

Ο ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ*



Οι προϋποθέσεις για τη συνάντηση του ελληνικού θεάτρου σκιών με το αρχαίο δράμα δημιουργήθηκαν κατά τη γόνιμη δεκαετία του 1930 με τη δραστηριοποίηση σχετικά μορφωμένων καραγκιοζοπαιχτών, όπως ο Βασίλαρος και ο Κούζαρος, οι οποίοι στράφηκαν σε πηγές του γραπτού πολιτισμού (μυθιστόρημα και δράμα) για να αντλήσουν υποθέσεις για νέα έργα.¹ Μέχρι τότε, αν εξαιρέσει κανείς τον Δημήτριο Σαρντούνη (Μίμαρο), οι περισσότεροι καραγκιοζοπαιχτές, αμόρφωτοι στην πλειοψηφία τους, κατέφευγαν κυρίως σε προφορικές πηγές (λαϊκό πολιτισμό, σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα και κουκλοθέατρο), όταν ήθελαν να ανανεώσουν το περιορισμένο δραματολόγιό τους.

Τη σύζευξη της προφορικής παράδοσης με το κλασικό θέατρο επιχείρησαν, πριν από τους καραγκιοζοπαιχτές, κάποιοι διανοούμενοι. Το πρώτο κείμενο που εντοπίστηκε με ήρωες του μπερντέ και με εμφανείς αναφορές στο αρχαίο θέατρο είναι ο μακροσκελής, για τα δεδομένα του θεάτρου σκιών, *Καραγκιόζης μέγας Βεζύρης*, που δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ακρόπολις* του 1919. Το δημοσίευμα φέρει την υπογραφή του καραγκιοζοπαιχτή Αντώνη Μόλλα, αλλά είναι εξαιρετικά αμφίβολο να υπήρξε γέννημα της γραφίδας του, καθώς, όπως βεβαιώνει

* Ευχαριστώ τους καθηγητές Γρηγόρη Σηφάκη και Θόδωρο Χατζηπανταζή για τις χρήσιμες υποδείξεις τους.

1. Ο Βασίλαρος ήταν απόφοιτος του Σχολαρχείου (βλ. Α. Μηλιώνης, *Σκιές στο φως των κεριών*, επιμ. Μίνα Νικολοπούλου, Πάτρα 2001, 68). Ο Κούζαρος, σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του γιου του Αναστάσιου Κούζη σε συνέντευξη προς τη γράφουσα στις 14/1/2012, φοίτησε μέχρι την τετάρτη τάξη του Σχολαρχείου.

η ίδια η κόρη του, οι γραμματικές γνώσεις του ήταν ελάχιστες.² Το μέγεθος και η πληθωρικότητα της δράσης και των προσώπων του δημοσιεύματος υποδεικνύουν ότι γράφτηκε από κάποιον λογογράφο με καλή γνώση του Αριστοφάνη και του Καραγκιόζη και δεν προοριζόταν για τον μπερντέ. Με τις γυναίκες να διεκδικούν και να καταλαμβάνουν κυβερνητικά οφίκια κάτω από την εξωφρενική βεζιρεία του Καραγκιόζη, παραπέμπει άμεσα στις *Εκκλησιάζουσες* και στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη.³ Σε θεωρητικό επίπεδο ο συσχετισμός της καραγκιοζικής γκροτέσκο κωμικότητας με το αριστοφανικό πνεύμα επιχειρήθηκε αρχικά από τον Τζούλιο Καίμη (*Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, 1935) και στη συνέχεια, από άλλους διανοούμενους φίλους του λαϊκού αυτού θεάτρου. Η αναγωγή του ταπεινού λαϊκού θεάματος στο πνεύμα της αριστοφανικής κωμωδίας του προσέδιδε κάτι από το κύρος της κλασικής παράδοσης.⁴

Εντούτοις, η ουσιαστική διασύνδεση επιτεύχθηκε μόνο όταν κάποιος καραγκιοζοπαίχτης αποφάσισαν να χρησιμοποιήσουν το κλασικό θέατρο ως πηγή έμπνευσης για τις παραστάσεις τους. Η πρώτη γνωστή απόπειρα μεταφοράς αρχαίου δράματος στον μπερντέ έγινε από τον Αιγιώτη καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρο (Βασίλειος Ανδρικόπουλος, 1899–1979) στις 18 Αυγούστου 1930 στην Πάτρα. Το έργο που επέλεξε ήταν ο *Οιδίπους*.⁵ Μια εκδοχή της διασκευής του διασώθηκε σε τετράδιο του καραγκιοζοπαίχτη που βρίσκεται στη συλλογή τετραδίων του Θόδωρου Χα-

2. Αρετή Μόλλα – Γιοβάννου, *Ο καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας (η κόρη του θυμάται)*, Αθήνα 1981, 14-15. Βλ. επίσης Άννα Σταυρακοπούλου, “Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το μυθιστόρημα στον μπερντέ”, *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούγγερ*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα 2007, 1178-79.

3. Αντ. Μόλλας, “Ο Καραγκιόζης μέγας βεζύρης”, *Ακρόπολις*, 27/9-13/11/1919.

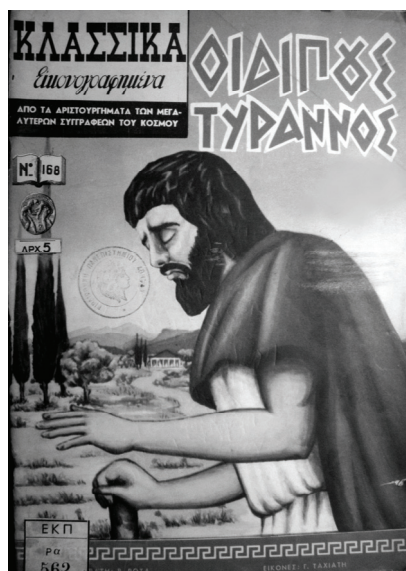
4. Th. Hadjipantazis, “The Silk Route blocked. Theories on the Origin of the Greek Shadow Theatre”, ανάτυπο από το: *Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World*, Αθήνα 1991, 144-45.

5. Εφημ. *Νεολόγος Πατρών*, 18/8/1930. Το έργο ήταν μάλλον βασισμένο στον *Οιδίποδα τύραννο* γιατί, όπως σημειώνει και ο Σπύρος Βρεττός (“Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη της Πάτρας”, *Πάτρα γενέτειρα του Καραγκιόζη*, Πάτρα 1998, 44-5), ο αντίζηλος του Βασίλαρου, Ντίνος Θεοδωρόπουλος, απάντησε δύο μέρες αργότερα, στις 20/8/1930, μετονομάζοντας το έργο του *Ο λήσταρχος Τουρκοδμήμος* σε: *Ο λήσταρχος Τουρκοδμήμος και η τραγική αναγνώρισις* (*Νεολόγος*, 20/ 8/1930). Τα στοιχεία για τις παραστάσεις Καραγκιόζη στην Πάτρα, αντλούνται από το αρχείο του ερευνητικού έργου “Το δραματολόγιο του Θεάτρου Σκιών στην Πάτρα του Μεσοπολέμου (1922–1940)”, Πρόγραμμα “Κ. Καραθεοδωρή”, Επιτροπή Ερευνών, Πανεπιστήμιο Πατρών.

