεπερτόριο του Καραγκιόζη. Από το αρχείο του Μιχόπουλου.	ΗΩΣ (μηνιαία εικονογραφημένη επιθεώρησης), περίοδος Τρίτη, τεύχος 8ον, αριθμ. 90, σελ. 55-59.	1965
7.	Ρώτας Β.	Ο Καραγκιόζης πρωθυπουργός(έργο).	ΛΑΪΚΟΣ ΛΟΓΟΣ (μηνιαίο περιοδικό ζωής και τέχνης), αριθμός φύλλου 2, Σεπτέμβριος 1965, σελ. 17-20.	1965
8.	Ρώτας Β.	Ο Μπαρμπαγιώργος με τον Καραγκιόζη πάνε στη Μόσχα.	ΛΑΪΚΟΣ ΛΟΓΟΣ (μηνιαίο περιοδικό ζωής και τέχνης), αριθμός φύλλου 1, Αύγουστος 1965, 16-19.	1965
9.	Καρτσωνάκης-Νάκης Ν.	Ο τούρκικος Καραγκιόζ.	ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, αριθμός τεύχους 129, Οκτώβρης 1965, σελ. 266-269.	1965
10.	Πετρή Γ.	Ένας γνήσιος καλλιτέχνης. Ο Καραγκιόζης του Μιχόπουλου.	ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, αριθμός τεύχους 127, Αύγουστος 1965, σελ. 88-92.	1965
11.	Παπανδρέου Νικηφόρος	Ένας Καραγκιοζοπαίχτης.	ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, αριθμός τεύχους 127, Αύγουστος 1965, σελ. 92-93.	1965
12.	Σπηλιάδη Βεατρίκη	Ο Μιχόπουλος μιλά για την τέχνη του.	ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ, αριθμός τεύχους 127, Αύγουστος 1965, σελ. 94-97.	1965
13.	[Καραγκιόζης Καραγκιοζόπουλος]	Το διάγγελμα του Καραγκιόζη.	ΛΑΪΚΟΣ ΛΟΓΟΣ (μηνιαίο περιοδικό ζωής και τέχνης), αριθμός φύλλου 6(Γενάρης 1966), σελ. 16-19.	1966

14.	Ρώτας Β.	Θέατρον Ο Καραγκιόζης, Σήμερα, Η πρεσβυτέρη.	ΛΑΪΚΟΣ ΛΟΓΟΣ (μηνιαίο περιοδικό ζωής και τέχνης), αριθμός φύλλου 13-14, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1966, Σελ. 16-18.	1966
15.	Ρώτας Β.	Η δίκη του Καραγκιόζη (έργο).	ΛΑΪΚΟΣ ΛΟΓΟΣ (μηνιαίο περιοδικό ζωής και τέχνης), αριθμός φύλλου 7-8, Φλεβάρη-Μάρτη 1966, σελ. 17-20.	1966
16.	Παμπούκης Ι. Τ.	Η Τουρκοκρατία και το Εικοσιένα στο ρεπερτόριο του θεάτρου σκιών.	ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ (περιοδικόν σύγγραμμα κατά τριμηνίαν εκδιδόμενον), περίοδος Δευτέρα, τόμος Ι', σελ. 241-245.	1968
17.	Ρόκκος Άγγελος	Ο Καραγκιόζης στον κινηματογράφο.	ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ, τεύχος 41, σελ. 54-56	1968
18.	Εγγονόπουλος Νίκος	Ο Καραγκιόζης ένα ελληνικό θέατρο σκιών.	ΛΩΤΟΣ, αριθμός 6, σελ. 26-?.	1969
19.	Τσαρούχης Γιάννης	Το θέατρο σκιών και η λαϊκή τέχνη.	ΘΕΑΤΡΙΚΑ, τεύχος 1, σελ. 419-424.	1971
20.	{Ανώνυμος}	Θέατρο σκιών.	ΘΕΑΤΡΙΚΑ, τεύχος 1, σελ. 153-154.	1971
21.	Σπαθάρης Ευγένιος	Ο Καραγκιόζης προφήτης (έργο).	ΘΕΑΤΡΙΚΑ, τεύχος 1, σελ. 426-437.	1971
22.	Μελισσηνός Ιάσωνας	Το χρονικό του Καραγκιόζη (1975-76).	ΧΡΟΝΙΚΟ '76 (ετήσια έκδοση κριτικής ενημέρωσης), Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», τόμος 7ος, Σεπτέμβρης '75-Αύγουστος '76, σελ. 222-223.	1975
23.	Κοκκίνης Σπύρος	Καραγκιόζης πριν 100 χρόνια, 1879: στη Χαλκίδα, 1896: στην Καλαμάτα.	ΘΕΑΤΡΟ, τεύχος 44-45, σελ. 51-56.	1975
24.	Ελένη Βουδούρη	Καραγκιόζης.	ΦΙΛΜ (περιοδικό για τον κινηματογράφο), αριθ. 8, έτος '76/ '76. Σελ. 530-534.	1975-1976 (χειμώνας)
25.	Γιαγιάνος Αριστείδης	Τα εικαστικά του Καραγκιόζη, σε όλο τον ελλαδικό χώρο, μια ενδιαφέρουσα έρευνα που παρουσιάζεται στις εκδόσεις «Ερμής».	ΖΥΓΟΣ, τεύχος 20, σελ. 65-74	1976
26.	Τρέζου Φώφη	Η άλλη όψη του νομίσματος.	ΖΥΓΟΣ, τεύχος 20, σελ. 61-62.	1976
27.	Φλάμπουρας Διονύσης	Το παγκόσμιο θέατρο σκιών και ο ελληνικός Καραγκιόζης.	ΖΥΓΟΣ, τεύχος 20, σελ. 39-60.	1976
28.	Ζαρίκος Μάρκος	Καμπουρομακρυέρης κι όχι Καραγκιόζης.	ΖΥΓΟΣ, τεύχος 20, σελ. 75-77.	1976
29.	Βέη Μαίρη Ν.	Εκ χειρογράφου σελίδος του Νίκου Βέη αναπηδά το ονοματεπώνυμον του θρυλικού Καραγκιόζη.	ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΩΤΟΧΡΟΝΙΑ, σελ. 65-67.	1976

30.	Σηφάκης Γρηγόρης Μ.	Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη, (πρώτη προσέγγιση).	Ο ΠΟΛΙΤΗΣ (μηνιαία επιθεώρηση), τεύχος 5, Σεπτέμβρης 1976, σελ. 25-39.	1976
31.	Σολδάτος Γιάννης	Ο Καραγκιόζης. Λαϊκή αισθητική και κοινωνιολογικό φαινόμενο.	ΛΕΥΚΑΔΙΤΙΚΗ ΕΣΤΙΑ (περιοδικό Λαογραφίας Γραμμάτων Τέχνης και Επιστήμης), έτος Α'. Μάρτιος-Απρίλιος 1976, τεύχος 2, σελ. 70-77.	1976
32.	Κιουρτσάκης Γιάννης	Η κοινωνική και πολιτική σάτυρα του Καραγκιόζη.	ΑΝΤΙ (δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση), περίοδος Β', τεύχος 36, 10/1/1976, σελ. 25-29.	1976
33.	Πετρόπουλος Ηλίας	Ο Καραγκιόζης και οι μάγκες.	ΑΝΤΙ (δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση), περίοδος Β', τεύχος 51-52, 7/8/1976, σελ. 34-35.	1976
34.	Δραγούμης Ίων	Οι περιπέτειες ενός ταπεινού.	ΖΥΓΟΣ, τεύχος 20, σελ. 63-64,91.	1976
35.	Danforth, L.	Humour and status reversal in greek shadow theatre.	BYZANTINE AND MODERN GREEK STUDIES, v.2, p. 99-111	1976
36.	Myrsiades, L.	The Karaghiozis performance in nineteenth century Greece.	BYZANTINE AND MODERN GREEK STUDIES, v.2, p. 83-97	1976
37.	Πούχγερ, Β.	Συνοπτική αναλυτική βιβλιογραφία θεάτρου σκιών στην Ελλάδα.	ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ (περιοδικό), τ. 31, σελ. 294-323	1976/1978
38.	Ευκαρπίδου Έμμα Ν.	Οι Καραγκιοζοπαίχτες.	ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, τόμος 102, τεύχος 102, 1/4/1977, σελ. 1020-1027	1977
39.	Ζάχος Εμμανουήλ	Αλέξανδρος ο ηπειρώτης.	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ, τεύχος 3, σελ. 28-36.	1979
40.	ΒΑΣΙΛΑΣ ΗΛΙΑΣ	Ο Μέγας Αλέξανδρος.	ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗ ΕΣΤΙΑ, μηνιαία επιθεώρηση, έτος: ΚΘ', τεύχος 323-324, Μάρτιος-Απρίλιος 1979, Ιωάννινα. Σελ. 347-350.	1979/01/31
41.	Πούχγερ, Β.	Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα.	ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ(περιοδικό), τ. 32,Σελ. 370-378	1979/1981
42.	Κοταμανίδης Σταύρος	Παραστάσεις Καραγκιόζη στον καιρό της Βουλγαρικής κατοχής στις Σέρρες.	ΠΑΝΣΕΡΡΑΪΚΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ, Σέρρες 1980, σελ. 217-268	1980
43.	Χαραμή Μαίρη, Τσίπηρας Κώστας.	Καραγκιόζης 1980: Κριτική θεώρηση των παραστάσεων ενός καλοκαιριού.	ΑΝΤΙ(δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση), περίοδος Β', τεύχος 161, σελ. 42-43.	1980,26/09

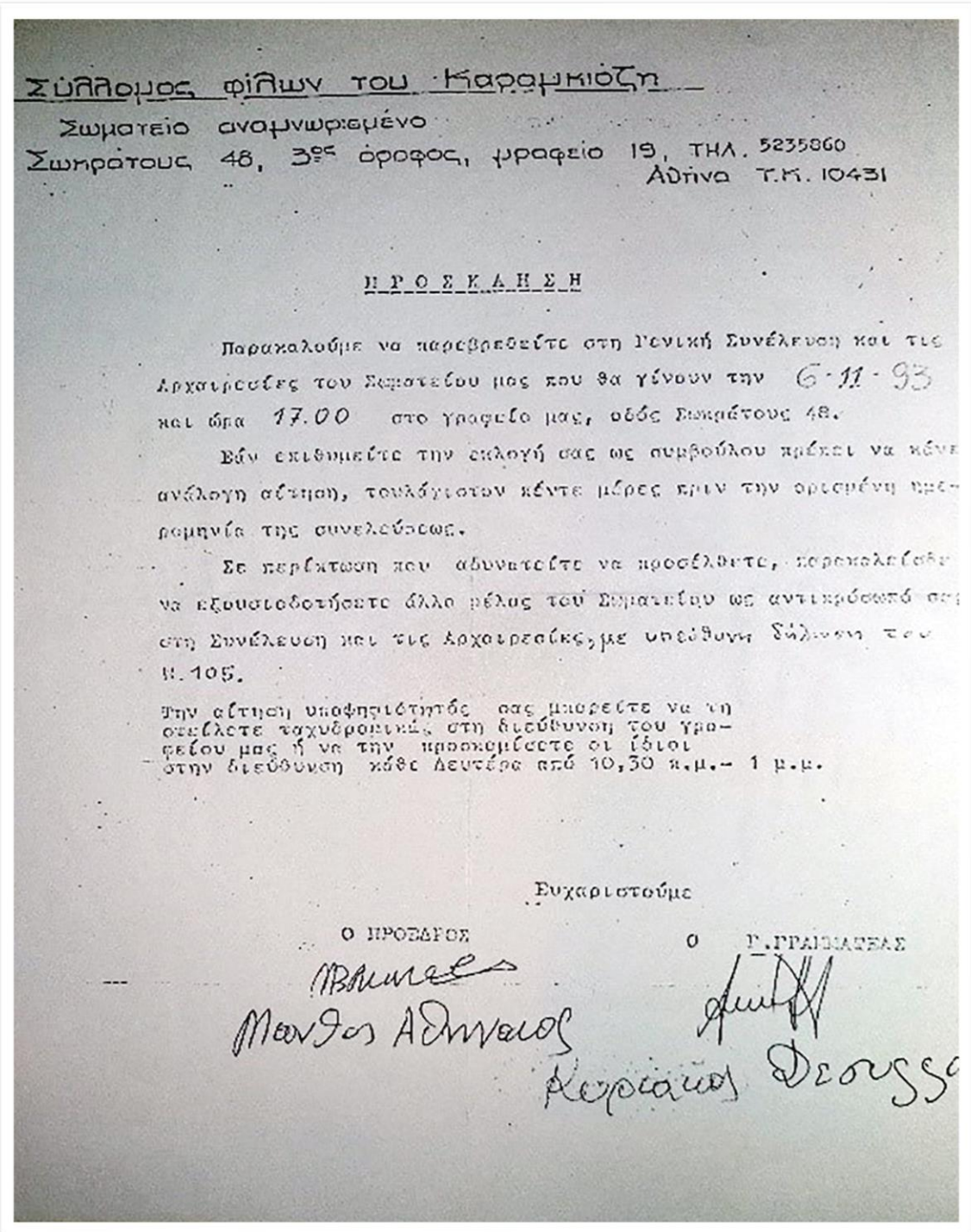
44.	Χατζηπανταζής Θεόδωρος	Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890.	Ο ΠΟΛΙΤΗΣ (μηνιαία επιθεώρηση), τεύχος 49, Μάρτιος 1982, σελ. 64-87.	1982
45.	Κιουρτσάκης Γιάννης	Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη. «Λόγιες» διαστρεβλώσεις και λαϊκές αντιστάσεις.	ΑΝΤΙ (δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση), περίοδος Β', τεύχος 230, 29/4/1983, σελ. 42-49.	1983
46.	Σουρής	Καραγκιόζης, Χατζηαβάτης.	ΡΩΜΗΟΣ, τ. 1	1983/04/02
47.	Μυστακίδη Κατερίνα	Η τούρκικη καταγωγή του Καραγκιόζη και των μορφών του. Η περίπτωση του Μπαρμπαγιώργου.	Δεκαπενθήμερος Πολίτης, τεύχος 49, σελ. 42-44	1985,6/09
48.	Α.Δ.(;)	Τα λαϊκά φυλλάδια του Καραγκιόζη και κάποιες περιπέτειες.	ΓΙΑΤΙ, αριθμός 138, Δεκέμβρης 1986, σελ. 83-85.	1986
49.	Γ. Χ. (Χατζής Γιάννης;)	Το ληστρικό ρεπερτόριο του Καραγκιόζη.	ΓΙΑΤΙ, αριθμός 138, Δεκέμβρης 1986, σελ. 79-82.	1986
50.	Χατζάκης Μανώλης	Δημήτρης Μόλλας, μια εποχή που χάθηκε.	ΦΘΙΩΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, ετήσια φιλολογική έκδοση, Λαμία 1988,Σελ. 160-163.	1988
51.	Φώτης Νικ. Βογιατζής	Το θέατρο σκιών στα Τρίκαλα.	Ανάτυπο. ΤΡΙΚΑΛΙΝΑ,(;) τεύχος 8	1988
52.	Φώτης Νικ. Βογιατζής	Το θέατρο σκιών στη δυτική Θεσσαλία.	ΜΕΤΕΩΡΑ (περιοδικό), τεύχος 44.	1990
53.	(;)	Το χρονικό του θεάτρου σκιών Λαμίας.	ΦΘΙΩΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, ετήσια φιλολογική έκδοση, Λαμία 1992,Σελ. 127-130.	1992
54.	Φώτης Νικ. Βογιατζής	Παθήματα Καραγκιοζοπαιχτών στη Θεσσαλία.	ΚΑΡΔΙΤΣΑ(;), τεύχος 11-12.	1992
55.	Δαμιανάκος Στ.	Ο λόγος, ο μύθος και ο ήρωας στον ελληνικό Καραγκιόζη, σημειολογικές εκδοχές μιας τριπλής παράβασης.	ΕΘΝΟΛΟΓΙΑ (περιοδικό), τεύχος 3, σελ. 137-161	1995
56.	Κουρής Γιάννης	Ο ένοπλος στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών.	ΔΟΚΙΜΕΣ, τ. 3	1995/03/00
57.	Σπαθάρη Μένια	{ Σεπτέμβριος 96 }	ΟΔΟΣ ΘΕΜΙΔΟΣ, Μαρουσιώτικο μηνιαίο περιοδικό, τεύχος 13, σελ. 9.	1996 Σεπτέμβριος
58.	Γκαρντή Αθηνά	Ο Ευγένιος Σπαθάρης φέρνει τη μαγεία του θεάτρου σκιών στο Βελβεντό.	ΒΕΛΒΕΝΤΟ, τοπική πολιτισμική έκδοση, έτος 35ο, φύλλο 420, Ιούλιος 2000, σελ. 1.	2000
59.	Γιώργος Ν. Μπαχάς	115 χρόνια «τα 'χει όλα» ο Καραγκιόζης των Χαρίδημων.	NEMECIS (μηνιαίο περιοδικό κατά της ύβρεως), τεύχος 21, σελ. 90-97.	2001 Σεπτέμβριος

Πίνακας Α7. Εποπτεία υλικού Ελληνικού Θεάτρου Σκιών	
Μουσεία	• Μουσείο Νεότερου Ελληνικού Πολιτισμού • Μουσείο Θεάτρου Σκιών «Ευγένιος Σπαθάρης» • Μουσείο Χαρίδημου • Μουσείο Δήμου Αγίων Αναργύρων – Καματερού • Μουσείου Λυχνοστάτης, Πέτρας και Μαντινάδας • Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας-Θράκης • Μουσείο Μπενάκη (Παιδικό παιχνίδι) • Λαογραφικό Μουσείο Στεμνίτσας • Μουσείο Νέας Σμύρνης «Μάνθου Αθηναίου»
Ιδρύματα-Οργανισμοί	• ΕΡΤ (ψηφιακό αρχείο εκπομπών) • Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας (MIET-ΕΛΙΑ) • Ίδρυμα Βασίλη Παπαντωνίου (μετονομασία του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος) • Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ) (ηχογραφήσεις) • Κέντρο Μεσογειακών Σπουδών • Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α
Πανεπιστήμια	• Harvard, συλλογή (Whitman-Rivonluceri) • Κέντρο Βυζαντινών Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Γρανάδας
Ιδιωτικά αρχεία	• Αρχείο Ιάσωνα Καραϊνδρου • Αρχείο Θανάση και Κώστα Σπυρόπουλου • Αρχείο Κωνσταντίνου Κουτσουμπλή • Αρχείο Δημήτρη Μπερέκου • Αρχείο Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών • Αρχείο Ιάσωνα και Αλέξανδρου Μελισσηνού • Αρχείο Γιάννη Νταγιάκου • Αρχείο Άθου Δανέλλη • Αρχείο Σωκράτη Κοτσορέ • Αρχείο Δημήτρη Φανάρα • Αρχείο Κώστα Μακρή • Αρχείο Μιχάλη Ιερωνυμίδα (διαχείριση Άθως Δανέλλης) • Αρχείο Κώστα Τσίπηρα

Πίνακας Α8. Συνεντεύξεις Mario Rinvolunci, Αρχείο Whitman-Rinvolunci Collection, Harvard		
Όνομα	Χρονολογία γέννησης	Ιδιότητα
Κατσάνος Ηλίας	(1941)	Καραγκιοζοπαίχτης
Λέκκας Νικόλαος	(1940)	Καραγκιοζοπαίχτης
Αβραάμ Αντωνάκος	(1921)	Καραγκιοζοπαίχτης
Καράμπαλης Σπύρος	(1924)	Καραγκιοζοπαίχτης
Μιχόπουλος Παναγιώτης	(1915)	Καραγκιοζοπαίχτης
Γενεράλης Σταμάτης	(1936)	Καραγκιοζοπαίχτης
Κορφιάτης Ευάγγελος, Βάγγος	(1922)	Καραγκιοζοπαίχτης
Μόλλας Δημήτρης	(1917)	Καραγκιοζοπαίχτης
Καρεκλάς Κωνσταντίνος	(1904)	Καραγκιοζοπαίχτης
Γκισάρης Σάββας	(1922)	Καραγκιοζοπαίχτης
Πλέσσας Αντώνης, Αντώ- ναρος	(1924)	Καραγκιοζοπαίχτης
Ασπιώτης Σωτήρης	(1926)	Καραγκιοζοπαίχτης
Μητσάκης ή Ματσούκας, Δημήτρης	(1914)	Καραγκιοζοπαίχτης
Μουρελάτος Γιάννης	(1931)	Καραγκιοζοπαίχτης
Σπυρόπουλος Θανάσης	(1931)	Καραγκιοζοπαίχτης
Αθανασίου-Μάνος Μίμης	(1939)	Καραγκιοζοπαίχτης

Πίνακας Α9. Συνεντεύξεις Μαρίνα Καψαμπέλη		
Όνομα	Χρονολογία γέννησης	Ιδιότητα
Δανέλλης Αθως	(1966)	Καραγκιοζοπαίχτης
Νταγιάκος Γιάννης	(1968)	Καραγκιοζοπαίχτης
Καρελλάς Ηλίας	(1979)	Καραγκιοζοπαίχτης
Κούζης Τάσος	(1959)	Καραγκιοζοπαίχτης
Τζιβελέκης Νίκος	(1993)	Καραγκιοζοπαίχτης
Μακρής Κώστας	(1961)	Καραγκιοζοπαίχτης
Μακρής Μπάμπης	(1995)	Καραγκιοζοπαίχτης
Σπυρόπουλος Κώστας	(1985)	Καραγκιοζοπαίχτης
Κουτσουμπλής Κωνσταντίνος	(1985)	Καραγκιοζοπαίχτης
Καπετανίδης Παναγιώτης	(1958)	Καραγκιοζοπαίχτης
Θανάσης Σπυρόπουλος	(1931)	Καραγκιοζοπαίχτης
Μπερέκος Δημήτρης		Συλλέκτης- Κατασκευαστής φιγούρων
Καραϊνδρος Ιάσωνας		Συλλέκτης

Παράρτημα Δ' – Εικόνες



Εικόνες 1-4, Σωματείο Φίλων του Καραγκιόζη.

ΣΩΜΑΤΕΙΟ ΦΙΛΩΝ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

(3ος ΧΡΟΝΟΣ)

25 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ - 1 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1996

ΥΠΟ ΤΗΝ ΑΙΓΙΑ
ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΜΑΝΘΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΥ
ΣΑΛΑΜΙΝΟΣ 16 & ΔΕΙΛΕΡΗ, ΑΝΩ Ν. ΣΜΥΡΝΗ (ΠΕΡΙΜΕΤΡΟΣ ΠΛΕΥΡΑΣ ΟΔΟΥ ΜΥΚΑΛΗΣ)
ΤΗΛ: 9351184, 9359558

ΕΙΣΟΔΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ



ΣΩΜΑΤΕΙΟ
ΦΙΛΩΝ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ
ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ
ΣΟΚΡΑΤΟΥΣ 48



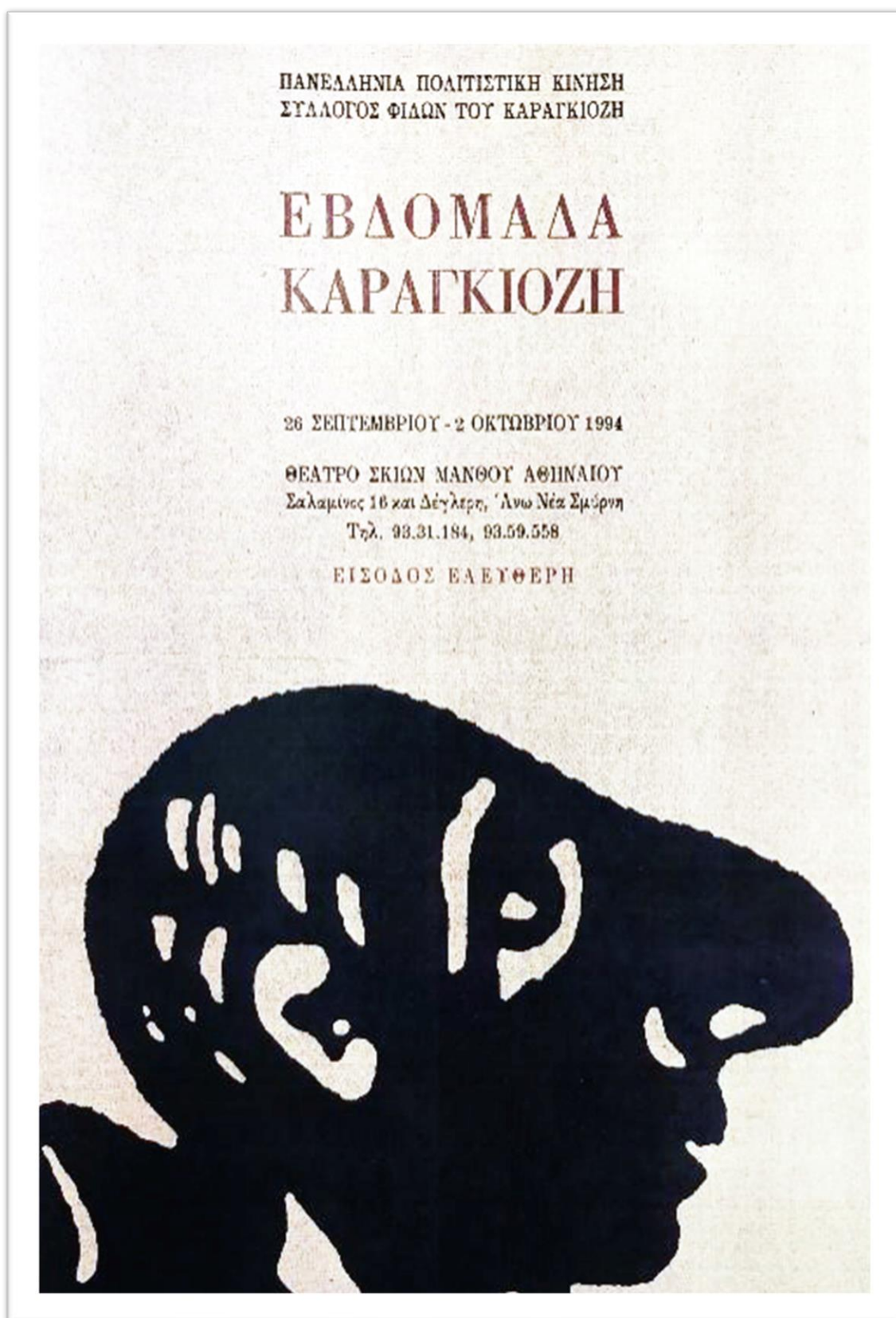
ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ

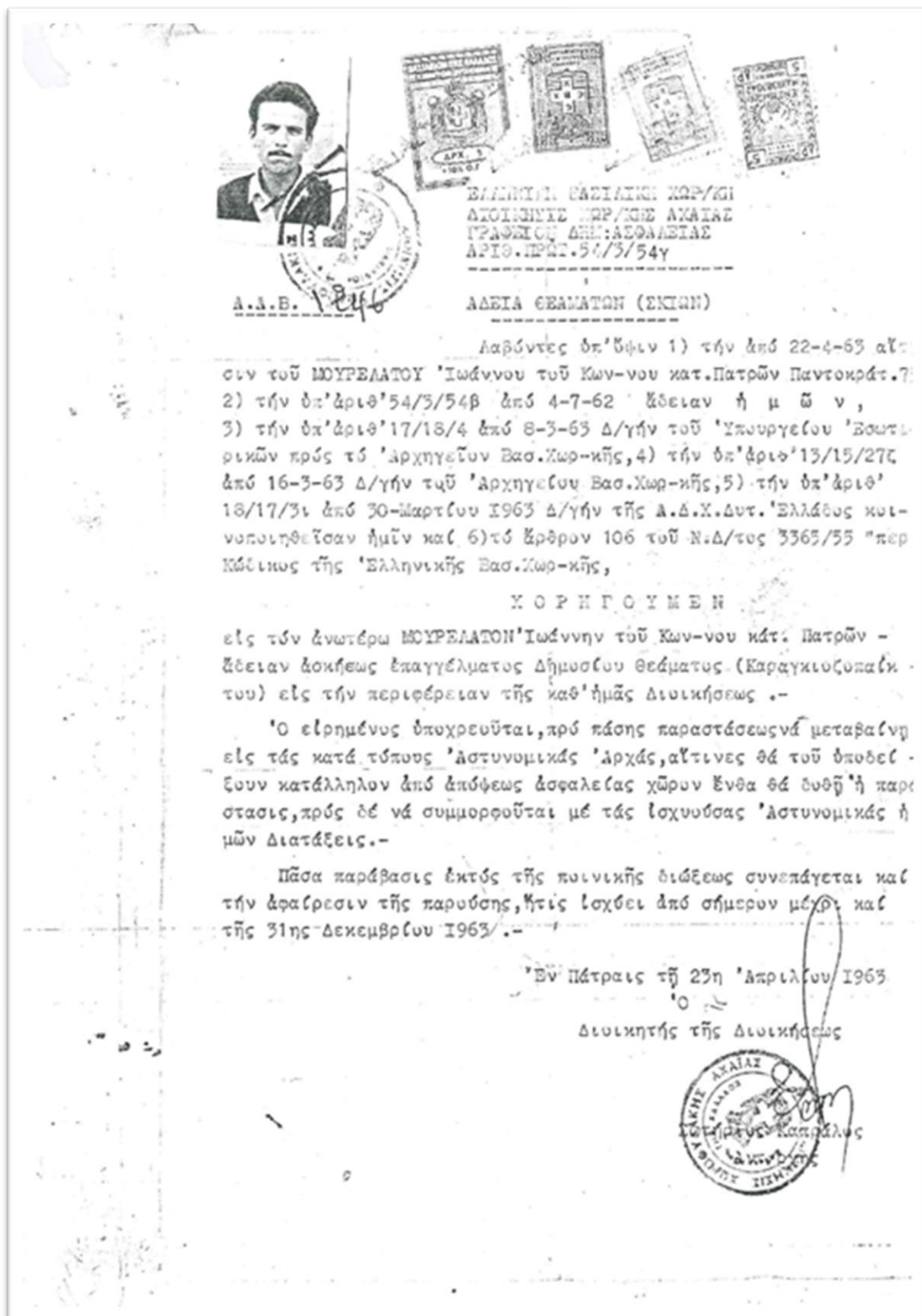
Κος/α.....

Το Σωματείο φίλων του Καραγκιόζη σας προσκαλεί στην ετήσια συνεστιάσή του στο Κέντρο "MINOPE", στον Καρέα. Θα δοθεί εορταστικό πρόγραμμα. Θα τιμηθούν νέοι και Παλαίμαχοι Καραγκιοζοπαίχτες.

Παρασκευή 23 Μαρτίου - Στάση Κουνέλια Καρέας.

Τηλ. 76 69 057 - 76 52562





Εικόνα 5-10, Άδειες θεάματος (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).