τζηπανταζή. Το κείμενο καταλαμβάνει σαράντα χειρόγραφες σελίδες και φέρει την ημερομηνία 21 Μαΐου 1973.⁶ Καταγράφηκε, δηλαδή, μετά τη συνταξιοδότηση του καραγκιοζοπαίχτη το 1968.⁷ Σε αυτήν την περίοδο της ζωής του, ο Βασίλαρος είχε τη χρονική ευχέρεια να επεξεργάζεται τα χειρόγρατά του με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, έχοντας άμεση πρόσβαση στις γραπτές πηγές του. Το αποτέλεσμα αυτής της επεξεργασίας είναι να μας έχει κληροδοτήσει έργα με σύνθετους, για τα δεδομένα μιας προφορικής τέχνης, διαλόγους. Το κείμενο του τετραδίου με τον *Οιδίποδα* περιέχει αποκόμματα, αλλά και αρκετές επιρροές, από το ομώνυμο δημοσίευμα της σειράς των *Κλασικών Εικονογραφημένων* (1960) σε κείμενο του Βασίλη Ρώτα (βλ. Εικόνα 1).⁸

-
6. Βασίλαρος, *Οιδίπους τύραννος*, δράμα, 1+40 σσ., τετράδιο συλλογής Θ. Χατζηπανταζή [η συλλογή έχει δωριθεί πλέον στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο (εφεξής ΙΜΣ)]. Αν και, σύμφωνα με τις διαθέσιμες πηγές, ο Βασίλαρος φαίνεται να ήταν ο πρώτος καραγκιοζοπαίχτης που διασκεύασε τον *Οιδίποδα τύραννο*, στο χειρόγραφό του δεν αναφέρει κάτι τέτοιο. Στα τετράδιά του, συνήθως, παραθέτει αρκετές λεπτομέρειες από τις παραστάσεις και τις πηγές των έργων, αλλά στην περίπτωση του *Οιδίποδα* απέφυγε να διεκδικήσει γραπτώς τα πρωτεία της διασκευής. Επιπλέον, δεν είχε εντάξει το έργο αυτό στο σταθερό δραματολόγιό του, τουλάχιστον όσον αφορά στις παραστάσεις του στην Πάτρα της δεκαετίας του 1930.
 7. Μετά τη συνταξιοδότησή του, ο Βασίλαρος ζούσε στον Αλισσό Αχαΐας. Βλ. συνέντευξη της κόρης του Κατερίνας, στο: Μηλιώνης, *Σκιές στο φως*, 68 και Θ. Χατζηπανταζής, “Προσαρμογή λογίων κειμένων στο δραματολόγιο του Καραγκιοζή”, *Όψεις της λαϊκής και της λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας: 5η επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη, Θεσσαλονίκη, 14-16 Μαΐου 1992*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Περίοδος Β’ – Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας, Παράρτημα 5, Θεσσαλονίκη 1994, 115.
 8. Το κείμενο του Βασίλη Ρώτα στα *Κλασικά Εικονογραφημένα*, παρά τις συντμήσεις, είναι σχετικά πιστό στο αρχαίο δράμα. Η καταγραφή του δράματος του Βασίλαρου έχει λάβει υπόψη της τη διασκευή του Ρώτα γιατί συχνά ενσωματώνει φράσεις ή λέξεις της από τον Πρόλογο των *Κλασικών* (σ. 3) και από τους διάλογους του *Οιδίποδα* με τον Κρέοντα (σσ. 24-6), τον Τειρεσία (σ. 27) και την Ιοκάστη (σ. 29). Βέβαια, στο μεγαλύτερο μέρος του, το κείμενο του Βασίλαρου διαφοροποιείται αισθητά. Γενικά η γλώσσα του Βασίλαρου είναι πιο απλή από την ήδη απλή (αλλά σχετικά ποιητικότερη) γλώσσα του Ρώτα, αν εξαιρέσει κανείς την ελαφρά καθαρεύουσα του *Οιδίποδα* του Βασίλαρου σε κάποια σημεία. Άλλο αρχαιόθεμο έργο του Βασίλαρου ήταν το *Ο Θησεύς και ο Μινώταυρος της Κρήτης*. Βλ. Ρώτας, Β. (κείμενο) – Ταχιάτης, Γ. (εικόνες), *Οιδίπους Τύραννος*, σειρά “Κλασικά Εικονογραφημένα”, Αθήνα χχ. [1960]· Χατζηπανταζής, “Όψεις της παράδοσης”, 116.

Ενάμιση χρόνο μετά την πρώτη καταγραμμένη παράσταση του *Οιδίποδα* από τον Βασίλαρο, ένας άλλος συνάδελφός του που δραστηριοποιούνταν στην περιοχή της Αχαΐας, ο Ανδρέας Βουτσινάς (~1890–1965)⁹ θα προσθέσει στο δραματολόγιό του το ίδιο έργο με διαφορετικούς τίτλους. Τον Ιανουάριο του 1932 θα παραστήσει στην Πάτρα το έργο *Η Σφιγξ του Οιδίποδος*¹⁰ και μερικούς μήνες αργότερα θα επεκτείνει την αρχική δημιουργία του σε δύο διαδοχικές παραστάσεις με τους τίτλους *Η Σφιγξ* (31/5/1932) και *Ο Οιδίποδας* (1/6/1932).¹¹ Δυστυχώς όμως, πέρα από τους τίτλους των έργων δεν γνωρίζουμε κανένα άλλο στοιχείο για τη διασκευή.



Εικόνα 1: Ο Οιδίπους τύραννος στα Κλασσικά εικονογραφημένα του 1960.

Το παράδειγμα του Βασίλαρου και του Βουτσινά ακολούθησε ο Αθηναίος καραγκιοζοπαίχτης Σπύρος Κούζαρος ή Κούζης (1913–1992) το 1937 ή 1938. Σύμφωνα με γραπτή μαρτυρία του, ενώ βρισκόταν για

-
9. Β. Χριστόπουλος, Ορέστης, *Ο πατρικός καραγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου. Και δύο ανέκδοτα έργα: “Γιάννης Μπεκιάρης” “Η καταστροφή των Καλαβρύτων”*, Πάτρα 1999, 21-4.
 10. *Νεολόγος και Τηλέγραφος* Πατρών, 13/1/1932.
 11. *Νεολόγος και Τηλέγραφος* 31/5, 1/6/1932. Το ίδιο έργο παραστάθηκε από τον Βουτσινά συνολικά δέκα φορές στην Πάτρα κατά το διάστημα 1936–1939.