Κ.Ρ.
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Δ/ΣΙΣ ΧΩΡ/ΚΗΣ ΑΧΑΪΑΣ
ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ
ΑΡΙΘ. ΠΡΩΤ. 712/449/48
Α.Α.Β.Α. 2/58

ΑΔΕΙΑ ΘΕΑΜΑΤΩΝ (ΣΚΙΩΝ)

ΛΑΒΟΝΤΕΣ ΥΠ' ΟΨΙΝ:

- 1.- Τήν ἀπό 8-1-1975 αἰτησίν τοῦ ΜΟΥΡΕΛΑΤΟΥ Ἰωάννου τοῦ Κων/νου καί τῆς Μαρίας, κατοικοῦ Πατρῶν-Παντοκράτορος 77.
- 2.- Τήν ὑπ' ἀριθ. 17/18/10α ἀπό 14-2-1970 διαταγήν τοῦ Υ.Δ.ΤΑΞΕΩΣ.
- 3.- Τάς ὑπ' ἀριθ. 17/3/23γ ἐγκ. 70 ἀπό 28-4-1967 καί 17/18/4ε ἐγκ. 171 ἀπό 30-10-1968 διατάγας τοῦ ΑΡΧΗΓΕΙΟΥ ΧΩΡΟΥΛΑΚΗΣ.
- 4.- Τά ἄρθρα 106 τοῦ Ν.Δ. 3365/55 "περί Κώδικος τῆς Ἑλληνικῆς Χωροφυλακῆς καί 373 τοῦ Κανονισμοῦ Ἑκπαιδείας Χωροφυλακῆς", ὡς ἐτροποποιήθη διὰ τοῦ ἀρθροῦ 5 τοῦ ὑπ' ἀριθ. 614/1969 Β.Δ/τος.
- 5.- Τήν ὑπ' ἀριθ. 5/47/24484/4α ἀπό 18-1-1975 ὁρισμὸν τοῦ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΑΣΦΑΛΕΙΑΣ ΠΡΟΑΓΙΩΝ ΠΑΤΡΩΝ.

Χ Ο Ρ Η Γ Ο Υ Μ Ε Ν

εἰς τὸν ΜΟΥΡΕΛΑΤΟΝ Ἰωάννην τοῦ Κων/νου, κατοικοῦ Πατρῶν-Παντοκράτορος 77, ἔδειαν ἀσκήσεως ἐπαγγελματίου Δημοσίου Θεάματος (Καραγκιοζοπαίχτου) εἰς τὴν περιφέρειαν τῆς καθ' ἡμᾶς διοικήσεως.

Ὁ εἰρημνένος ὑποχρεοῦται πρὸ πάσης παραστάσεως νὰ μεταβαλὴν εἰς τὰς κατὰ τόπους Ἀστυνομικὰς Ἀρχάς, αἵτινες θὰ τοῦ ὑποδείξουν κατ' ἀλλήλον ἀπὸ ἀπόψεως ἀσφαλείας χώρον ἐνθα θὰ δοθῇ ἡ παράστασις, πρὸς δὲ νὰ συμμορφοῦνται μετὰ τὰς ἰσχυοῦσας Ἀστυνομικὰς ἡμῶν διατάξεις.

Πᾶσα παράβασις ἐκτὸς τῆς ποινικῆς διώξεως συνεπάγεται καί τὴν ἀφαίρεσιν τῆς παρούσης.

Ἡ παρούσα ἰσχύει μέχρι τῆς 31ης Δεκεμβρίου 1975

Ἐν Πάτραις τῇ 25ῃ Ἰανουαρίου 1975

Διὰ τὸν Διοικητὴν
Ο. Α. Υ. Π. Ο. Δ. Ι. Ο. Ι. Κ. Η. Τ. Η. Σ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΕΙΡΗΣ
Ταγματάρχης

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

Θυρίς : Ζ—8

ΟΙΚΟΝ ΕΦΟΡΙΑ

Ἀριθ.

175

ΑΔΕΙΑ ΤΕΛΕΣΕΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Ἐπιτρέπεται εἰς τὸν Λεων. Κ. Μαρμαρίνη
ὅπως τελέσῃ ἐν τῷ Παρθενονεῖ Απολλωνίᾳ κάτωθεν
παρκατάσεις ἐπὶ καταβολῇ τῶν νομίμων τελῶν :

Χρονολογία	Παραστάσεων		Τέλος		Σύνολον τέλους	
	Εἶδος	Ποσὸν	Δραχ.	Λ.	Δραχ.	Λ.
2.8/10	Πρωῖναι.....					
	Ἀπογευματιναί.					
	Νυκτεριναί....	7	157		31	50

Τὰ ἑναντι τέλη εἰσπράχθησαν

Τὸ ὅλον δραχ.

διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 25160/65

Σύνολον δραχ.

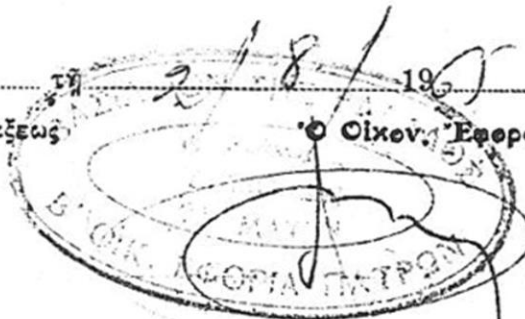
διπλοτύπου εἰσπράξεως.

31 50

Ἐν

Ἡ Πρωτοβουλία

Ἡ Οἰκον. Ἐφορ.



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ
ΟΙΚΟΝ. ΕΦΟΡΙΑ ΑΜΑΛΙΑΔΟΣ Θυρίς: Ζ-6
Αριθ. 35

ΑΔΕΙΑ ΤΕΛΕΣΕΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Επιτρέπεται εις τὸν Ιωάννην Μοσχάτο
ὡς τέλος ἐν τῷ κιν/καθυσίν Μν. Ρεφ κατωθι
παραστάσεις ἐπὶ καταβολῇ τῶν νομίμων τελῶν:

Χρονολογία	Παραστάσεων		Τέλος		Σύνολον τέλο-	
	Εἶδος	Ποσὸν	Δραχ.	Λ.	Δραχ.	Λ.
16 καὶ 8-22 διὰ τῶν 8-22 Νομβρίου 1968	Πρωϊνὰ.....					
	Απογευματινὰ.					
	Νυκτερινὰ....					
Τὰ ἑκὼν τέλη εἰσπράχθησαν διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. <u>12843/68</u> διπλοτύπου εἰσπράξεως.			Τὸ ὅσον δραχ.		900	
			Σύνολον δραχ.		900	

Ἐν Αμαλίδι τῇ 8.11 1968
Ὁ Ἐπιμελητὴς εἰσπράξεως

Οὐκ. Εφορ. Γραμμ. Β'

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΕΦΟΡΙΑ ΑΜΑΛΙΑΔΟΣ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΜΙΚΕΛ
ΔΟΚ. ΕΦΟΡ. ΓΡΑΜΜ. Β'

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ
ΟΙΚ. ΕΦΟΡΙΑ

Θυρίς N. 180

Αριθ. 24

ΑΔΕΙΑ ΤΕΛΕΣΕΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Επιτρέπεται εις τόν κ. Αρράδην Φιλιάκου - Μηχανικών Τεχν. 4.
 όπως τελέσῃ ἐν τῷ Θεάτρῳ Σκιῶν τὰς κάτωθι παρα-
 στάσεις ἐπὶ καταβολῇ τῶν νομίμων τελῶν :

Χρονολογία	Παραστάσεων		Τέλος	Σύνολον τέλους
	Εἶδος	Ποσόν	Δραχμας	Δραχμας
ΕΣ' ἡμέρᾳ 8 φεβρουαρίου	Πρωταί	3	250	250
	Ἀπογευματιναί			
	Νυκτεριναί			
Τὸ ὅλον..... Δραχ...			250	
Σύνολον Δραχ...			250	

Τὰ ἐναντι τέλη εἰσπράξεως
 διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 76970
 διπλοτύπου εἰσπράξεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 8-5-1933

Ὁ Ἐπιμελητὴς Εἰσπράξεως

ΕΦΟΡΙΑ

Α.Μ. 6135-N

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ
ΟΙΚ. ΕΦΟΡΙΑ Β. ΠΑΤΡΩΝ

Θυρίς Ν. 180

Αριθ. _____

ΑΔΕΙΑ ΤΕΛΕΣΕΩΣ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Επιτρέπεται εἰς τὸν Χρὶστοφάνη καὶ Μανγιάρα
ὅπως τελέσῃ ἐν Γενηθὲν Ρέκυρ τὰς κάτωθι παρα-
στάσεις ἐπὶ καταβολῇ τῶν νομίμων τελῶν :

Χρονολογία	Παραστάσεων		Τέλος	Σύνολον τέλους
	Εἶδος	Ποσὸν	Δραχμὰς	Δραχμὰς
<u>20/5 - 20/10/77</u>	Πρωῖναι			
	Ἀπογευματινὰ		<u>500</u>	<u>500</u>
	Νυκτερινὰ			
Τὸ ὅλον			Δραχ...	
			Σύνολον Δραχ...	<u>500</u>

Τὰ ἔναντι τέλη εἰσπράχθησαν
διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 32455
διπλοτύπου εἰσπράξεως.

Ἐν Π. Σ. Γ. Γ. Γ. τῇ 20 ΜΑΙ 1977 19

Ὁ Ἐπιμελητὴς Εἰσπράξεως

Ὁ Λογιστὴς

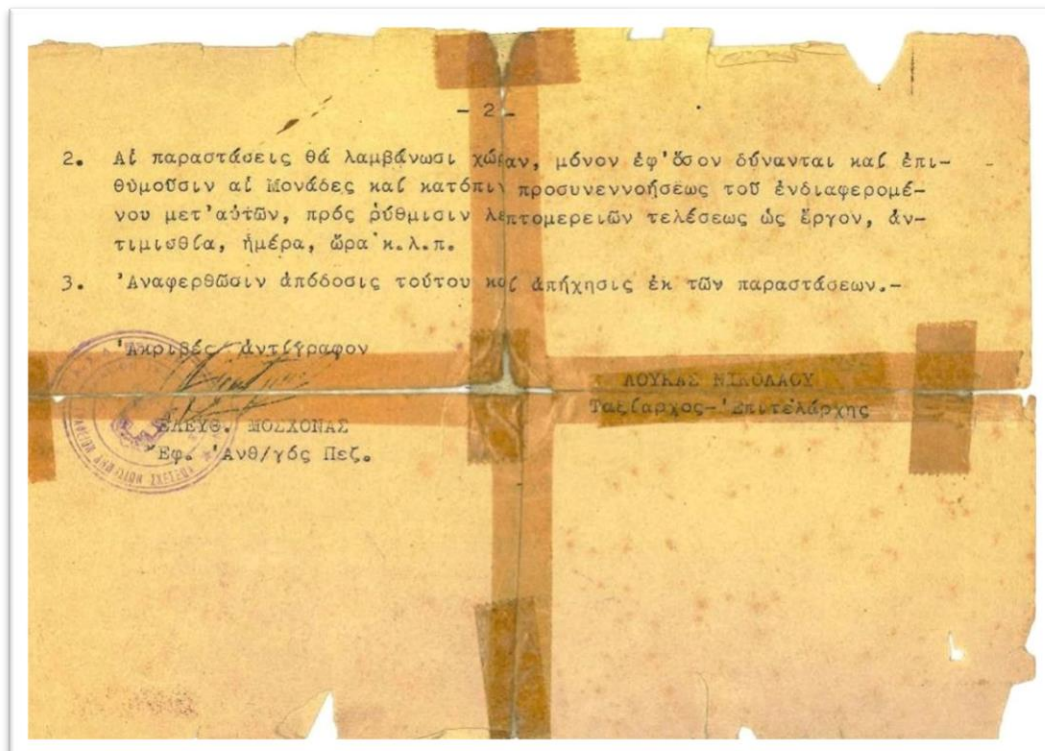
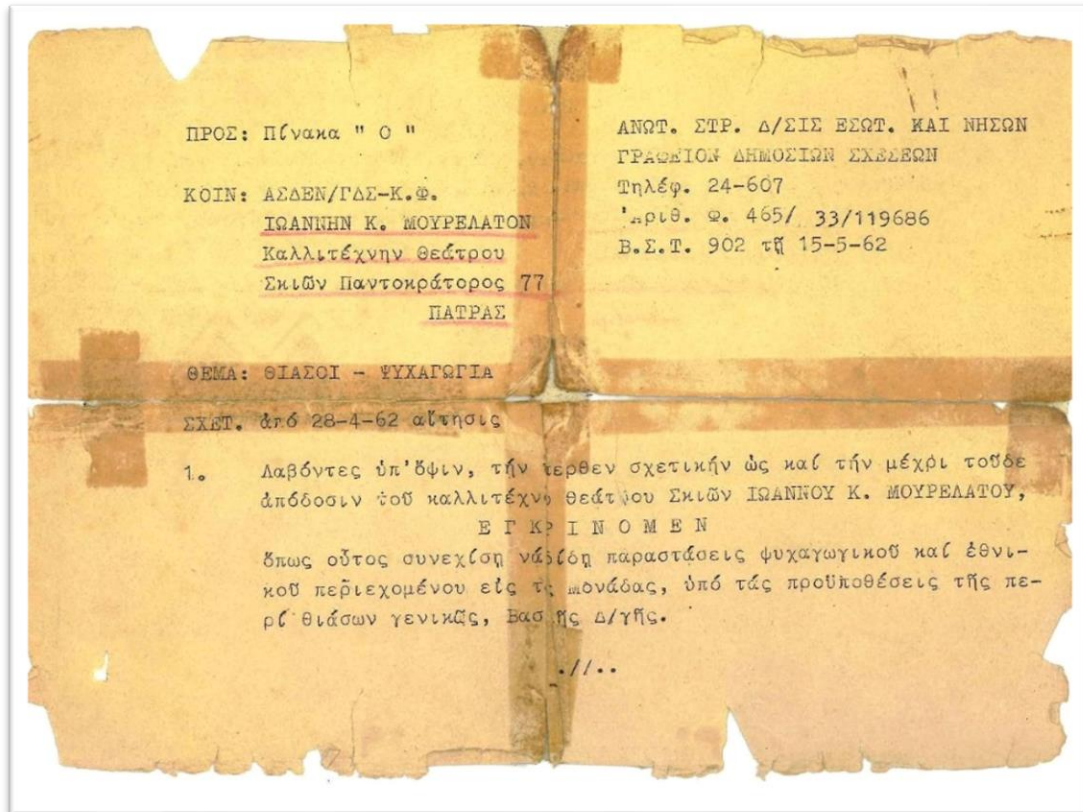
ΓΙΑΝΝΑΧΟΠΟΥΛΟΥ ΠΡΗΘΗ

Ὁ Ἐλεγκτὴς

Α. Μ. 2135-Ν

Α. Π. Γ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ
ΕΦΟΡ. ΕΙΣΠΡΑΞΕΩΝ

2190/5-72/20.000



Εικόνα 11α-β, Έγκριση παράστασης στο στρατό
 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).



Ερμού 15 101 85 Αθήνα
 Τηλέφωνο : 3237848
 Πληροφορίες: Ειρ. Σενετάκη

ΠΡΟΣ:

Να διατηρηθεί μέχρι :
 Βαθμός Ασφαλείας
 Αθήνα 15.11.1996
 Αριθ. Πρωτ. 6419
 Βαθ. Προτερ. Γ2/

κ. Μουρελάτο Ιωάννη,
 Παιδαγωγικός ΣΣ,
 ΠΑΤΡΑ

ΘΕΜΑ: «Παρακολούθηση παραστάσεων Θεάτρου Σκιών από μαθητές»

Απαντούμε στην από 30.10.96 αίτησή σας και σας πληροφορούμε ότι **ΕΓΚΡΙΝΟΥΜΕ** την παρουσίαση παραδοσιακών έργων καραγκιόζη στους μαθητές της Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης με τις προϋποθέσεις που όρισε η ομάδα επιλογής θεαμάτων του ΥΠΕΠΘ για μαθητές με τον αριθμό 714-11-96... πράξη της και οι οποίες είναι:

- 1) αποφυγή πολιτικολογίας και απρεπών εκφράσεων
- 2) αποφυγή προσβολής θεσμών, κοινά παραδεχτών αξιών
- 3) αποφυγή προσβολής ή και αναφοράς δημοσίων προσώπων
- 4) πήρηση του σεβασμού που επιβάλλεται στον παιδαγωγικό χαρακτήρα του σχολείου
- 5) πήρηση της γνησιότητας της παραδοσιακής μορφής του έργου και της πιστότητας του κειμένου

Τα έργα τα οποία θα παρουσιάζετε θα πρέπει να περιλαμβάνονται στους σχετικούς πίνακες των επαγγελματικών σας σωματείων:

- 1) ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι
- 2) ο καραγκιόζης γιατρός
- 3) το λάβαρο της επανάστασης του 1821
- 4) ο καραγκιόζης και τα κολλητήρια
- 5) ο καραγκιόζης πρόφητης
- 6) καλώς τ' αφεντικό
- 7) το στοιχειωμένο δεντρί
- 8) ο καραγκιόζης κουνιέρης
- 9) ο καραγκιόζης στο τρελοκομείο
- 10) το μαγικό μπουύλο
- 11) ο καραγκιόζης και τα τρία αινίγματα
- 12) ο καραγκιόζης γραμματικός

Εικόνα 12α-β, Άδεια για σχολεία (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).

Παρακαλούμε παράλληλα να δείχνετε στους διευθυντές των σχολείων που έχετε σκοπό να παρουσιάσετε έργο σας, την επαγγελματική σας άδεια και την αστυνομική σας ταυτότητα.

Επισημαίνουμε ιδιαίτερα ότι, αν ο διευθυντής του σχολείου σε συνεργασία με το συλλογικό διδασκόντων, τις μαθητικές κοινότητες και εκπρόσωπο του συλλόγου γονέων και κηδεμόνων αποφασίσει να καταγγείλει εγγράφως στην υπηρεσία την παραβίαση των απαραίτητων προϋποθέσεων που τέθηκαν από την αρμόδια ομάδα εργασίας, θα ανακαλείται η άδεια παραστάσεων που σας δόθηκε, εφ' όσον αποδειχθεί το βάσιμο της καταγγελίας.

Διευκρινίζεται επίσης ότι η άδεια αυτή θα ισχύσει για τη σχολική χρονιά 1996-97 όπως ορίζεται με την αριθμ. Γ2/5595/27-10-94 εγκύκλιο του ΥΠΕΠΘ και εφόσον τηρούνται και τα όσα αναφέρονται στην παρούσα άδεια.



29. 11. 96
ΑΚΡΙΒΕΣ ΑΝΤΙΓΡΑΦΟΝ
ΠΡΟΤΥΠΟΜΕΝΟ
[Signature]
Π. ΔΡΟΥΝΤ

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΣΙΓΑΛΑΣ

Εσωτερική διανομή:
Δ/ση Σπουδών Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης
Τμήμα Γ' (2)

Π Ρ Ο Σ
ΤΟ ΤΑΜΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΞΕΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ Κ.Α.Π.
Ἀγίου Κωνσταντίνου 18
Ἀ θ ῆ ν α ς

ΒΕΒΑΙΩΣΙΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΟΥ

Βεβαιούεται ὅτι ὁ (ἐπώνυμον) _____
(ὄνομα) _____ (πατὴρ) _____
(καλλιτεχνικὸν ψευδώνυμον) _____
καραγκιοζοπαίκτης, ἐπραγματοποίησεν κατὰ τὸ ἀπὸ _____
μέχρι _____ χρονικὸν διάστημα σειρὰν (1) _____
παραστάσεων εἰς τὸ ἐνταῦθα θέατρον τοῦ (2) _____

Ἡ παροῦσα χορηγεῖται ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον διὰ τὸ Ταμεῖον Συντάξεων
Ἡθοποιῶν κλπ.

Ἐν _____ τῇ _____ 198 _____

1) Νὰ γραφῇ ὁ ἀριθμὸς τῶν παραστάσεων
2) Νὰ γραφῇ τὸ ὄνομα τοῦ θεάτρου ἢ τοῦ
καφενείου καὶ τῶν ἰδιοκτητῶν αὐτοῦ.

Εικόνα 13-14, Βεβαίωση υπηρεσίας караγκιοζοπαίχτη
(αρχεῖο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).

ΠΡΟΣ
ΤΟ ΤΑΜΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΞΕΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΚΑΠ.
Ἀγίου Κωνσταντίνου 18

Ἀθ ῥ ν α ς

ΒΕΒΑΙΩΣΙΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΟΥ

Βεβαιούται ὅτι ὁ (ἐπώνυμον) Μουρεζαίτης
(ὄνομα) Γιαννινης (πατὴρ) Κων/ντίνος
(καλλιτεχνικὸν ψευδώνυμον) Γιαννινης
καραγκιοζοπαίκτης, ἐπραγματοποίησεν κατὰ τὸ ἀπὸ 30-1-1965
μέχρι 9-2-65 χρονικὸν διάστημα σειρὰν (1) ἑνδεκά 11,
παραστάσεων εἰς τὸ ἐνταῦθα θέατρον τοῦ Περικλεῶς
Καρυδιῶν, εἰς Ἄξιον Τριφυλίας

Ἡ παρούσα χορηγεῖται ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον διὰ τὸ Ταμεῖον Συντάξεων Ἡθοποιῶν κλπ.

Ἐν Ἀθῆναις τῇ 9-2-1965

Ἡ βεβαιώσις Ἀστυνομικῆς Ἀρχῆς



ΠΡΟΕΔΡΟΣ

- (1) Νὰ γραφῇ ὁ ἀριθμὸς τῶν παραστάσεων
- (2) Νὰ γραφῇ τὸ ὄνομα τοῦ θεατρικοῦ ἢ τοῦ
κυφενείου καὶ τῶν ἰδιοκτητῶν αὐτοῦ.

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΝ ΣΩΜΑΤΕΙΟΝ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΕΔΡΑ ΑΘΗΝΑΙ ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1925 ΑΔΕΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ  ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΚΑΤΟΧΟΥ	ΕΠΩΝΥΜΟΝ Μουρελάτος ΟΝΟΜΑ Γιάννης ΤΟΠΟΣ & ΧΡΟΝΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ 1931 Πατέρα Αχαιάς ΟΝΟΜΑ ΠΑΤΡΟΣ Ιωάννης ΟΝΟΜΑ ΜΗΤΡΟΣ Μαρία ΟΝΟΜΑ ΣΥΖΥΓΟΥ Μαρία Δ/ΣΙΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ Παντοκράτορος 77 Πάφου ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΓΓΡΑΦΗΣ 1962 ΑΥΞΩΝ ΑΡΙΘ. ΜΗΤΡΩΟΥ





Εικόνα 15-16, Άδεια καραγκιοζοπαίχτη (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).

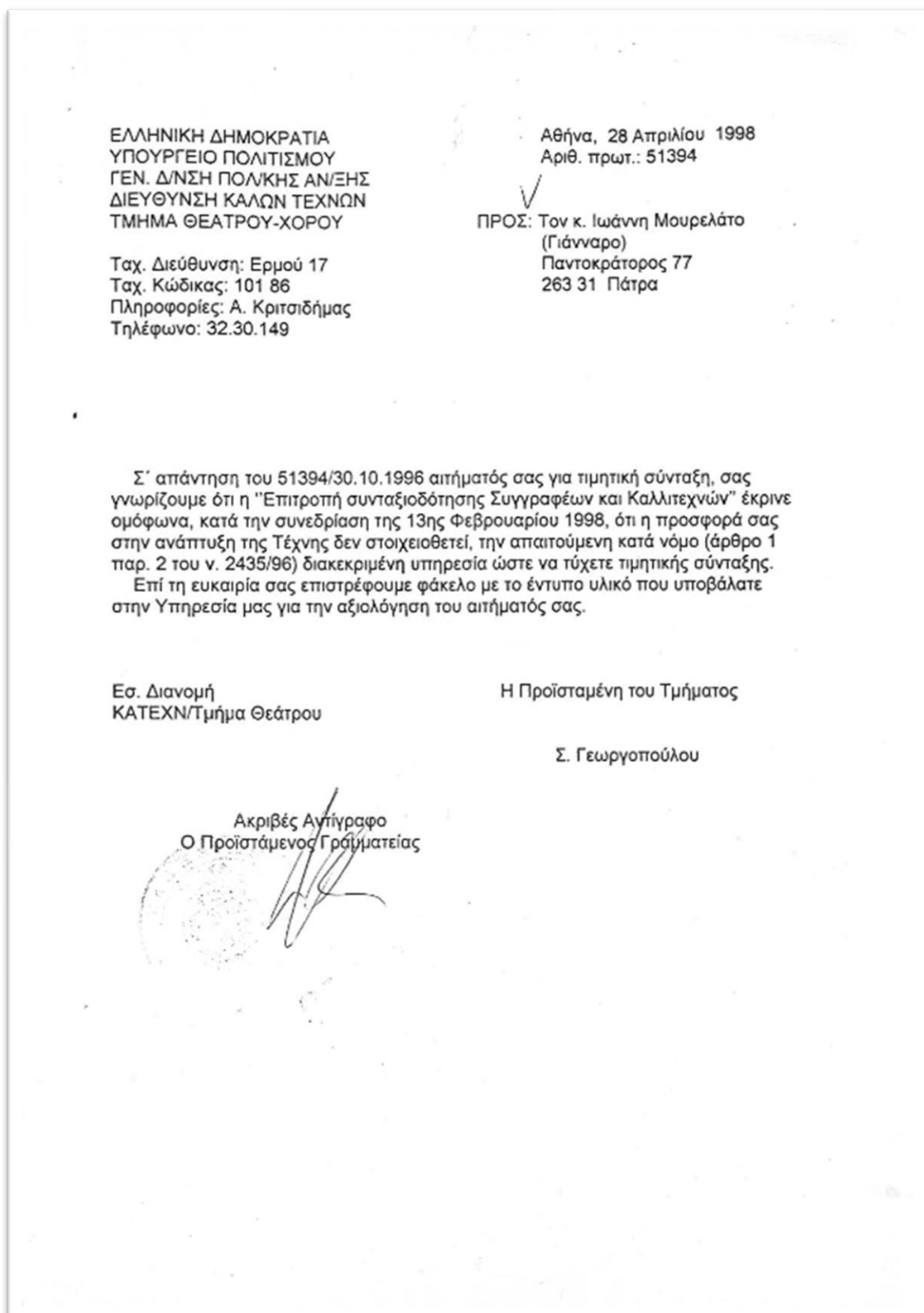
48

ΣΣΕ, Προσοχή, Αδελφές
 Ο φέρων το παρόν έγγραφο
 Κωνσταντίνος Μαργαρίτης, Μαργαριτοφωστής
 Εξουσιοδοτείται να εκπροσωπεί Εξουσιοδοτούμενος
 Όσον Μαργαριτοφωστής εναντίον Κρατών
 δια να εξασφαλίσουν το διαγινόμενον, εν
 Μαργαριτοφωστής, αλλά και να
 εξασφαλίσουν να εξουσιοδοτήσει ή να εξουσιοδοτήσει
 να εξουσιοδοτήσει το Δ. Συμβούλιο και να
 το Δ. Συμβούλιο Κανονισμών εναντίον των αδειοδοτημένων
 μέχρι της Συνέλευσης του Δ. Συμβουλίου
 την 10 του Μηνός Αυγούστου του Χριστιανικού
 η Παρούσα αδειοδοτημένη Αδελφά

Αθήναι την 3/8/69

Ο Πρόεδρος
 α.α.
Αντωνίου

Ο Γεν. Γραμματέας
Μητρίδης



Εικόνα 17-19, Τιμητική σύνταξη (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΓΕΝ. Δ/ΝΣΗ ΠΟΛ/ΚΗΣ ΑΝ/ΞΗΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ-ΧΟΡΟΥ

Ταχ. Διεύθυνση: Ρεθύμνου 1
Ταχ. Κώδικας: 101 86
Πληροφορίες: Α. Σκληπάρης
Τηλέφωνο: 82.01.737

Αθήνα, 9 Ιουλίου 1998
Αριθ. πρωτ.: 31627

ΠΡΟΣ: κ. Ιωάννη Μουρελάτο
Παντοκράτορας 77
263 31 Πάτρα

Θέμα: Αίτηση επανεξέτασης για την απονομή
τιμητικής σύνταξης

Σχετικά με την από 29.6.98 αίτησή σας, με την οποία ζητάτε να επανεξεταστεί η περίπτωση σας για την απονομή τιμητικής σύνταξης, σας γνωρίζουμε ότι σύμφωνα με το νόμο (άρθρ. 3 παρ. 2 περ. 6, Ν.2557/97) "όσοι έχουν κριθεί και δεν τους έχει αναγνωρισθεί το δικαίωμα σύνταξης, μπορούν να επανέλθουν και να επανακριθούν από τις Επιτροπές, εφ' όσον έχουν να παρουσιάσουν νέο έργο". Εννοείται νέο καλλιτεχνικό έργο που δεν κατετέθη και δεν ελήφθη υπόψη κατά την προηγούμενη αξιολόγηση.

Με την ως άνω αίτησή σας ζητάτε επανεξέταση και αναφέρετε ότι συνυποβάλλετε φάκελο, ο οποίος όμως δεν έχει φθάσει στην Υπηρεσία μας.

Παρακαλούμε λοιπόν να μας αποστείλετε καινούργια στοιχεία τα οποία θα στηρίξουν την αίτηση επανεξέτασης ενώπιον της αρμόδιας επιτροπής.

Εσ. Διανομή
ΚΑΤΕΧΝ/Τμήμα Α'

Ο Διευθυντής

Π. Πολυχρονόπουλος



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΓΕΝ. Δ/ΝΣΗ ΠΟΛ/ΚΗΣ ΑΝ/ΞΗΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ-ΧΟΡΟΥ
Ταχ. Διεύθυνση: Ρεθύμνου 1
Ταχ. Κώδικας: 106 82
Τηλέφωνο: 82.01.737

Αθήνα, 9 Νοεμβρίου 1999
Αριθ. πρωτ.: 152564

ΠΡΟΣ Τον κ. Γιάννη Μουρελάτο
(Γιάνναρο)
Ηλείας 49
262 24 ΠΑΤΡΑ

Με ειλικρινή χαρά σας ανακοινώνουμε και εγγράφως ότι η *Επιτροπή Συνταξιο-
δότησης Συγγραφέων και Καλλιτεχνών* στη συνεδρίασή της την 12-10-1999
αξιολογώντας το νέο αίτημά σας και όλα τα δικαιολογητικά που είχατε προσκομίσει
έκρινε ότι η **προσφορά σας στην Τέχνη του Θεάτρου Σκιών είναι διακεκριμένη
και κατά συνέπεια δικαιούστε την προβλεπόμενη από το νόμο τιμητική σύνταξη.**