παραστάσεις στη Θήβα το καλοκαίρι του 1938 και για να αντεπεξέλθει στον ανταγωνισμό των άλλων θεαμάτων που προσφέρονταν εκεί, σκέφτηκε να προσελκύσει θεατές δίνοντας μια παράσταση βασισμένη στην τοπική μυθολογία του θηβαϊκού κύκλου. Με αυτόν τον τρόπο οδηγήθηκε στη διασκευή του *Οιδίποδα τυράννου*.¹² Σε χειρόγραφό του, βεβαιώνει ότι η πρώτη παράσταση δημιουργήθηκε σε μια μέρα το καλοκαίρι του 1938, αλλά η ρεκλάμα που σώζεται τόσο στην ιδιωτική συλλογή του γιου του, όσο και στο Θεατρικό Μουσείο, χρονολογεί την αρχική παράστασή του το 1937 (βλ. Εικόνα 2).¹³ Το έργο εντάχθηκε στο δραματολόγιό του και παιζόταν σχεδόν κάθε χρόνο με εναλλακτικό τίτλο *Οιδίπους τύραννος* και ο *Καραγκιόζης διαλαλητής*.¹⁴ Σταδιακά ο Κούζαρος το επιμήκυνε σε δύο βραδιές, όπως και ο Βουτσινάς. Στην πρώτη παράσταση δραματοποιούνταν το επεισόδιο της Σφίγγας και στη δεύτερη τα γεγονότα του σοφόκλειου δράματος. Κάποια στιγμή πρόσθεσε και μια σκηνή αποθέωσης στο επεισόδιο της λύσης του αινίγματος από τον Οιδίποδα. Η αποθέωση γινόταν με την υπερύψωση των φιγούρων πάνω από τον μπερντέ, χωρίς τη συνήθη αποκάλυψη του ίδιου του καραγκιοζοπαίχτη.

Ιδιόγραφη καταγραφή της υπόθεσης των δύο μερών του έργου από τον Κούζαρο δεν σώζεται, αλλά ο γιος και βοηθός του καραγκιοζοπαίχτη, Αναστάσιος Κούζης, μετέπειτα καθηγητής φιλολογίας, συνέταξε και παραχώρησε μια αναλυτική περιγραφή του. Σε αντίθεση με τις άλλες δύο διασκευές, διατηρείται ο Χορός της αρχαίας τραγωδίας σε αρκετά σημεία.¹⁵ Τα επόμενα χρόνια και στο πλαίσιο των ετήσιων επισκέ-

12. Ο ίδιος ο Κούζαρος αποδίδει την ιδέα του έργου στον φύλακα της Καδμείας. Τις φιγούρες και τη ρεκλάμα δηλώνει ότι τις εμπνεύστηκε από αναπαραστάσεις του αρχαιολογικού μουσείου της Θήβας. Ο γιος του αντέγραψε και παραχώρησε στη γράφουσα χειρόγραφο του πατέρα του με περιγραφή της προετοιμασίας της παράστασης του 1938. Η συγγραφή του αρχικού χειρογράφου τοποθετείται προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της επόμενης δεκαετίας.

13. Ο Αν. Κούζης ισχυρίζεται ότι η χρονολογία 1937 της ρεκλάμας σημειώθηκε εκ των υστέρων και δηλώνει τον χρόνο της πρώτης επίσκεψης του πατέρα του στη Θήβα και όχι τον χρόνο της πρώτης παράστασης του *Οιδίποδα*.

14. Οι χρονολογίες των παραστάσεων του *Οιδίποδα* έχουν καταγραφεί από τον ίδιο σε χειρόγραφα, αλλά σώζονται και μερικά διαφημιστικά έντυπα (φείγ βολάν) (συλλογή Αν. Κούζη).

15. Η επί σκηνής εμφάνιση του Χορού στον μπερντέ επιτυγχάνονταν με μια πολυπρόσωπη φιγούρα.

ψεών του στη Θήβα, ο Κούζαρος πρόσθεσε και άλλα έργα του θηβαϊκού κύκλου διασκευάζοντας την *Αντιγόνη* και πιθανόν τους *Επτά επί Θήβας*.¹⁶



Εικόνα 2: Ρεκλάμα του Οιδίποδα τυράννου του Κούζαρου (1937).

Οι απόπειρες δραματοποίησης αρχαίων έργων στο θέατρο σκιών διευρύνθηκαν τη μεταπολεμική περίοδο με πρώτο γνωστό εγχείρημα και πάλι τον *Οιδίποδα τον τύραννο* από τον Αθηναίο καραγκιοζοπαίχτη Παναγιώτη Μιχόπουλο (1915–1985). Η δική του εκδοχή διαιρείται σε τρεις πράξεις και διασώθηκε με τη δημοσίευση του χειρογράφου του καραγκιοζοπαίχτη από τον μελετητή Ιορδάνη Παμπούκη στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* του 1965. Σύμφωνα με μαρτυρία του επιμελητή, η δημιουργία του έργου επιτελέστηκε δεκαπέντε χρόνια “πάνω-κάτω” πριν τη δημοσίευση.¹⁷ Το κείμενο του Μιχόπουλου είναι πιο σύντομο από αυτό

16. Στη συλλογή Κούζη σώζονται χειρόγραφα της διασκευής της *Αντιγόνης* και περίληψη του μύθου των *Επτά επί Θήβας*. Στο δραματολόγιο του Κούζαρου περιλαμβάνονταν επίσης τα αρχαιόθεμα έργα *Ο Θησεύς* και *Οι δώδεκα άθλοι του Ηρακλή*.

17. “Το εξαιρετικό έργο *ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ* του Μιχόπουλου”, *Επιθεώρηση Τέχνης* 22 (1965) 274-79. Η δημοσίευση συνοδεύεται από πρόλογο του Ι. Τ. Παμπούκη με τίτλο “Τραγωδία του Σοφοκλή στο θέατρο σκιών. ‘Οιδίπους ο Τύραννος’ του Μιχόπουλου”, 272. Υπάρχει ακόμη ένα δακτυλογραφημένο κείμενο στο

του Βασίλαρου καταλαμβάνοντας έξι μόλις σελίδες του περιοδικού, στοιχείο που υποδεικνύει ότι ο καλλιτέχνης το χρησιμοποιούσε ως υπόμνημα για την παράσταση, χωρίς να το προορίζει για ανάγνωση.¹⁸ Πιθανόν, ο *Οιδίπους* που έπαιζε ο Μιχόπουλος, αν και παρουσιάζει αισθητές διαφορές από το έργο του Κούζαρου (βλ. τον Πίνακα δομής των έργων), να μην ήταν αποκλειστικά δική του σύνθεση, άλλα να υπήρξε αποτέλεσμα μιας υποτυπώδους συλλογικής δημιουργίας. Ο Κούζαρος, αρκετά χρόνια αργότερα, ισχυρίστηκε ότι ο *Οιδίπους* του Μιχόπουλου ήταν δικός του.¹⁹

Αν και δεν έχει διευκρινισθεί το συγκεκριμένο πλαίσιο δημιουργίας της πρώτης παράστασης του *Οιδίποδα* από τον Μιχόπουλο, η χρονική σύμπτωσή της με την έναρξη παραστάσεων αρχαίου δράματος με στόχο την τουριστική προβολή της Ελλάδας, μας οδηγεί στην εικασία ότι η διασκευή αποτέλεσε απόπειρα του καραγκιοζοπαίχτη να συγχρονισθεί με τις τάσεις της εποχής.²⁰ Η ίδια τραγωδία του Σοφοκλή είχε παρασταθεί από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 1951. Ο Μιχόπουλος θα επανέλθει στο αρχαίο δράμα είκοσι χρόνια αργότερα, το 1971, όταν με παράινεση του κλασσικού φιλολόγου Cedric H. Whitman, θα διασκευάσει τους *Όρθιες* του Αριστοφάνη, και θα τους παρουσιάσει την ίδια χρονιά στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ.²¹

Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, το οποίο πιθανόν να αποτελεί τη μεταγραφή του χειρογράφου που παραδόθηκε προς εκτύπωση στο περιοδικό, γιατί το δακτυλογραφημένο κείμενο είναι σχεδόν όμοιο με το δημοσιευμένο και συνοδεύει ανάτυπό του. Βλ. Π. Μιχόπουλος, *Οιδίπους ο Τύραννος*, χχ., σσ. 124-136 (τετράδιο αρ. 213, Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών, ΕΛΙΑ-MIET).