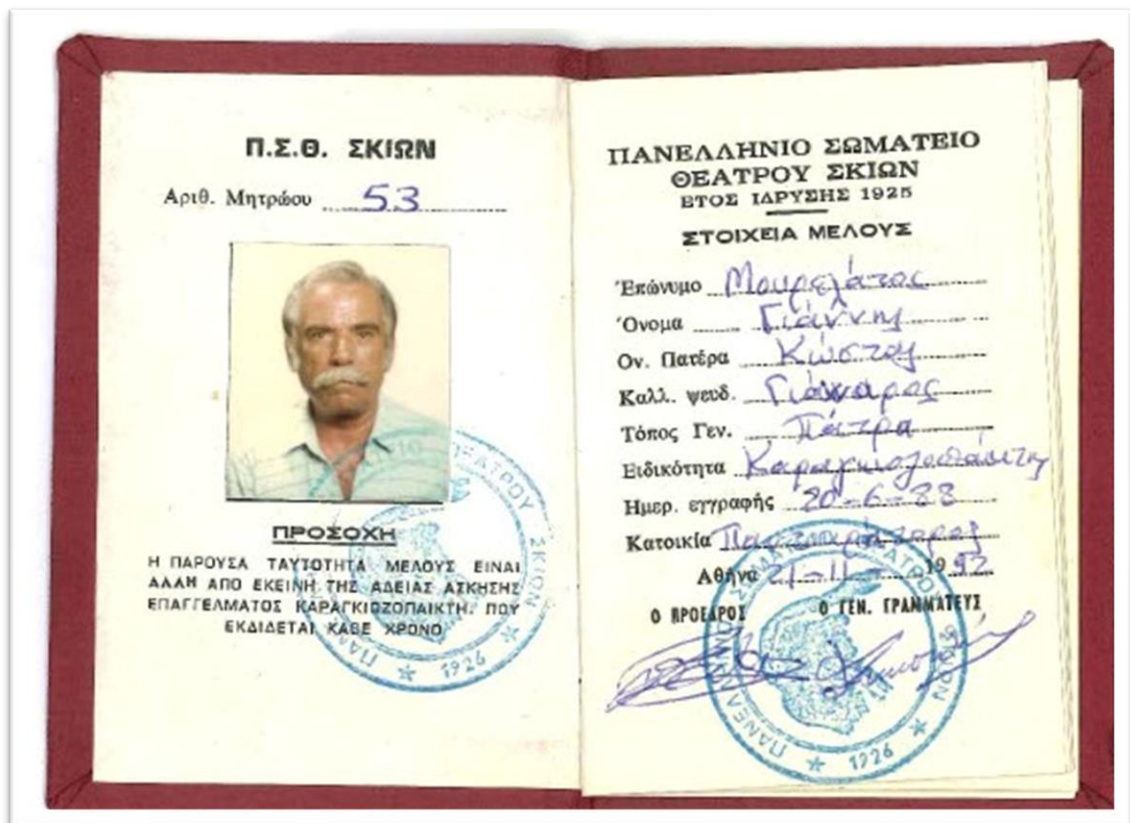
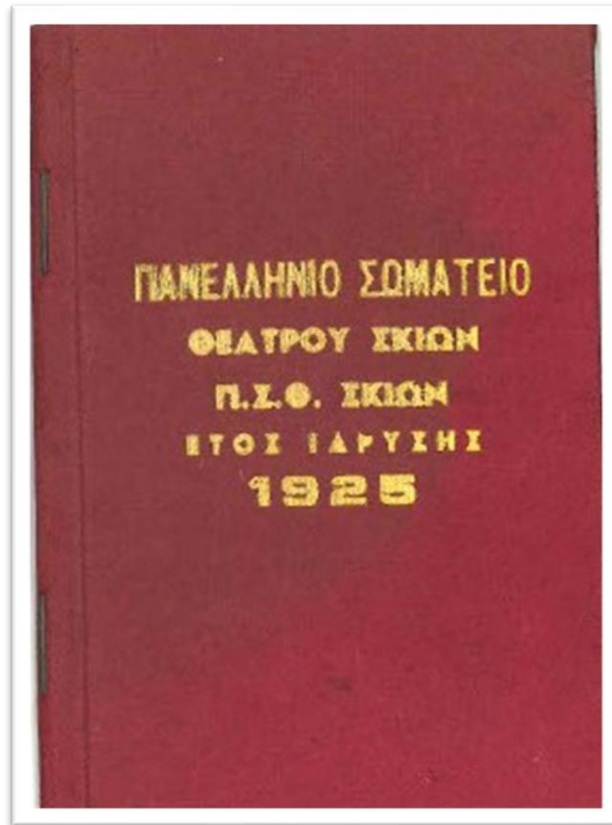
Ο φάκελός σας στην συνέχεια θα διαβιβασθεί στο Γενικό Λογιστήριο του Κράτους
για την ολοκλήρωση της σχετικής διαδικασίας.

Εσ. Διανομή
ΚΑΤΕΧΝ/Τμήμα Α'

Η Προϊσταμένη του Τμήματος
Σ. Τσώλη-Γεωργοπούλου

Ακριβές Αντίγραφο
Ο Προϊστάμενος Εραυμάτειας
Απόστολος Στάμου





Εικόνα 20-21, Ταυτότητα μέλους Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου [Γιάνναρου]).

**ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ "ΤΙΤΑΝΙΑ,,
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ**

Ὁδός Βουλιαγμένης πλατεία Καλογή-
ρων Ἰδομένης 11

Στὴν νέα σαιζόν φέτος θά δεῖτε θέαμα
γιά οἰκογένειες Θά γελάσετε μέ καλαμ-
πούρια τοῦ Καραγκιόζη καί ἔργα διαλε-
κτά γιά μεγάλους καί μικρούς φίλους -
τοῦ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ



**ΩΡΑ
ΕΝΑΡΞΕΩΣ
ΚΑΘΕ ΒΡΑΔΥ
9 Μ.Μ.
ΤΗΛ. 9709132**

**ΕΠΤΑΝΗΣΙΟΣ
ΟΠΑΥΛΟΣ**

ΣΑΣ ΠΕΡΙΜΕΝΟΥΜΕ ΑΝΟΙΞΑΜΕ ΕΧΟΥΜΕ ΧΩΡΟ ΓΙΑ ΤΑ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ ΣΑΣ

Εικόνα 22-46, Μονόφυλλα διαφημιστικά (αρχείο Μάνθου Αθηναίου).

Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΑΙΩΝΟΣ

ΑΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΙ
ΜΠΑΡΜΠΑΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΛΑΤΣΑΡΑ
Κ Α Ι
ΨΩΡΙΛΟΥ ΞΕΛΙΓΩΜΕΝΟΥ

Σᾶς προσκαλοῦν νὰ τιμήσετε μὲ τὴν παρουσία σας τοὺς
γάμους τῶν παιδιῶν των

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ & ΑΓΛΑΪΑΣ



Εἰς τὸ ᾽Άλσος **ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ** τὴν Δευτέραν 6 Σεπτεμβρίου
1976 καὶ ὥρα 10 μ.μ.

ΘΕΑΤΡΟΝ ΣΚΙΘΝ ΜΑΝΘΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΥ

ΠΡΟΣΟΧΗ - ΠΡΟΣΟΧΗ
ΣΤΟ ΚΗΠΟΘΕΑΤΡΟ
“ΑΛΣΟΣ,, ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ

ΚΑΤΙ διὰ πρώτην φοράν ὕστερα ἀπὸ
40 χρόνια ναὶ ὁ

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

Ἄλλὰ παλαιὰ ὁ φωτισμὸς μὲ **ΛΥΧΝΑΡΙ**
φιγουῦρες παλαιοῦ τύπου **ΣΚΑΛΙΣΤΕΣ**
κάτι τὸ παλαιὸ στὴν σύγχρονη ἐποχὴ
νὰ θυμηθοῦν οἱ παλαιοὶ καὶ νὰ γνω-
ρίσουν οἱ νέοι

Μὲ μεγάλη μαεστρία καὶ ἐπ'μέλεια θὰ
τὰ παρουσιάσῃ ὁ Βετεράνος τοῦ

ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Μὲ τὴν ὑπέροχη κωμωδία

ΓΑΜΠΡΟΣ ΣΤὸ ΜΠΑΟΥΛΟ

ΚΕΦΙ - ΧΑΡΑ - ΕΥΘΥΜΙΑ - ΓΕΛΙΑ - ΓΕΛΙΑ



ΚΙΝ)ΦΟΣ ΑΝΤΑΜΣ ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ 197 ΑΙΓΑΛΕΩ Τ. 5989226

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΡΩΤΗ ΩΡΑ 11

ΠΡΟΣΚΛΗΣΙΣ

**ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ
Ο ΓΝΩΣΤΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ**

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΣΑΣ ΠΡΟΣΚΑΛΕΙ ΚΑΙ ΣΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΑ ΕΡΓΑ

1- Ο ΜΕΓΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟ ΦΙΔΙ

2- Ο ΜΠΑΜΠΑΣ ΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Π Ρ Ο Σ Ο Χ Η

ΤΙΜΗ ΓΟΝΕΩΝ - ΜΑΘΗΤΩΝ ΚΑΤΑ ΑΤΟΜΟΝ 30 ΔΡΧ.

ΟΛΑ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΘΑ ΠΑΡΟΥΝ ΔΩΡΑ

ΔΙΔΟΝΤΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΔΙΑ ΠΑΙΔΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ - ΠΑΡΤΥ - ΓΕΝΕΘΛΙΑ ΤΗΛ 88.11.975



Σ Ι Ν Ε Ν Ε Α Ε Λ Β Ε Τ Ι Α



ΤΗΝ ΔΕΥΤΕΡΑ ΤΟΥ ΠΑΣΧΑ

Πρωτή ώρα 11

Το θέαμα που ξετρέλλανε πάλι την 'Αθήνα

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

ΤΟΥ 1966

ΤΟΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ Ο ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

ΣΩΜΑΤΟΦΥΛΑΚΑΣ

Γέλιο - Κέφι - Χαρά - Εύθυμία

Θά παρελάσουν όλοι οι τύποι

Ελάτε νά ξαναζήσετε την παλιά εποχή

του Καραγκιόζη

Γεν. είσοδος δραχ. 6



ΚΙΝΗΜΑΦΟΣ ΑΤΤΙΚΟΝ ΜΠΡΑΧΑΜΙ

ΚΥΡΙΑΚΗ 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ ΠΡΩΪ ΩΡΑ 11

Τὸ θέαμα πὺ ξαπρελλαίνει τὴν Ἀθήνα

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΤΟΥ 1966

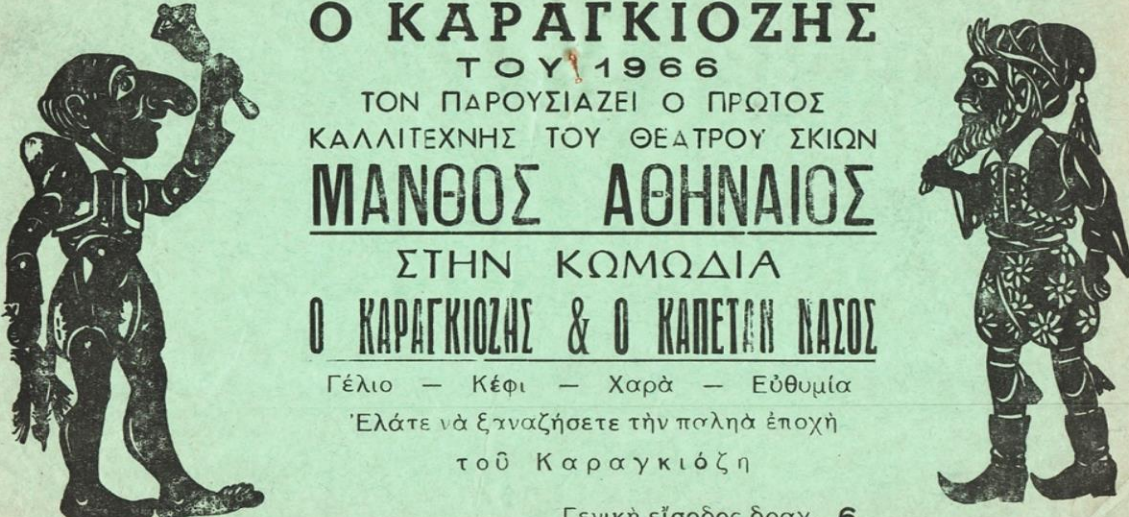
ΤΟΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ Ο ΠΡΩΤΟΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ & Ο ΚΑΠΕΤΑΝ ΠΑΣΟΣ

Γέλιο — Κέφι — Χαρά — Εὐθυμία
Ἐλάτε νὰ ξηναζήσετε τὴν πσληὰ ἐποχὴ
τοῦ Καραγκιόζη

Γενικὴ εἴσοδος δραχ. 6



ΣΑΒΒΑΤΟ ΠΡΩΪ ΩΡΑ 11

ΑΝΤΑΜΣ

ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ 197 ΣΤΑΣΗ ΕΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΥ
ΤΗΛ. 5989.226

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ ΑΤΟΜΑ 3

Ο ΒΕΤΕΡΑΝΟΣ
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΣΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΟ ΕΡΓΟ

Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΜΠΑΡΜΠΑΓΙΩΡΤΟΥ
ΜΕ ΠΙΠΙΖΕΣ ΚΑΙ ΝΤΑΟΥΛΙΑ

ΚΕΦΙ - ΧΑΡΑ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑ ΓΕΛΙΑ

ΠΡΟΣΟΧΗ : ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ 200 ΔΡΧ. ΤΟ ΑΤΟΜΟ — ΧΩΡΙΣ ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ 250





Η ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΕΙΝΑΙ ΕΛΛΑΔΑ

ΠΡΟΣΟΧΗ: ΕΙΣΙΤΗΡΙΟ ΔΡΧ. 500

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΡΩΪ ΩΡΑ 11
ΚΑΙ ΚΑΘΕ ΚΥΡΙΑΚΗ
ΡΙΑΛΤΟ ΚΥΨΕΛΗΣ 54
☎ 8827000 ΟΙΚΙΑ 9331184
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ

Ο ΒΕΤΕΡΑΝΟΣ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΗΣ
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΣΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΟ ΕΡΓΟ

- 1) ΤΟ ΜΑΓΕΜΕΝΟ ΔΕΝΔΡΟ
 - 2) Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΚΟΛΛΗΤΗΡΙΑ
- ΚΕΦΙ - ΧΑΡΑ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑ ΓΕΛΙΑ

ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ ΜΟΝΟ 400 ΔΡΧ.

ΑΛΟΣ ΓΙΑ ΤΗ
ΣΕΛΗΝΗ



ΚΙΝΗΜΑΤΟΘΕΑΤΡΟ
ΤΗΛ. 8218.973

ΡΙΑΛΤΟ

ΚΥΨΕΛΗΣ 54
ΚΥΨΕΛΗ

ΚΥΡΙΑΚΗ & ΚΑΘΕ ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΡΩΪ ΩΡΑ 11

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ
Ο ΓΝΩΣΤΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΣΑΣ ΠΡΟΣΚΑΛΕΙ & ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΟ ΕΡΓΟ

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΑΣΤΡΟΝΑΥΤΗΣ
ΣΤΗ ΣΕΛΗΝΗ

ΚΕΦΙ, ΧΑΡΑ, ΠΟΛΛΑ ΓΕΛΙΑ

ΠΡΟΣΟΧΗ: Τιμή Γονέων—Μαθητών κατ' άτομον Δρχ. 120

ΚΙΝ)ΦΟΣ ΑΤΛΑΝΤΙΣ ΝΕΟ ΨΥΧΙΚΟ - ΤΗΛ. 67.15.577

Τό θέαμα πού ξετρελλώνει την 'Αθήνα

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ
Γιά μιὰ βραδιά κοντά σας

ΤΡΙΤΗ 4 ΙΟΥΛΙΟΥ 1972
ΑΠΟΓΕΥΜΑ 8 ΒΡΑΔΥ 10

ΤΟΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ Ο ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ
ΜΑΝΘ. ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΜΕ ΘΑΟΚΛΗΡΟ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΟΥ
ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΝΑΥΑΡΧΟΣ
ΓΕΛΙΑ ΠΟΛΛΑ ΓΕΛΙΑ!!! ΦΘΗΝΟ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΝ ΓΙΑ ΟΛΗΝ ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΝ



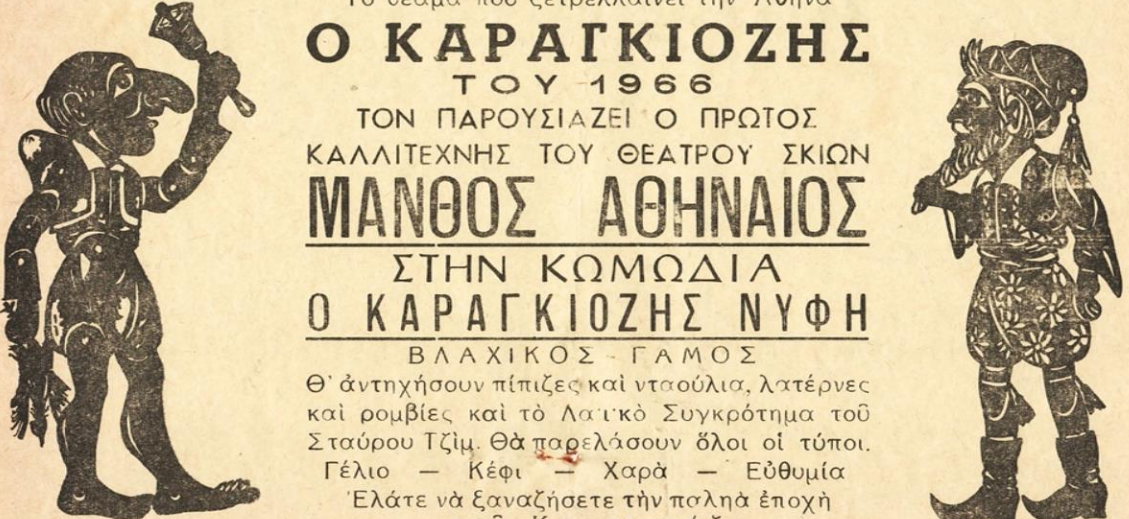
ΣΙΝΕ ΑΝΕΣΙΣ ΠΑΛ. ΦΑΛΗΡΟΥ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 2 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 'Απόγευμα ώρα 8
Βράδυ ώρα 10

Τό θέαμα πού ξετρελλώνει την 'Αθήνα

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΤΟΥ 1966
ΤΟΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ Ο ΠΡΩΤΟΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΝΥΦΗ
ΒΛΑΧΙΚΟΣ - ΓΑΜΟΣ

Θ' άντηχήσουν πίπιζες και νταούλια, λατέρνες
και ρομβίες και τὸ Λαϊκὸ Συγκρότημα τοῦ
Σταύρου Τζιμ. Θὰ παρελάσουν ὅλοι οἱ τύποι.
Γέλιο — Κέφι — Χαρὰ — Εὐθυμία
Ἐλάτε νὰ ξαναζήσετε τὴν πολλὰ ἐποχὴ
τοῦ Καραγκιόζη



Κινηματογράφος

ΠΑΛΛΑΣ

ΘΕΑΤΡΟΝ ΣΚΙΩΝ
(ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ)

ΚΥΡΙΑΚΗ 11 Π. Μ.

Τοῦ Βετεράνου Καλλιτέχνη

ΜΑΝΘΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΥ

ὁ ὁποῖος μὲ τίς παραστάσεις ποὺ ἔδωσε εἰς
ὅλα τὰ Θέατρα καὶ Κινηματογράφους τῆς Ἑλ-
λάδος (στὴν Ἀθήνᾳ στὰ Θέατρα ΟΛΥΜΠΙΑ,
ΑΝΙΖΕΛΑ, ΤΙΤΑΝΙΑ, ΑΘΗΝΑ, ΚΥΨΕΛΑΚΙ
κ.λ.π.) χάρισε παντοῦ τὸ Κέφι, τὴ Χαρὰ, τὸ
Γέλιο καὶ τὴν Εὐθυμία.

Ὁ ἀμίμητος ΜΑΝΘΟΣ μὲ τὸν ΚΑΡΑ-
ΓΚΙΟΖΗ του. τὸ ἔμφυχο ὕλικο του καὶ τὴ
μεσσηρία του ξαναζωντανεῖ τὴ Λαϊκὴ Τέχνη
τοῦ ἀλησμόνητου ΜΟΛΑ.

Σᾶς περιμένουμε, Μικροὺς καὶ Μεγάλους νὰ
παρακαλευθῆσατε τὴν ὑπέροχη ΚΩΜΩΔΙΑ

ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ ΤΩΝ ΛΗΣΤΩΝ

ΤΙΜΗ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΥ ΔΡΧ. 5



ΚΙΝΗΤΡΟΝ ΑΚΤΗ ΡΑΦΙΝΑΣ
Ο ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΦΗΜΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΔΙΑΚΡΙΘΕΙΣ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΑΤΡΩΝ 1967
ΜΕ ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΤΟΥ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ
ΘΑ ΣΩΤΗΡΕΥΣΗ ΤΟ ΓΝΗΣΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ
ΟΠΩΣ ΤΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕ ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΔΙΕΘΝΗ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΕΚΤΑΚΤΩΣ ΜΟΝΟΝ ΓΙΑ ΜΙΑ ΗΜΕΡΑ
ΠΕΜΠΤΗ 31 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ
ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΔΡΑ 7.45 - ΒΡΑΔΥ ΔΡΑ 9.45
ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗΝ ΞΕΚΑΡΔΙΣΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΝΥΦΗ
ΒΛΑΧΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ
Θ' ΑΝΤΗΧΣΟΥΝ ΠΙΠΙΣΕΣ ΚΑΙ ΝΤΑΟΥΛΙΑ,
ΛΑΤΕΡΝΕΣ ΚΑΙ ΡΟΜΒΙΕΣ
ΚΑΙ ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΖΙΜ
ΤΟ ΘΕΑΜΑ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΠΑΛΙ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΟΝΑΔΙΚΟ
ΜΑΝΘΟ ΑΘΗΝΑΙΟ
ΓΝΩΣΤΕΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

ΕΞΑΣΦΑΛΙΣΑΤΕ ΕΓΚΑΙΡΩΣ ΤΑΣ ΘΕΣΕΙΣ ΣΑΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ Κ Α Τ Ι Α Π. ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ



Τό δέσμα πού ξετρελλαίνει την 'Αθήνα
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΤΟΥ ΑΛΣΟΥΣ ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ
Για μία Βραδιά κοντά σας Πέμπτη 13-1-72
'Απογευματινή 5.45' Βραδυνή 8.15'
ΤΟΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ Ο ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΜΕ ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ
ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΣΩΜΑΤΟΦΥΛΑΚΑΣ
Συμμετέχει ο ΜΑΓΟΣ ΕΒΡΑΙΟΣ ΤΑΧΥΔΑΚΤΥΛΟΥΡΓΟΣ Α Β Ρ Α Α Μ
πού δά σάς καταπλήξη με τη Μαγεία του
ΓΕΛΙΑ ΠΟΛΛΑ ΓΕΛΙΑ!!! Φθηνό εισιτήριο για όλην την Οικογένειαν

ΚΙΝ)ΦΟΣ ΡΕΞ ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ

ΣΗΜΕΡΟΝ 20 ΙΟΥΛΙΟΥ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΩΡΑ 7.30 & ΒΡΑΔΥ ΩΡΑ 9.30
Τὸ θέαμα πού ξετρελλαίνει τὴν Ἀθήνα

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

Τὸν παρουσιάζει ὁ πρῶτος καλλιτέχνης τοῦ
θεάτρου Σκιῶν

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Ποῦ ἐπὶ ὁλόκληρα 20 χρόνια στὸ Α Λ Σ Ο Σ
ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ διασπείρει τὴν Ἀθήνα

**ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ Ο
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΜΑΓΕΙΡΑΣ**

Θὰ παρελάσουν ὅλοι οἱ τύποι.
ΓΕΛΙΑ ΜΕΧΡΙ ΔΑΚΡΥΩΝ

**ΕΛΑΤΕ ΝΑ ΞΑΝΑΞΗΣΗΤΕ ΤΗΝ ΠΑΛΙΑ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ**



ΣΙΝΕ ΠΑΛΛΑΣ **ΕΝΑ ΘΕΑΜΑ**
ΓΙΑ ΜΙΚΡΟΥΣ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΟΥΣ

ΜΟΝΟΝ ΠΕΜΠΤΗ 8 ΑΠΡΙΛΙΟΥ **ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΩΡΑ 7 - ΒΡΑΔΥ ΩΡΑ 9.30**

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ
ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΟΥ

ΜΑΝΘΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΥ

ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗΝ ΚΛΑΣΣΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ
Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

ΠΡΟΣΟΧΗ! Αἱ Οἰκογένειαι
ΜΠΑΡΜΠΑΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΛΑΤΣΑΡΑ & ΨΩΡΙΟΥ ΞΕΛΙΓΩΜΕΝΟΥ
Ἰδὲ προσκαλοῦν νὰ τιμῆσετε μετὰ τὴν παρουσία σας
τοὺς γάμους τῶν παιδιῶν τῶν

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ & ΑΓΛΑΪΑΣ
ΘΑ ΜΟΙΡΑΣΘΟΥΝ & ΜΠΟΜΠΟΝΙΕΡΕΣ
ΓΕΛΙΑ - ΓΕΛΙΑ - ΓΕΛΙΑ - ΓΕΛΙΑ
ΜΕΧΡΙ ΔΑΚΡΥΩΝ

Θ' ἀντηχήσουν νίπιζες καὶ νταούλια, λατέρνες καὶ ρομβίες
καὶ τὸ λαϊκὸ συγκρότημα τοῦ **ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΖΙΜ**.
Ἐλᾶτε νὰ ἀπολαύσετε τὸν ἀληθινὸ **ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ**.

Θὰ ἐμφανισθοῦν ὅλοι οἱ τύποι τοῦ Θεάτρου Σκιῶν.



ΣΙΝΕ ΛΙΑΝΑ ΧΑΛΑΝΔΡΙΟΥ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 30 ΜΑΪΟΥ ΑΠΟΓΕΥΜΑ 7.45' - ΒΡΑΔΥ 9.45'

Τό θέαμα πού ξετρελλαίνει τήν Ἀθήνα

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

ΤΟΥ 1969

Τόν παρουσιάζει ὁ πρῶτος Καραγκιοζοπαίκτης
πού διεκρίθη στό Φεστιβάλ Πατρῶν

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

ΔΙΑ ΤΗΣ ΒΙΔΣ ΓΙΑΤΡΟΣ

Ἐλάτε νά ξαναζήσετε τήν παλιά ἐποχή
τοῦ Καραγκιόζη



ΣΙΝΕ "ΑΝΝΑ,, ΠΕΡΙΟΧΗ ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 23 ΜΑΪΟΥ
ΑΠΟΓΕΥΜΑ 6.45' - ΒΡΑΔΥ 9.45'

ΜΕΓΑΛΗ ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ
ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΟΥ

ΜΑΝΘΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΥ

ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ο ΓΑΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

ΠΡΟΣΟΧΗ

ΑΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΙ
ΜΠΑΡΜΠΑΓΙΩΡΓΟΥ ΜΠΑΤΣΑΡΑ & ΨΩΡΙΛΟΥ ΞΕΛΙΓΜΕΝΟΥ

Σᾶς προσκαλοῦν νά τιμῆσετε μέ τήν παρουσία σας
τούς γάμους τῶν παιδιῶν των

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ & ΑΓΛΑΪΑΣ

ΣΗΜΕΡΟΝ Ἀπόγευμα ὥρα 6,45' - Βράδυ ὥρα 9,45'

Ἡ Παράσταση θά παιχθῇ μέ ὀλη τήν μεγαλοπρέπεια πού τῆς ταιριάζει.
ΘΑ ΜΟΙΡΑΣΘΟΥΝ ΚΑΙ ΜΠΟΜΠΟΝΙΕΡΕΣ.

Θά παρὼν ἡ ἐπί σκηνῆς κομπῆς, ἑλέφαντες
καί ὀλη ἡ προίκα τοῦ Καραγκιόζη.

Θ' ἀντιχῆσουν πίπιζες καί νταούλια, λατέρνες καί ρομβίες
καί τό ΛΑΪΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΣΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΖ.Μ.

Θά ἐμφανισθοῦν ὀλοι οἱ τύποι τοῦ θιάτρου Σκ.ῶν.

ΕΛΑΤΕ ΝΑ ΑΠΟΛΑΥΣΕΤΕ ΤΟΝ ΑΛΗΘΙΝΟ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ.

ΓΕΛΙΟ - ΚΕΦΙ - ΧΑΡΑ - ΕΥΘΥΜΙΑ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΙΔΟΣ ΔΕΧ. 6,50



ΣΙΝΕ

Α Β Α

ΠΕΡΙΣΤΕΡΙΟΥ

ΤΕΤΑΡΤΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑ 6.15 ΒΡΑΔΥ 8.30

Ο Παγκοσμίου φήμης Καλλιτέχνης

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Διακρίθηκε στο Φεστιβάλ Πατρών 1967 με ολόκληρο το Καλλιτεχνικό του Συγκρότημα θα ζωντανέψει το γνήσιο Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο

ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

Έκτάκτος μόνον για μια ημέρα παρουσιάζει την ξεκαρδιστική κωμωδία



Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΣΩΜΑΤΟΦΥΛΑΚΗΣ

ΠΡΟΣΟΧΗ ΔΩΡΑ ΔΩΡΑ

- 1) Η Ραδιοηλεκτρική και Ξεθελές, επίπλων Γ. Παπαπειτροπούλου Άνδριτσίνης 2 και 3 Στάσις φούρνος Άνδρούπολης Τηλ. 517.268 προσφέρει μία κουζίνα δωρεάν.
- 2) Η μεγάλη Όλινδική Έταιρία Νουνοῦ θα μοιράσει ζαχαροδοκόν Γάλα δωρεάν.
- 3) Θα μοιραστούν πολλές μπάλες ή κλήρωσις θα γίνει στο τέλος της πρώτης παραστάσεως

ΚΕΦΙ, ΤΕΛΙΟ, ΧΑΡΑ, ΕΥΘΥΜΙΑ

ΚΙΝ)ΦΟΣ ΡΕΞ ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ

ΣΗΜΕΡΟΝ 20 ΙΟΥΛΙΟΥ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΩΡΑ 7.30 & ΒΡΑΔΥ ΩΡΑ 9.30
Τὸ θέαμα πού ξετρελλαίνει τὴν Ἀθήνα

Τὸν παρουσιάζει ὁ πρῶτος καλλιτέχνης τοῦ
θεάτρου Σκιῶν

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Ποῦ ἐπὶ ὁλόκληρα 20 χρόνια στὸ Α Λ Σ Ο Σ
ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ διασκεδάζει τὴν Ἀθήνα

**ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ Ο
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΜΑΓΕΙΡΑΣ**

Θὰ παρελάσουν ὅλοι οἱ τύποι.
ΓΕΛΙΑ ΜΕΧΡΙ ΔΑΚΡΥΩΝ

**ΕΛΑΤΕ ΝΑ ΞΑΝΑΖΗΣΗΤΕ ΤΗΝ ΠΑΛΙΑ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ**



ΚΙΝ)ΦΟΣ ΡΕΞ ΑΜΑΡΟΥΣΙΟΥ

ΣΗΜΕΡΟΝ 20 ΙΟΥΛΙΟΥ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΩΡΑ 7.30 & ΒΡΑΔΥ ΩΡΑ 9.30
Τὸ θέαμα πού ξετρελλαίνει τὴν Ἀθήνα

Τὸν παρουσιάζει ὁ πρῶτος καλλιτέχνης τοῦ
θεάτρου Σκιῶν

ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Ποῦ ἐπὶ ὁλόκληρα 20 χρόνια στὸ Α Λ Σ Ο Σ
ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ διασκεδάζει τὴν Ἀθήνα

**ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ Ο
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΜΑΓΕΙΡΑΣ**

Θὰ παρελάσουν ὅλοι οἱ τύποι.
ΓΕΛΙΑ ΜΕΧΡΙ ΔΑΚΡΥΩΝ

**ΕΛΑΤΕ ΝΑ ΞΑΝΑΖΗΣΗΤΕ ΤΗΝ ΠΑΛΙΑ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ**





ΚΙΝΗΤΡΟΝ ΑΚΡΟΠΟΛ
Ο ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΦΗΜΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΔΙΑΚΡΙΘΕΙΣ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΑΤΡΩΝ 1967
ΜΕ ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΤΟΥ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ
ΘΑ ΖΩΝΤΑΝΕΨΗ ΤΟ ΓΗΝΣΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ
ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ
ΟΠΩΣ ΤΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕ ΣΕ ΟΛΑ ΤΑ ΔΙΕΘΝΗ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

ΕΚΤΑΚΤΩΣ ΜΟΝΟΝ ΓΙΑ ΜΙΑ ΗΜΕΡΑ
ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 18 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ
ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΩΡΑ 7.45 - ΒΡΑΔΥ ΩΡΑ 9.45
ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗΝ ΞΕΚΑΡΑΙΣΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΝΥΦΗ
ΒΛΑΧΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ
Θ' ΑΝΤΗΧΗΣΟΥΝ ΠΙΠΙΖΕΣ ΚΑΙ ΝΤΑΟΥΛΙΑ,
ΛΑΤΕΡΝΕΣ ΚΑΙ ΡΟΜΒΙΕΣ
ΚΑΙ ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΤΖΙΜ
ΤΟ ΘΕΑΜΑ ΠΟΥ ΕΓΙΝΕ ΠΑΛΙ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΟΝΑΔΙΚΟ
ΜΑΝΘΟ ΑΘΗΝΑΙΟ
ΓΝΩΣΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

ΕΞΑΣΦΑΛΙΣΑΤΕ ΕΓΚΑΙΡΩΣ ΤΑΣ ΘΕΣΕΙΣ ΣΙΑΣ

ΤΟ ΘΕΑΜΑ ΠΟΥ ΞΕΤΡΕΛΛΑΝΕ ΠΑΛΙ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ



Ο
ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

Τόν παρουσιάζει
ὁ κορυφαῖος Καλλιτέχνης
ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

ΣΤΗΝ ΚΩΜΩΔΙΑ
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ
ΓΙΑΤΡΟΣ

ΟΥΤΕ ΜΙΛΑΕΙ — ΟΥΤΕ ΛΑΛΑΕΙ

Έλατε νά θυμηθῆτε τήν ώραῖα
παληά ἐποχή τοῦ Καραγκιόζη

ΣΗΜΕΡΟΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙ ΣΑΣ

Καὶ στὸν γνωστὸ Κινηματογράφο τῆς Πόλεως
ἔρχεται ὁ πρῶτος Καραγκιοζοπαίκτης τῆς Ἑλλάδος
καὶ παρουσιάζει τὴν Κλασσικὴ Κωμωδία

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΠΑΝΤΡΕΥΕΤΑΙ

Θ' ἀντηχήσουν Πίπιζες καὶ Νταούλια, Ρομβίες καὶ
Λατέρνες, ὁ Σταύρακας μὲ τὰ μπουζούκια του.