18. Η τελευταία τεκμηριωμένη παράσταση, πριν τη δημοσίευση, είχε δοθεί στις 29 Σεπτεμβρίου 1965. Βλ. εφημ. *Τα Νέα*, 29/9/1965, 2. Δεν έχει γίνει εμπεριστατωμένη έρευνα στον τύπο της εποχής, αλλά ο Μιχόπουλος μάλλον ανέβαζε συχνά τον *Οιδίποδα τύραννο*, γιατί τον ενέτασσε στα έργα του δραματολογίου του. Βλ. αχρονολόγητο πρόγραμμα του Θεατρικού Μουσείου: *Στοά – Θέατρο Σκιών και πρόγραμμα Έκθεσις Θεάτρου Σκιών Π. Μιχόπουλου Ιούλιος – Οκτώβριος 1969*, Καλλιθέα, Αθήναι.
19. Βλ. συνέντευξη του Κούζαρου στον Εμμανουήλ Ζάχο το 1976 στο βιβλίο του *Πιάτσα*, Αθήνα 1980, 194.
20. Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή* (διδακτορική διατριβή - Πανεπιστήμιο Κρήτης), Ρέθυμνο 2006, 186.
21. Βλ. πρόγραμμα της παράστασης του Θεατρικού Μουσείου: *The Birds*, adapted, designed and staged for The Shadow Theatre by Panayiotis Michopoulos, Presented in honor of Professor Cedric H. Whitman, Harvard University, May 9, 1971). Επίσης, Χατζηπανταζής, "Οψεις της παράδοσης", 117. Για τη συμβολή του Whitman στο ελληνικό θέατρο σκιών, βλ. Άννα Σταυρακοπούλου "Μαγνητοφωνήσεις από

Τους προηγούμενους συναδέλφους του ακολούθησε κατά τη δεκαετία του 1970, ο Ευγένιος Σπαθάρης διασκευάζοντας την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1978), τους Βατράχους (1978) και τους *Ορνίθες* (1985).²² Οι διασκευές αρχαίων έργων συνεχίστηκαν μέχρι πρόσφατα, όπως για παράδειγμα με την παράσταση του *Πλούτου* του Αριστοφάνη από τον Ηλία Καρελλά.²³

Από την παραπάνω ιστορική παράθεση προκύπτει ότι το αρχαίο δράμα που επικράτησε στις επιλογές των καραγκιοζοπαιχτών κατά την περίοδο ακμής του ελληνικού θεάτρου σκιών είναι ο *Οιδίπους τύραννος*. Πριν προχωρήσουμε στην αποσαφήνιση του θέματός μας, οφείλουμε να κάνουμε την επισήμανση που ισχύει για κάθε είδους μελέτη καταγραμμένων καλλιτεχνικών δημιουργιών της προφορικής παράδοσης. Τα κείμενα που θα αναλυθούν εδώ δεν αποτυπώνουν τα αντίστοιχα έργα σε μια τελική μορφή, όπως συμβαίνει στη γραπτή λογοτεχνία. Αποτελούν είτε μια εκ των υστέρων καταγραφή, αυτονομημένη πλέον από την παράσταση (περίπτωση Βασίλαρου και Κούζαρου) είτε ένα είδος σεναρίου ή υπομνήματος παράστασης και συνιστούν μια από τις πολλές εκδοχές που το έργο αυτό εξέλαβε ή μπορεί να εκλάβει.²⁴

Το πρώτο ερώτημα που γεννιέται στη μελέτη της παρουσίας του *Οιδίποδα τυράννου* στον μπερντέ είναι γιατί οι καραγκιοζοπαίχτες έδειξαν ιδιαίτερη προτίμηση στο συγκεκριμένο έργο. Προχωρώντας τη διερεύνηση, παρατηρούμε επίσης ότι, σε σχέση με τις καταγραφές άλλων μορ-

μελετητές” στο *Αφιέρωμα στον Καραγκιόζη*, επιμ. Όλγα Σελλά, *Καθημερινή* Επτά Ημέρες, 1/3/1999, 22-24.

22. Ευγ. Σπαθάρης, *Το Θέατρο Σκιών του Ευγένιου Σπαθάρη παρουσιάζει σήμερα – Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο κατηγορούμενος όφρις – Ιφιγένεια εν Αυλίδι – Βάτραχοι*, επιμ. Γιώργος Παυριανός, ένθετο έντυπο και cd, εφημ. *Τα Νέα*, 2009, 54, 58. Ο πατέρας του Ευγένιου, Σωτήρης Σπαθάρης έπαιζε επίσης τα αρχαιόθεμα έργα *Περσέας και Ανδρομέδα*. Βλ. Χατζηπανταζής, “Οψεις της παράδοσης”, 116.
23. 2ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών (Πρόγραμμα της ΔΕΠΑΠ), Πάτρα 2003, 22. Άλλες διασκευές είναι ο *Προμηθέας δεσμώτης* του Γιάννη Χατζάκη (βλ. προσωπική ιστοσελίδα του καραγκιοζοπαίχτη) και η πειραματική παράσταση του *Αιάντα* από την ομάδα “Δρόμος με δέντρα” (2006 και 2009) (*Πιζοσπάτης*, 22/4/2008). Ο Καϊμης αναφέρει ότι κατά την περίοδο πριν το 1935 στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη περιλαμβανόταν και η *Ιφιγένεια*. Η μαρτυρία του δεν έχει επιβεβαιωθεί. Βλ. Τζ. Καϊμης, *Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών. Με ξυλογραφίες του Κλάους Φρισλάντερ*, μετ. Κ. Μέκκας – Τ. Μήλιας, Αθήνα 1990 (1935), 81.
24. Για τη σχέση γραπτού κειμένου και προφορικής παράδοσης, βλ. Elizabeth C. Fine, *The Folklore Text. From Performance to Print*, Indiana 1984. Για το ίδιο ζήτημα στο θέατρο του καραγκιόζη, βλ. Σταυρακοπούλου, “Κατσαντώνης”, 1176-80.