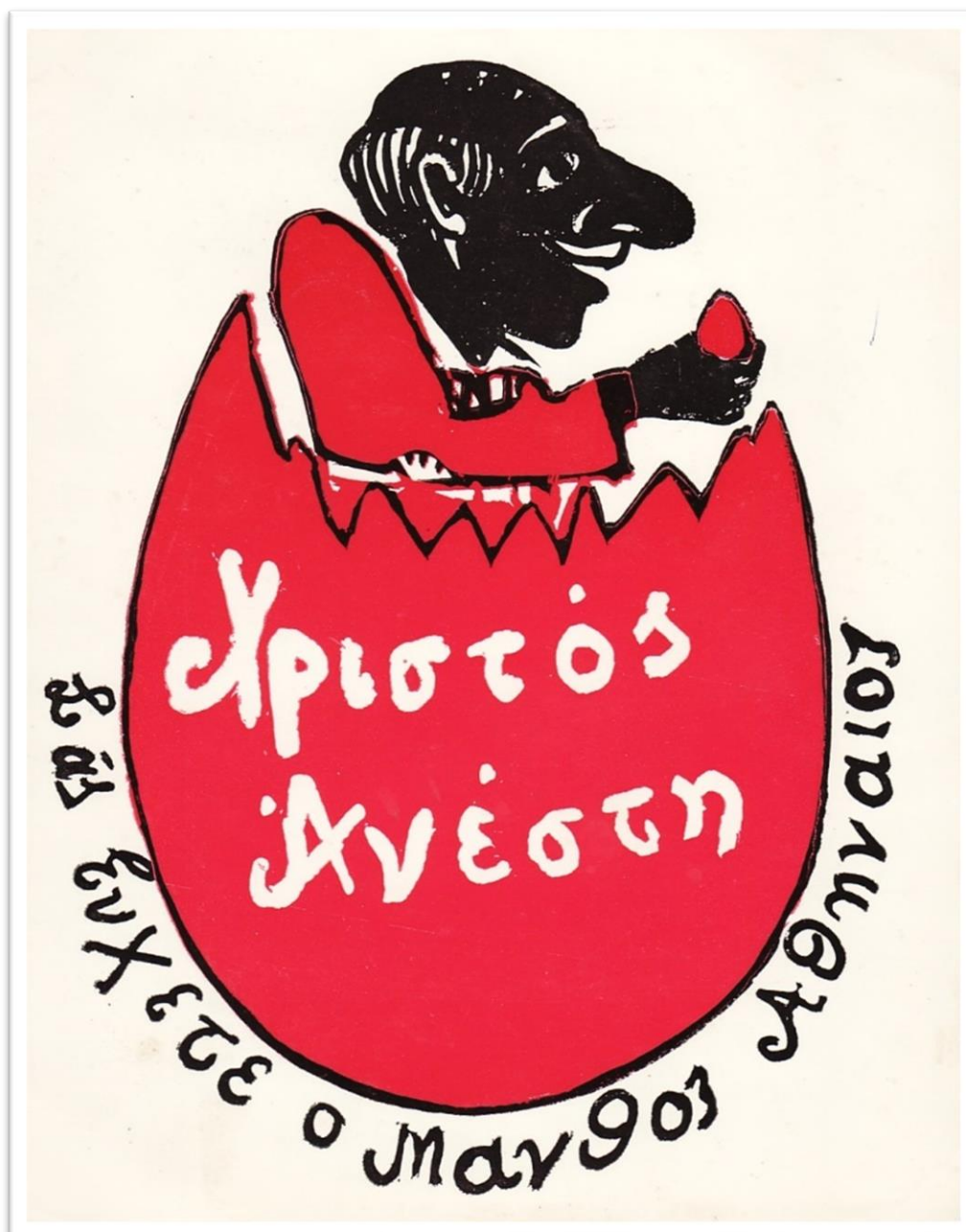
2 Ὡρες Γέλια μέχρι δακρύων

ΣΗΜΕΡΟΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙ ΣΑΣ

ΜΗΝ ΛΕΙΨΗ ΚΑΝΕΙΣ

ΣΑΣ ΠΕΡΙΜΕΝΟΥΜΕ





Εικόνα 47-49, Ευχητήριες κάρτες (αρχείο Μάνθου Αθηναίου).



№ 1921



ΧΡΟΝΙΑ ΠΟΛΛΑ ΠΑΙΔΙΑ

Εὐὴν Παρασκευὴ 23 τοῦ μηνὸς καὶ ὥρα 6 τὸ βράδυ ὅτὸν κινηματογράφον "ΓΑΛΑΞΙΑ", θὰ ἔρθῃ ὁ ΜΑΝΘΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ μετὸν Χαραγκιόζη του νὰ σᾶς τὰ πεῖ.

Νὰ πάρετε τὴ μαμά σας καὶ τὴ γιαγιά σας καὶ νὰ ἔρθετε. Θὰ κληρωθοῦν καὶ 3 μεγάλοι δίδκοι τοῦ Μ. Ἀθηναίου.



Σᾶς περιμένουμε με ἀγάπη
 Σύλλογος Γυναικῶν Ἀσπροπύργου



ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
 ΧΕΙΜΕΡΙΝΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑΙ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

ΠΡΟΣΚΛΗΣΙΣ

Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ ΕΧΕΙ ΤΗΝ ΤΙΜΗΝ ΝΑ
 ΠΡΟΣΚΑΛΕΣΗ ΤΟΝ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ
 "ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ", ΔΟΘΗΣΙΜΕΝΗΝ ΤΗΝ 197...
 ΚΑΙ ΩΡΑΝ 6.30 Μ.Μ. ΑΚΡΙΒΩΣ ΕΙΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟΝ "ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ-ΡΕΣ",
 ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 48.

ΣΕΙΡΑ
V
ΘΕΣΙΣ
V
ΑΤΟΜΑ ΔΥΟ



Εικόνα 50-52, Προσκλήσεις (αρχείο Μάνθου Αθηναίου).



Κυρίες καὶ Κύριοι,

Γειά σας καὶ χαρά σας καὶ εὐχαριστῶ πού μέ τιμήσατε.

Ὁ ἀποψινὸς τεχνίτης μου Μάνθος Ἀθηναῖος συνεχίζει τὴν καλλιτεχνικὴ παράσταση τοῦ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ὅπως ὁ Σανδτούνης ἢ Μιάμρος θεωρεῖται ὁ θεμελιωτὴς τοῦ Ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη. Ὁ Γιάννης Βράχαλης, ὁ Ἀν. Μόλλας, ὁ Χρ. Κοντὸς, ὁ Ρούλιος, ὁ μεγάλος Δημήτρης Μανωλόπουλος, ὁ Ἀγιαμαυρίτης, ὁ Βασίλαρος, ὁ Θεοδωρόπουλος, ὁ Ξάνθος Κουτσούρης καὶ ὁ Κώστας Μάνος.

Οἱ καραγκιοζοπαῖτες πού ἐπηρέασαν τὸν ἀποψινὸ μου τεχνίτη Μάνθο Ἀθηναῖο, νὰ ἀκολουθήσει τὴ λαϊκὴ παράδοση τοῦ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ εἶναι ὁ μεγάλος Δημήτρης Μανωλόπουλος, ὁ Γ. Κουτσούρης. Τὰ μυστικὰ ὅμως τῆς τέχνης τὰ ἔμαθε κοντὰ στὸν ἀλησμόνητο Κώστα Μάνο.

Οἱ καλλιτέχνες ἔχουν τὸ προνόμιο τῶν μεγάλων ἀνδρῶν νὰ τοὺς θυμοῦνται μετὰ τὸ θάνατο. Πολλὰ χρόνια τώρα, ὅλοι θυμοῦνται ἀκόμη αὐτοὺς πού ἀναφέρω παραπάνω. Μὰ καὶ αὐτὸν πού θὰ δεῖτε ἀπόψε ἀφήνει βαθὺ ἀυλάκι στὸ διάβα του.

Ξεχάστε τώρα τὴ σοβαροφάνεια τῆς καθημερινῆς ζωῆς Πίσω ἀπὸ κάθε τραγικότητα παραφυλάει τὸ γέλιο. Ἡ φιλοσόφηση τοῦ χθὲς εἶναι γέλιο τοῦ σήμερα, σιγουριά τοῦ αὔριο καὶ ἐλπίδα γιὰ πολλὰ χρόνια ζωῆς.

Πάρε τὴ ζωὴ εὐθυμα καὶ σίγουρα θὰ τὴν νικήσεις.

Μετὰ τιμῆς
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ



Στό θέατρο «'Αμαλία»

**Σήμερα «Γιατρός
μέ ιό σ'ανιό»**



Μεγάλη επιτυχία σημείωσε χθές στο θέατρο «'Αμαλία» η «πρώτη» του καραγκιοζοπαίχτη Παν. Μιχόπουλου, που προσκεκλημένος από το «Θεατρικό 'Εργαστήρι» της «Τέχνης», θά δίνει παραστάσεις μέχρι και την Κυριακή από το κλασικό ρεπερτόριο της Καραγκιοζίσκης φιλολογίας. Χθές ο Παν. Μιχόπουλος παρουσίασε το έργο «'Ο Μέγας 'Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι», που θά επαναληφθή το Σάββατο θράδυ. Σήμερα σκιά έχει ο «Γιατρός μέ το στανιό», που συνοδεύεται από τα ακράτητα γέλια των μικρών και μεγάλων φίλων του Θεάτρου Σκιών.

‘Ο Καραγκιόζης πνευματιστής



Σκηνή ξυλοδαρμού μέ ποτιστήρι. Καραγκιόζη έναντιον Χατζηαβάνη — στιγμιότυπο που δέν λείπει από κανένα έργο του Καραγκιόζη. Αλλά και άλλα πολλά θά παρουσιάση στους πολυπληθείς φίλους του πανάρχαιου αυτού θεατρικού είδους ο Παναγιώτης Μιχόπουλος που έρχεται στό θέατρο «'Αμαλία» ύστερα από πρόσκληση του «Θεατρικού 'Εργαστηρίου» της «Τέχνης». Πρεμιέρα την Πέμπτη στις 8 το βράδυ μέ το κλασικό «'Ο Μέγας 'Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι». Φίλοι του Καραγκιόζη άγρυπνείτε! Θά πείση γέλιο σύννεφο.

Εικόνες 53-57, Διαφημίσεις εφημερίδων (αρχείο Παναγιώτη Μιχόπουλου).

ΚΑΘΕ ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΡΟΤ' 11-1
ΣΤΟ ΚΙΝ/ΘΕΑΤΡΟΝ **ΒΕΑΚΗ**
ΠΑΤΗΚΙΣΗ ΚΑΙ ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 32
ΓΕΛΙΑ ΠΟΛΛΑ ΤΗΛ
523-522



ΧΑΡΙΔΗΜΟΣ
ΟΚΑΡΑΓΚΙΟΥΣΗΣ ΞΕΝΟΔΟΧΟΣ

νος από τὰ νέα κυβερνητικά μέτρα περί τουριστικής
διαίρεσως τῆς χώρας σέ 4 περιοχές, ὁ φίλος Γιώρ-
γος θυμήθηκε καί παρουσιάζει τήν παλιά καρναβάλια
«Ὁ Καραγκιόζης Ξενοδόχος». Γέλια ἀσυγκράτητα.

Η ΣΚΕΨΗ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ : «Τό σάπιο ξύλο δέ
μπορεῖ νά σκαλιστῇ». (Κινέζικη παροιμία).

Ὠτοβλεψίες

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ... ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟΣ : Καλοκαίρι είναι, όλος ο κόσμος — δηλαδή, τί όλος ο κόσμος; όσοι τό μπορούν — όλος ο καλός ο κόσμος τέλος πάντων στά νησιά, δέν θά μπορούσε νά λείψη ο Κα-

ΚΑΘΕ ΒΡΑΔΥ ΣΤΗΝ ΠΛΑΚΑ
ΤΗΛ 3224-845 ΩΡΑ 830
ΓΕΛΙΑ ΠΟΛΛΑ
Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΚΑΤΕΡΓΑΡΙΩΝ



ΧΑΡΙΔΗΜΟΣ
Γ. Χαρίδης

ραγκιόλης. Μόνο πού, όπως συμβαίνει καμμιά φορά, κακόποσε. Έτσι τουλάχιστον ισχυρίζεται ο Γιάννης Χαρίδης, πού παρουσιάζει απόψε καί αύριο στήν Πλάκα τήν κλασική κωμωδία «Ο Καραγκιόλης στό Νησί τών Κατεργαρίων». Γέλιο στυγνρότατο!

«ΚΑΖΑΝΟΒΑΙΣ» — ΑΡΧΗ : Ήδη, ο Φεντερίκο Φελλίνι έχει στό μυαλό του «εφτιαγμένη» τήν προσεχή ταινία του. Θά είναι μία βιογραφία τού μεγαλύτερου Ιταλού τυχολόγου όλων τών εποχών — τού Καζανόβα.

***ΩΤΟΒΛΕΨΙΕΣ**

συλλέκτης αγοράστε αυτή την θαυμάσια «Γυναίκα με
τὸ Βέλος» 19.000 λίρες — κάπου ἐνάμισι ἑκατομ-
μόριο.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΣΜ: Μὴν ξεχάσετε αὖριο τὸ πρῶτὴν τὴν
παράσταση τοῦ Γιώργου Χαρίδημου στὸ «Βέλος». Ἀρχί-

ΚΑΘΕ ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΡΩΤὴ 11-1
ΣΤΟ ΚΙΝ/ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΕΛΟΣ
ΠΑΤΗΣΙΩΝ ΚΑΙ ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 32

ΤΗΛ
523-522
ΧΩΜΑΔΙΑ

ζει ἀμέσως μετὰ τὴν θέλον Ἀκυτοργίαν — ἐκεῖ κατὰ τὴν
11 — καὶ ποῖται τὴν ἐπαγγελίαν αὐτοῦ Κομμουνιστὴς καὶ οἱ
ἑπὶ αὐτὴν θέλον (Συγγνώμην, λάθος! Καὶ οἱ ἑπὶ
Γαμπροὶ στὸ κιάσι). Γέλιο ἀμερικανικόν.

ΕΝΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑ: Αὖριο τὸ πρῶτ, ἐπίσης,
στὴν «Ἀλκυονίδα» ἐνὰ κλασικὸν ἀριστουργήμα: αὐτὸ
ἐν τῷ δικαίωμά τῳ ζῆναι, τοῦ Φρίντς Λόγγ (1937).
Ἡ δομὴ του θυμίζει ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία.