φών της προφορικής παράδοσης, οι τρεις σωζόμενες διασκευές συνιστούν μια ιδιότυπη περίπτωση, καθώς, όχι μόνο είναι δημιουργήματα μιας εποχής κατά την οποία η προφορική παράδοση είχε αρχίσει να εξαφανίζεται, αλλά και αντλούνται από γραπτό κείμενο. Λαμβάνοντας υπόψη την επιφύλαξη αυτή, το δεύτερο ζήτημα που τίθεται στον ερευνητή είναι αν και σε ποιο βαθμό οι διασκευές αυτές μπόρεσαν να υπερβούν την περιοριστική αυθεντία του γραπτού λόγου — ιδιαίτερα του κλασικού θεάτρου που φέρει μια ιδιάζουσα βαρύτητα στη νεοελληνική συνείδηση — χωρίς να νεωτερίζουν σε σημείο ώστε να υπονομεύουν την προφορική παράδοση του είδους τους.

Η χρονική στιγμή της στροφής των πρώτων καραγκιοζοπαιχτών προς το αρχαίο δράμα (1930) συμπίπτει με τις Δελφικές Γιορτές (Μάιος 1927 και Μάιος 1930), καθώς η πρώτη καταγραμμένη παράσταση από τον Βασίλαρο δόθηκε τρεις μήνες μετά τον Μάιο του 1930. Δεν πρέπει δηλαδή να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ότι στην εμφάνιση του *Οιδίποδα* στον μπερντέ συνέβαλε η περιρρέουσα ατμόσφαιρα που δημιούργησαν οι συζητήσεις γύρω από το εγχείρημα του Σικελιανού. Από το σύνολο όμως των αρχαίων έργων που παρουσιάστηκαν στην ελληνική σκηνή του μεσοπολέμου, οι καραγκιοζοπαιχτές ευνόησαν ιδιαίτερα τον *Οιδίποδα τύραννο*.

Ένας προφανής λόγος αυτής της εύνοιας είναι το γεγονός ότι η επιλογή του έργου από τον πρώτο καραγκιοζοπαιχτή λειτούργησε ως “προηγούμενο” για τους κατοπινούς συναδέλφους του. Λαμβάνοντας υπόψη τις δύσκολες συνθήκες εργασίας των καραγκιοζοπαιχτών, είναι αναμενόμενο ότι, όταν κάποιος επιχειρούσε να προσθέσει ένα νέο έργο στο δραματολόγιό του, θα προτιμούσε να πειραματισθεί πάνω σε μια πλοκή ήδη δοκιμασμένη στον μπερντέ. Μια άλλη πιθανή αιτία της προτίμησης για τον *Οιδίποδα* είναι η συχνότητα των παραστάσεών του στο δραματικό θέατρο. Υπήρξε η τραγωδία με τις περισσότερες επαναλήψεις στην ελληνική σκηνή κατά την περίοδο του μεσοπολέμου.²⁵

25. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, Αθήνα 2005 (cd –Παραστασιολόγιο). Τα έτη 1926 και 1927 ο *Οιδίπους τύραννος* παραστάθηκε δύο φορές στην Πάτρα και στο Αίγιο, την πατρίδα του Βασιλάρου. Από τον θίασο Ροζάν-Λούη, στις 19/6/1926 στην Πάτρα και από ερασιτέχνες στο Αίγιο στις 28/5/1927 σε μετάφραση του Ν. Βασιλόπουλου (*Τηλέγραφος*, 19/6/1926 και *Νεολόγος*, 2 & 19/6/1927). Στις 26/3/1926 παραστάθηκε ο *Οιδίπους επί Κολωνώ* από ερασιτέχνες στην Πάτρα (*Νεολόγος*, 26/3/1926).

Άλλοι παράγοντες που συνέβαλλαν στην επιλογή του *Οιδίποδα τυράννου* από τους καραγκιοζοπαίχτες πρέπει να αναζητηθούν μέσα στη δική τους παράδοση, τις δικές τους ανάγκες και, όπως παρατήρησε ο Αναστάσιος Κούζης, στη συγκεκριμένη συγκυρία της παράστασης. Ας μην ξεχνάμε πως κίνητρο του Κούζαρου στάθηκε η ανάγκη να κερδίσει το θηβαϊκό κοινό, ενώ του Μιχόπουλου η πιθανή πρόθεσή του να εναρμονισθεί με την επίσημη προσπάθεια προβολής αρχαίου δράματος τη δεκαετία του 1950.

Η σημαντικότερη αιτία, όμως, ήταν το γεγονός ότι στην επιλογή της τραγωδίας του Σοφοκλή οι καραγκιοζοπαίχτες ένιωθαν ότι ‘πατούσαν’ σε γνωστό έδαφος. Αρκετά από τα θεματικά μοτίβα της τραγωδίας ήταν οικεία σε αυτούς, λόγω της ύπαρξής τους σε προϋπάρχοντα έργα του καραγκιόζη. Η δρακοντοκτονία αποτέλεσε τη βάση ενός από τα παλαιότερα έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών, του *Μεγαλέξαντρου και του καταραμένου όφης*, ενώ η τύφλωση συναντάται σε τρεις τουλάχιστον παραστάσεις: στον *Αυτοκράτορα Ιουλιανό και την τύφλωσι του Στρατηγού Νικηφόρου* (ή *Η τύφλωσις του Στρατηγού Νικηφόρου και ο μεγάλος επαίτης της Κωνσταντινουπόλεως*), στον *Αυτοκράτορα Ιουστινιανό και τον στρατηγό Βελισάριο*²⁶ και στην πολυπαιγμένη *Κακούργο κόρη* (ή *Δολοφόνος κόρη*).²⁷ Επιπλέον, το μοτίβο των αινιγμάτων συναντάται στο ομώνυμο έργο, κληρονομημένο από τον οθωμανικό καραγκιόζη, ενώ σκηνές αναγνωρίσεων χαμένων συγγενών υπάρχουν σε πολλά έργα. Εδώ αναφέρουμε μόνο τον *Μαύρο Γκισούρη*, τους *Αρματωλούς και κλέφτες* ή *Η μονομαχία δύο αδελφών και τον Γιο της νεράιδας*. Τέλος, το μοτίβο του απαγχονισμού επί σκηνής συναντάται στο έργο *Ο απαγχονισμός του πατριάρχη Γρηγορίου του Ε'* (ή *Η επανάστασις του 1821 και η Κρεμάλα του Πατριάρχου Γρηγορίου του Ε'*).²⁸

Έχοντας διευκρινίσει, όσο ήταν δυνατόν, τις συνθήκες μέσα στις οποίες επιλέχθηκε και δημιουργήθηκε ο *Οιδίπους τύραννος* στον μπερντέ, μένει να διερευνηθεί ο βαθμός συμμόρφωσης των διασκευών με την πα-

26. Γ. Ανδρεάδης, “Από τον Βελισάριο στον Οιδίποδα. Αρχαία μέσα και νεότερα μοτίβα στο έργο *Βελισάριος* του λαϊκού μας θεάτρου σκιών”, *Επιστροφή στα παιδιά της Αντιγόνης*, Αθήνα 2010, 409-26. Πιθανόν τα δύο έργα με βυζαντινό θέμα να έχουν κοινή πλοκή, αλλά διαφορετικούς τίτλους και ονόματα προσώπων.

27. Για να παρασταθεί η τύφλωση επί σκηνής, ο καραγκιοζοπαίχτης έγερνε τη φιγούρα προς τα μπρος και της κολλούσε κόκκινα χαρτάκια στη θέση των ματιών. Πληροφορία Αν. Κούζη.

28. Χειρόγραφα των παραπάνω έργων βρίσκονται στις συλλογές τετραδίων καραγκιοζοπαιχτών του ΕΛΙΑ-MIET και του ΙΜΣ.

ράδοση και τις συμβάσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών. Αυτές θα μπορούσαν να συνοψισθούν στις εξής έννοιες: 1) προφορικότητα και 2) συλλογικότητα στη δημιουργία, στην πρόσληψη και στη διάδοση του έργου, 3) προσαρμογή του θεματικού υλικού στις συμβάσεις του μπερντέ και, τέλος, 4) συμμόρφωση των αξιών που εκφράζουν οι συγκεκριμένες διασκευές με την ευρύτερη κοσμοαντίληψη του είδους.²⁹

Οι προηγούμενες παρατηρήσεις σχετικά με τη δημιουργία των τριών κειμένων του *Οιδίποδα τυράννου* μας επιτρέπουν να εξάγουμε το συμπέρασμα ότι στην περίπτωσή τους η διαδικασία αφομοίωσης της γραπτής παράδοσης από την προφορική στο επίπεδο της συλλογικής δημιουργίας βρίσκεται σε οριακό σημείο. Η χρήση του θέματος του *Οιδίποδα* από τέσσερις μόνο καραγκιοζοπαίχτες — οι οποίοι, εκτός ίσως από τον Βουτσινά, ήταν τα πλέον μορφωμένα μέλη της συντεχνίας τους — δεν διασφαλίζει το αίτημα της συλλογικής επεξεργασίας ενός έργου. Ο *Οιδίποδας* πέρασε μόνο εν μέρει στην παράδοση του είδους. Κατά ανάλογο τρόπο παραμένει αμφίβολη και η προφορική διάδοσή του, καθώς δεν μπορούμε να στοιχειοθετήσουμε, προς το παρόν, σχέση του Κούζαρου και του Μιχόπουλου με τους δύο πρώτους καραγκιοζοπαίχτες που ανέβασαν το έργο, αλλά αυτή είναι πολύ πιθανή λόγω των περιοδίων. Ας μην ξεχνάμε ότι, όταν ο Βασίλαρος έγραφε το κείμενο του 1973, γνώριζε ήδη τις παραστάσεις των δύο Αθηναίων συναδέλφων του. Άλλωστε δεν είμαστε ούτε καν σε θέση να κρίνουμε αν η γραπτή εκδοχή ανταποκρίνεται στις παραστάσεις του.

Από την άλλη πλευρά, η επιλογή της συγκεκριμένης τραγωδίας με κριτήριο τα κοινά θεματικά μοτίβα της με παλαιότερα έργα του μπερντέ καταδεικνύει ότι οι καραγκιοζοπαίχτες δημιούργησαν ορμώμενοι τόσο από την αρχαία πηγή όσο και από την παραδοσιακή δραματολογία του είδους. Επιπλέον, όπως φαίνεται από τον πίνακα στο τέλος του άρθρου, στις διασκευές τους ακολούθησαν τον επεισοδιακό τρόπο δόμησης της παράστασης με παράθεση των γεγονότων που αναφέρονται ή διαδραματίζονται στην πλοκή της σοφόκλειας τραγωδίας στη χρονική σειρά τους.

29. Β. Πούγχερ, “Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου”, *Λαογραφία* (Παράρτημα) 1985, 11-28· Μ. Bakhtin, *Rabelais and His World*, μετ. Η. Iswolsky, Bloomington 1965· Ρ. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, 1978. Το ζήτημα της νεοτερικότητας στο θέατρο σκιών εξετάζεται από τον Γ. Κιουρτσάκη στο: *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1983.

Η παρατακτική οργάνωση της πλοκής αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα του προφορικού θεάτρου. Βέβαια στην περίπτωση του *Οιδίποδα τυράννου* η δομή αυτή εξυπηρετούσε και έναν άλλον ιδιαίτερο στόχο των καραγκιοζοπαιχτών: τη δραματοποίηση του επεισοδίου της Σφίγγας που αποτελούσε έναν από τους βασικότερους άξονες της πλοκής και δεν συμπεριλαμβανόταν στη δράση του αρχαίου κειμένου.

Στο επίκεντρο της πλοκής των καραγκιοζικών έργων βρίσκονταν τα επεισόδια της Σφίγγας και των αινιγμάτων — δύο εκ των τεσσάρων καραγκιοζοπαιχτών αφιέρωναν ολόκληρη παράσταση σε αυτά, ενώ ο Κούζαρος έκανε αποθέωση στη σκηνή των αινιγμάτων — και μετά η τύφλωση του Οιδίποδα.³⁰ Στην παράσταση του Μιχόπουλου σημαντικός φαίνεται να ήταν και ο απαγχονισμός της Ιοκάστης, ένα εξίσου συγκλονιστικό επεισόδιο από άποψη θεάματος και τεχνικής.³¹ Οι σκηνές αυτές — μέρος της συνολικότερης θεματολογίας του θεάτρου σκιών — πρόσφεραν θέαμα με σίγουρη επιτυχία.

Εκτός της παρατακτικής δόμησης, ο Βασίλαρος διατήρησε και κάποιες από τις ιδιάζουσες δομικές λειτουργίες του είδους. Η παράστασή του ξεκινά με μια τυπική λειτουργία πολλών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών, την οποία ο Γρηγόρης Σηφάκης αποκαλεί *έλλειψη του άρχοντα*. Ο Λάιος έχει ανάγκη από έναν έμπιστο υπηρέτη για να του αναθέσει την εξόντωση του ανεπιθύμητου βρέφους. Η *λειτουργία της έλλειψης* συνοδεύεται από τη λειτουργία της *μεσιτείας του Χατζηαβάτη*, στον οποίον ο αξιωματικός του Κρέοντα Σείριος (αντιστοιχεί στον παραδοσιακό αξιωματικό του σαραγιού) αναθέτει την εύρεση του υπηρέτη. Ο Χατζηαβάτης συναντά τον Καραγκιόζη (λειτουργία *συνεργασίας των δύο φιγούρων με ερώτηση του Χατζηαβάτη στον Καραγκιόζη*) και το επεισόδιο καταλήγει στην πρόσληψη του Καραγκιόζη από τον Λάιο (λειτουργία *ανάληψης εργασίας από τον Καραγκιόζη*).³²

Αναγκαία συνθήκη στη δημιουργία ενός νέου έργου στο θέατρο σκιών αποτελούσε η ενσωμάτωση όσο το δυνατόν περισσότερων τυπικών ηρώων του μπερντέ. Εντούτοις, στις διασκευές μυθιστορημάτων και δραμά-

30. Το αίνιγμα της Σφίγγας είναι κοινό και στους τρεις, αν και ανόμοια διατυπωμένο. Βασίλαρος (21): “ποιο θηρίον είναι αυτό, την πρωϊαν έχει τέσσαρους πόδας, την μεσημβρίαν δύο και το εσπέρας τρεις”. Μιχόπουλος (276): “Την μεν πρωϊαν είμαι τετράπους, την μεσημβρίαν δίπους και την εσπέραν τρίπους”. Κούζαρος: “Την μεν πρώτην τετράπους. Την δε δευτέρα δίπους. Την δε τρίτην τρίπους”.