Ὠτοβλεψίες

στορίας τῆς

Η ΖΕΡΒΟΙ

Ἡ Χριστιανὴ
ρουτίωση τοῦ
Γκάλερνα τοῦ
ση μὲν ὅτι
ὅτι ἡ Ζερβοῦ
νίδος ποὺ θά
μεγάλῃ αὐτὴ
κῆς πρωτανοῦ
— Ἡ ἑξέλιξη
ἐν Γκάλερνα
τοῦ τῆς ἀνοί

ΜΙΑ ΝΕΑ

Μία νέα γὰρ
προσέγγιση
καὶ καὶ οὐκ
ἐν τῇ ἐπιστήμῃ
σχετῶν στὴν
κῆς καὶ Κυ
θύνεται δὲ ὁ
ποῦλον. Πρὸς
ἀπελευθέρω-
ση καὶ τὴν
καὶ γκαλερί.

— Ὁ «Κύριος»
Διευτὴρ μὲ
γράφου Γιώ

ΕΚ

ΧΡΙ
ΠΡ

- ΛΟΝ.
- ΜΑΛΤ.
- ΦΛΩΡ.
- ΓΕΝΙ.
- ΛΟΝ.

Ἀντὶ
FIL T
ΑΚΑ
Ἡμε

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΝ ΣΩΜΑΤΕΙΟΝ
ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ

ΕΔΡΑ ΑΘΗΝΑΙ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1925

ΑΔΕΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ



ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΚΑΤΟΧΟΥ

ΕΠΩΝΥΜΟΝ ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΟΝΟΜΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ
ΤΟΠΟΣ & ΧΡΟΝΟΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ ΚΟΠΑΚΑΚΙΟΝ
ΤΡΥΦΙΛΛΙΑΣ ΜΕΣΣΗΝΙΑΣ
ΟΝΟΜΑ ΠΑΤΡΟΣ ΚΩΝ/ΝΟΥ
ΟΝΟΜΑ ΜΗΤΡΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΑ
ΟΝΟΜΑ ΣΥΖΥΓΟΥ ΑΓΓΕΛΙΚΗ
Δ/ΣΙΣ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΠΑΛΑΤΙΚΩΝ 1 Ν. ΛΙΟΣΙΑ
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΓΓΡΑΦΗΣ 1955
ΑΥΞΟΝ ΑΡΙΘ. ΜΗΤΡΩΟΥ 18
Η παρούσα ταυτότητα
δίνεται εν τω ΠΡΕΣΒΡΙΝ
τω Πανελληνίω Καρναβάλι
Δελφών Σκίων.

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ
Ο ΓΕΝ. ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ

Εικόνα 58, Άδεια Θανάση Σπυρόπουλου (αρχείο Θανάση και Κώστα Σπυρόπουλου).

Παράρτημα Ε – Οπτικά τεκμήρια



**Εικόνα 1, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), στρατιώτης, Θεσσαλονίκη 1954
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



Εικόνα 2, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), στρατιώτης, μπροστά στο Θέατρο της 51^{ης} Ταξιαρχίας (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 3, Πλατεία Γεωργίου, Πάτρα, Παναγιωτάρας, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Τούρλας, Λεωνίδας από Μεσολόγγι, 1982 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



**Εικόνα 4, Αβραάμ, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Χειμάρας (καθηγητής),
Μπάρμπα Κώστας Σπυρόπουλος, 1973.**



**Εικόνα 5, Πάτρας, Παναγιωτάρας, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Δέσποινα
(κόρη Αβραάμ), 1962 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



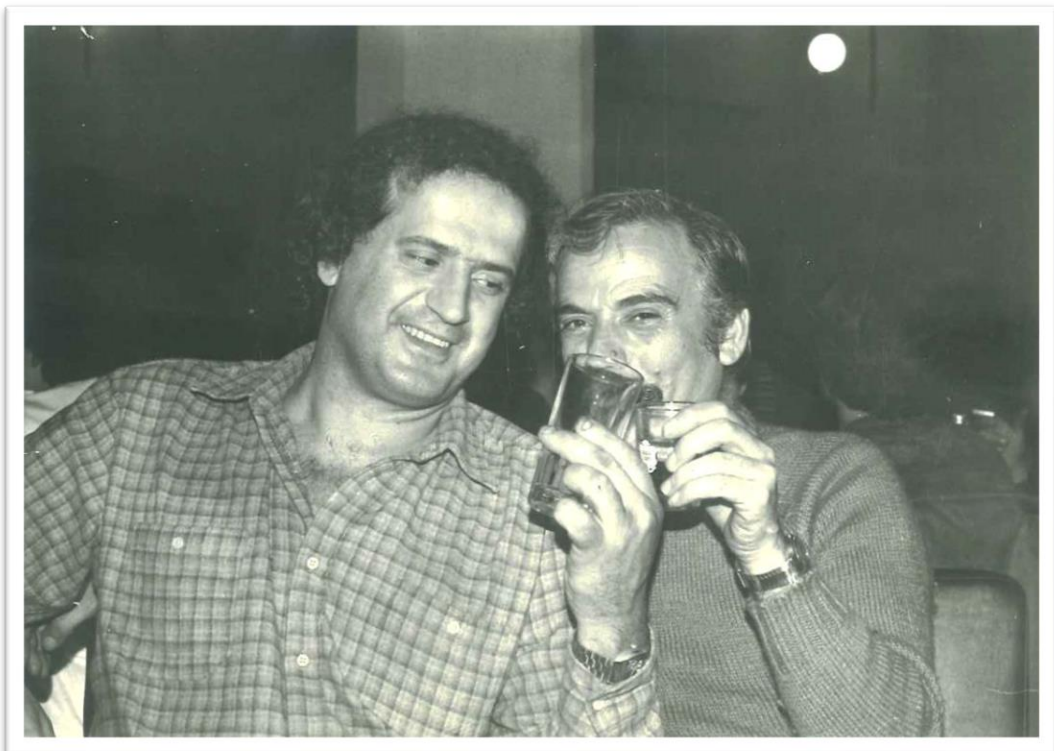
Εικόνα 6, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), σε συνέντευξη στο Σίδνεϋ της Αυστραλίας (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 7, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), με ομάδα φοιτητών, 1979 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 8, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), σε μια σκηνή από το έργο *Φοιτητής και Διάβολος*, στο θέατρο *Ρεκόρ*, του Μαρούδα, Πάτρα 7/1/1978 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 9, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Μπάμπης Γκολές, 1978 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



**Εικόνα 10, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Δέσποινα (κόρη Αβραάμ)
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



**Εικόνα 11, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), στο Φεστιβάλ, 22/8/1986
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



**Εικόνα 12, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Γιάγκος Ανδρεάδης
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



**Εικόνα 13, Γιάννης Μουρελάτος, Παρίσι, Fondation Hellénique, Μάρτιος 1979
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



Εικόνα 14, Γιάννης Μουρελάτος, Τρίπολη, Ιούλιος 1971 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



**Εικόνα 15, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Νέα Υόρκη, 1988
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



Εικόνα 16, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Πάνος Καπετανίδης, στην τηλεοπτική εκπομπή *Τα Κολλητήρια* (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 17, Γιάννης Μουρελάτος, Τάκης Παλαιοθόδωρος, σε παράσταση στο θέατρο *Ρεκόρ*, του Μαρούδα στην Πάτρα, Σεπτέμβριος 1981 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 18, Παράσταση Καραγκιόζη του Γιάννη Μουρελάτου (Γιάνναρου), στον Πολιτιστικό Μορφωτικό Σύλλογο «Μαραθιά» (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 19, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Γιώργος Γιάνναρης, στο 10^ο Πανκαλαβρυτινό Φεστιβάλ, 11/8/1995 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 20, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Σοφία Θεοδοροπούλου, στο Λαϊκό Θέατρο στην Πάτρα (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 21, Σπύρος Καράμπαλης, Ανέστης Βακάλογλου (Ορέστης), Γιάννης Μουρελάτος με τις γυναίκες τους (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 22, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Χάρης Μπιλίνης, σε παράσταση στα Σπαθάρεια, στο Δήμο Αμαρουσίου (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 23, Ευγένιος Σπαθάρης, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Μένια Σπαθάρη, στα Σπαθάρεια, του Δήμου Αμαρουσίου (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



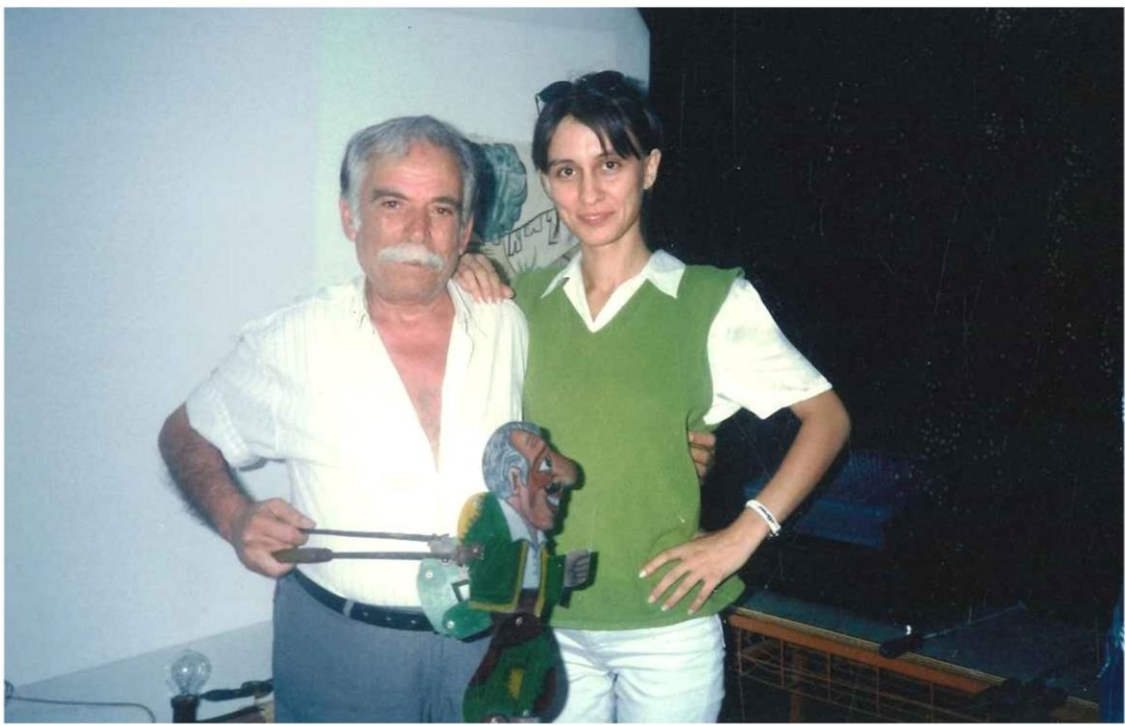
Εικόνα 24, Κώστας Μακρής, Βάσω Μουρελάτου, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος) και ένας συνεργάτης τους μάγος (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 25, Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Ευάγγελος Κορφιάτης (Βάγγος), στην τηλεοπτική σειρά *Κολλητήρια*, 1987 (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



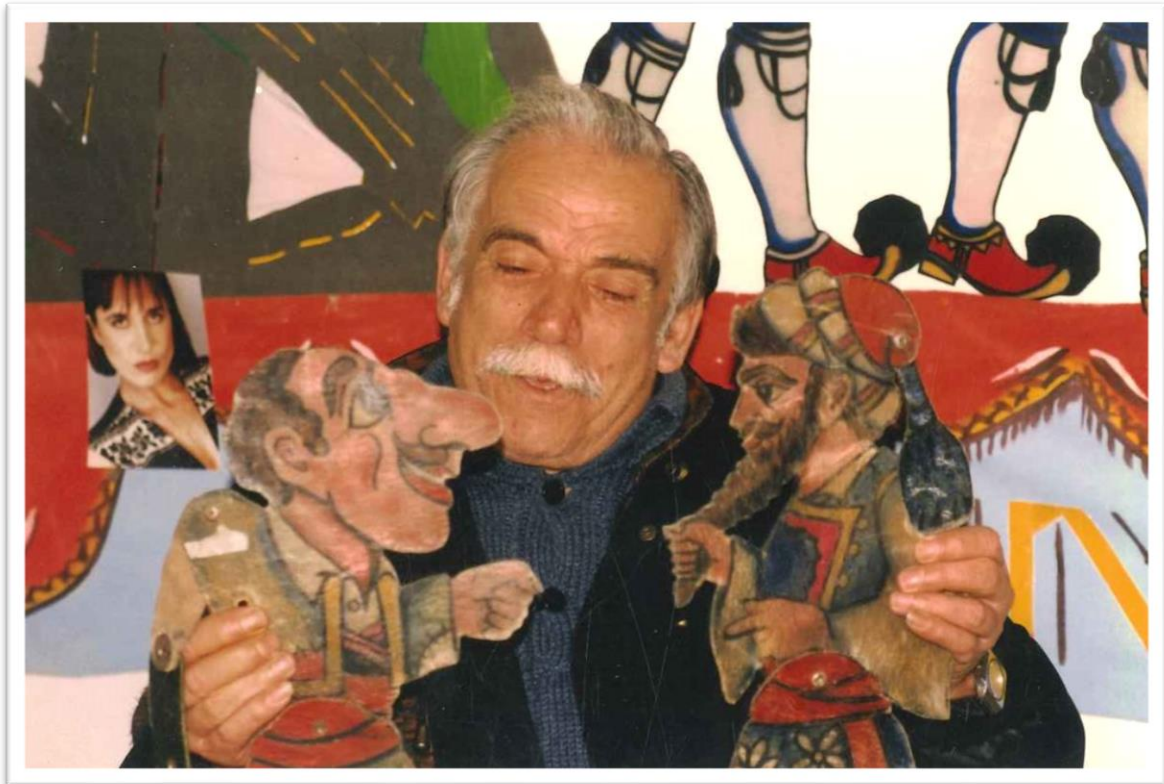
Εικόνα 26, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Δημήτρης Βουνάτσος, Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος) (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



Εικόνα 27, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Νίκη μαθήτρια σεμιναρίου στην Καλαμάτα (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).



**Εικόνα 28, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος), Σοφία Θεοδοροπούλου
(αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



**Εικόνα 29, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος) με τις φιγούρες του Καραγκιόζη
και του Χατζηαβάτη (αρχείο Γιάννη Μουρελάτου).**



Εικόνα 30, Θανάσης Σπυρόπουλος στο θέατρό του στην Ανάκασσα
(αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου).



Εικόνα 31, Θανάσης Σπυρόπουλος, Γιάννης Μουρελάτος (Γιάνναρος)
(αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου).



Εικόνα 32, Θανάσης Σπυρόπουλος, Βασίλης Ανδρικόπουλος (Βασίλαρος) και οι βοηθοί τους στο Αγρίνιο (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου).



Εικόνα 33, Θανάσης Σπυρόπουλος στο αυτοκίνητό του (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου).



Εικόνα 34, Θανάσης Σπυρόπουλος στο εργαστήριό του (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου).



Εικόνα 35, Θανάσης Σπυρόπουλος, Μάνθος Λιονέττη (Αθηναίος), Τάκης Παλαιοθόδωρος, με τις γυναίκες τους και τον Κώστα Σπυρόπουλο (αρχείο Κώστα Σπυρόπουλου).



Εικόνα 36, Θανάσης Σπυρόπουλος, Δημήτρης Μπερέκος (αρχείο Δημήτρη Μπερέκου).



**Εικόνα 37, Θανάσης Σπυρόπουλος, Ηλίας Καρελλάς, Άθως Δανέλλης,
Νικόλας Τζιβελέκης (αρχείο Δημήτρη Μπερέκου).**



Εικόνα 38, Ηλίας Καρελλάς, Θανάσης Σπυρόπουλος, Άθως Δανέλλης, Νικόλας Τζιβελέκης, Γιάννης Νταγιάκος, Κώστας Σπυρόπουλος, Αποστόλης Ρουμελιώτης, Σωτήρης Παπατραγιάννης (αρχείο Δημήτρη Μπερέκου)