31. *Ta Néa*, 29/9/1965. διαφήμιση της παράστασης από τον Μιχόπουλο.

32. Γρ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1984, 27-52.

των, τα οποία εκ των πραγμάτων έχουν δεδομένα την πλοκή και τα πρόσωπα, οι καραγκιοζοπαίχτες σπάνια κατόρθωναν να συμπεριλάβουν, πέραν του Καραγκιόζη, άλλους ήρωες του μπερντέ. Εκτός αυτού, ο ρόλος που επιφυλασσόταν στον κωμικό πρωταγωνιστή ήταν βοηθητικός: συνήθως προσλαμβάνόταν ως υπηρέτης από κάποιο κεντρικό πρόσωπο του πρωτοτύπου.³³ Στην περίπτωση του *Οιδίποδα τυράννου*, το πρώτο μέρος δίνει περισσότερα περιθώρια αυτενέργειας στον καραγκιοζοπαίχτη, καθώς δεν προϋποθέτει κάποια δεδομένη δομή. Οι δυνατότητες αυτοσχεδιασμού περιορίζονται όμως αρκετά στο τελευταίο τμήμα της παράστασης, όπου η πλοκή και τα πρόσωπα της τραγωδίας είναι γνωστά.

Ο Καραγκιόζης του Βασιλάρου, αν και δεν είναι παρών ούτε στην πατροκτονία ούτε στο κεντρικό επεισόδιο της εξόντωσης της Σφίγγας, συμμετέχει ενεργά στη δράση μεγάλου τμήματος του έργου, καθώς μεταμορφώνεται σε ένα από τα υπάρχοντα πρόσωπα της τραγωδίας, δηλαδή στον υπηρέτη που εκθέτει το βρέφος στον Κιθαιρώνα. Στη συνέχεια, μάλιστα, ο Βασίλαρος του αφιερώνει ένα επεισόδιο δικής του έμπνευσης βάζοντάς τον να επισκέπτεται τον Οιδίποδα στην Κόρινθο. Στο τέλος, είναι αυτός που οδηγεί τον τυφλό βασιλιά στον βράχο της Σφίγγας, ώστε να έχει την ευκαιρία να κάνει τα τελικά σχόλια. Για να πετύχει την οργανική ενσωμάτωση του Καραγκιόζη, ο Βασίλαρος διέσπασε τον ρόλο του τσομπάνη/ακόλουθου του Λαίου σε δύο πρόσωπα. Το ένα πρόσωπο είναι ο Καραγκιόζης, υπηρέτης του Λαΐου και της Ιοκάστης που δίνει το βρέφος στον τσομπάνη του Πόλυβου. Επειδή είναι ο μόνος που γνωρίζει την αλήθεια της καταγωγής του Οιδίποδα, ο Βασίλαρος αναγκάζεται να τον απομακρύνει από τη Θήβα/σκηνή λίγο πριν καταφθάσει ο τραγικός ήρωας, ώστε να μην γίνει πρόωρη αναγνώριση.³⁴ Όταν τον επαναφέρει, του προσδίδει καθοριστικό ρόλο στις σκηνές των αναγνωρίσεων. Το δεύτερο πρόσωπο είναι ο ακόλουθος, με το όνομα Πάτης, που γλύτωσε από το επεισόδιο της πατροκτονίας. Αν και αναγράφεται στα πρόσωπα του έργου και αναγγέλλεται από την Ιοκάστη ότι θα εμφανισθεί, τελικά — στο κείμενο — δεν παρουσιάζεται. Αντ' αυτού μπαίνει ο Καραγκιόζης και προκαλείται κάποια σύγχυση, σύμπτωμα της γενικότερης ρευστότητας στην εξέλιξη μιας παράστασης στο θέατρο σκιών.

Στη διασκευή του Κούζαρου, η φιγούρα του Καραγκιόζη αναλαμβάνει τον ρόλο του διαλαλητή και στις δύο παραστάσεις, υιοθετώντας το όνομα

33. Χατζηπανταζής, “Όψεις της παράδοσης”, 124-26.

34. Βασίλαρος, *Οιδίπους*, 22.

του γνωστού Βοιωτού ποιητή Πίνδαρου. Στην πρώτη παράσταση είναι ενεργά παρών συνεχώς, χωρίς όμως να καθορίζει την εξέλιξη της δράσης. Στη δεύτερη παράσταση περιορίζεται μόνο στο διαλάλημα της εντολής του Οιδίποδα για την αποκάλυψη του φονιά του Λαΐου. Εκτός του Καραγκιόζη, ο Κούζαρος σε μια από τις εκδοχές του έργου χρησιμοποίησε τον Αίμονα με την ιδιότητα του αξιωματούχου του παλατιού.

Στη διασκευή του Μιχόπουλου, η φιγούρα του Καραγκιόζη υποδύεται τον ρόλο του υπηρέτη του Οιδίποδα, Θερσίτη. Με την επιλογή αυτού του ονόματος ταυτίζεται ο ταπεινός γελωτοποιός της νεότερης ελληνικής παράδοσης με το πλέον προκλητικό, θρασύ και κακοφτιαγμένο πρόσωπο της *Ιλιάδας*. Παρά την ιδιότυπη ονοματοδοσία, ο καμπούρης ήρωας δεν είναι οργανικά ενσωματωμένος στη δράση, αφού συμμετέχει συμπληρωματικά σε αυτή συνοδεύοντας είτε τον Οιδίποδα είτε τον Τειρεσία είτε τα παιδιά. Η παρουσία του είναι σε τέτοιο βαθμό περιθωριακή, ώστε δεν αντιλαμβάνεται τίποτα από όσα συμβαίνουν στον “Επίλογο” (βλ. τον πίνακα στο τέλος του άρθρου) με αποτέλεσμα, λίγο πριν την έκβαση, να ρωτά τον Οιδίποδα: “Αφεντικό μου, γιατί τυφλώθηκες;”³⁵ Εντούτοις, ο Μιχόπουλος επεδίωξε να τον έχει παρόντα στην πατροκτονία, στην εξόντωση της Σφίγγας και στον διαπληκτισμό του Οιδίποδα με τον Τειρεσία που αποτελούν τον κορμό της δράσης. Στο σημείο μάλιστα που η Σφίγγα αρπάζει έναν διαβάτη και ο Καραγκιόζης επιχειρεί να τον σώσει, ο Μιχόπουλος μεταφέρει στοιχεία από την αντίστοιχη σκηνή της δρακοντοκτονίας του έργου *Ο Μέγας Αλέξανδρος και το καταραμένο φίδι*.³⁶

Πέραν της συμμετοχής του στη δράση, βασική συμβολή του Καραγκιόζη και στα τρία είναι τα εικονοκλαστικά σχόλιά του. Όπως και σε άλλες διασκευές έργων σοβαρού περιεχομένου, που δεν περιέχουν αντιπαθητικούς χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα αιμοβόρους Τούρκους, στυγερούς δολοφόνους και κακούργους, τα σχόλια αυτά δεν γελοιοποιούν τα πρόσωπα της κύριας δράσης, αλλά λειτουργούν ως αντίστιξη στο σοβαρό ύφος που φέρει το πρωτότυπο.³⁷ Το ενδιαφέρον του κωμικού πρωταγωνιστή εστιάζεται κυρίως στις ταπεινές λειτουργίες της εξασφάλισης

35. Μιχόπουλος, *Οιδίπους*, 279.

36. Μιχόπουλος, “Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι”, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα 1972, 38-39, 45-6. Στο έργο παρουσιάζεται επίσης για πολύ λίγο Χορός, ο οποίος όμως ταυτίζεται με τους ικέτες.

37. Η αντίστιξη αυτή παρατηρείται στα έργα *Κασσιανή*, *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας* και *Ρωμραίος και Ιουλιέττα*, όπως καταγράφηκαν στα τετράδια του Βασιλάρου (συλλογή ΙΜΣ).

φαγητού και πιοτού. Αυτές οι παρεμβάσεις του Καραγκιόζη στα τραγικά γεγονότα της πλοκής εκφράζουν μια από τις κύριες συνιστώσες της κοσμοαντίληψης του θεάτρου σκιών, αλλά και της κωμικής παράδοσης του ευρωπαϊκού λαϊκού πολιτισμού. Αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί ο Χάνσβουρστ (Hanswurst) στο γερμανικό θέατρο του 18^{ου} αιώνα, ο οποίος παρεμβαλλόταν σε όλες της κλασικές τραγωδίες, αλλά και φιγούρες του κουκλοθέατρου.³⁸ Η κοσμοαντίληψη αυτή περιγράφεται από τον Mikhail Bakhtin και θα μπορούσε να συνοψισθεί στην γκροτέσκο αντιπαράθεση — και ταυτόχρονη αλληλοσυμπλήρωση — των “υψηλών” αξιών της εκάστοτε κυρίαρχης κουλτούρας με τις ταπεινές βιολογικές έγνοιες του λαϊκού ανθρώπου.³⁹ Ο Ρώσος θεωρητικός, έχοντας ως αντικείμενο μελέτης τον *Γαργαντούα* του François Rabelais, αναφέρεται κυρίως στον ευρωπαϊκό πολιτισμό μέχρι την Αναγέννηση, αλλά επισημαίνει ότι στοιχεία της κωμικής παράδοσης επιβίωσαν σε διάφορες λαϊκές εκδηλώσεις μέχρι την πλήρη επιβολή των αστικών αξιών.⁴⁰

Η αντίστιξη υψηλού — χαμηλού στα διασκευασμένα έργα επιτελείται, μεταξύ άλλων, μέσα από την αδυναμία του Καραγκιόζη να κατανοήσει τη γλώσσα των ανώτερων ηρώων, ιδίως τον αρχαιοπρεπή λόγο του Ιερέα του Μαντείου. Παράδειγμα τέτοιου διαλόγου αποτελεί το εξής απόσπασμα:

ΙΕΡΕΥΣ: Στήθι! Τις εί;
 ΘΕΡΣΙΤΗΣ: Πώς; Βισύ; Έχεις νερό Βισύ; Και έχω ζουρλαθεί από την δίψα μου!
 ΙΕΡΕΥΣ: Πόθεν και πη;
 ΘΕΡΣΙΤΗΣ: Τι; Έχεις και παπί; Φέρε να φάμε παιδί μου;⁴¹

Ο ίδιος διάλογος λαμβάνει χώρα και στη διασκευή του Κούζαρου ανάμεσα στη Σφίγγα και στον Πίνδαρο.

Ο αυτοσαρκασμός, η εικονοκλαστική διάθεση και τα σκατολογικά σχόλια του Καραγκιόζη αποτελούν ανάλογες μορφές αντιπαράθεσης του γκροτέσκο με το υψηλό. Ο Πίνδαρος του Κούζαρου απομυθοποιεί το δέος που προκαλεί η Σφίγγα είτε φέρνοντάς την σε απόγνωση, αφού την κατι-

38. J. McCormick – B. Pratasik, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge 1998, 112-116.

39. Bakhtin, *Rabelais*, 20-22. Επίσης, Χατζηπανταζής, “Οψεις της παράδοσης”, 125.

40. Bakhtin, *Rabelais*, 33-51.

41. Μιχόπουλος, *Οιδίπους*, 274. Ο καραγκιοζοπαίχτης δεν καταγράφει όλους τους κωμικούς διαλόγους, αλλά δηλώνει την ύπαρξή τους στην παράσταση με την ένδειξη “και πολλά κωμικά” (ό.π., 276, 279).

στά ανίκανη να λύσει ένα αίνιγμα δικής του σύλληψης, είτε προκαλώντας την απέχθειά της. Σε μια εκδοχή του έργου η τρομερή Σφίγγα τον αφήνει να διαφύγει, γιατί τον σιχαίνεται εξαιτίας της ασχήμιας και της βρώμας του (από τον φόβο είχε λερωθεί πάνω του). Ο Πίνδαρος, απαντώντας στις προσβολές της Σφίγγας, αποφαινεται ότι το τέρας είδε τον όμοιό του και χάρηκε. Την αποκαλεί μάλιστα “συνάδελφο”.

Οι διασκευές του Βασίλαρου και του Μιχόπουλου φέρουν δείγματα ουσιαστικότερης συμμόρφωσης με τον παραδοσιακό κωμικό πολιτισμό, στο επίπεδο της αποτύπωσης των αντιλήψεων για την ανθρώπινη ταυτότητα. Τα επεισόδια που δραματοποιούνται στη σοφόκλεια τραγωδία αποτελούν τμήμα μόνο του συνόλου της καραγκιοζικής παράστασης. Στον σύντομο καμβά του Μιχόπουλου, τα γεγονότα του αρχαίου πρωτότυπου παριστάνονται συνοπτικά εν είδει “Επιλόγου” της κυρίως παράστασης του επεισοδίου της Σφίγγας. Για παράδειγμα, η Ιοκάστη δεν δίνει καμιά πληροφορία στον Οιδίποδα ούτε για τον χρησμό του μαντείου στον Λάιο, ούτε για την υποτιθέμενη θανάτωση του βρέφους. Επίσης δεν του περιγράφει τη σκηνή της δολοφονίας του Λαΐου, ώστε ο Οιδίποδας να αρχίσει να τον ταυτίζει με το δικό του θύμα. Ο Οιδίποδας αναγνωρίζει στον δολοφόνο του Λαΐου και στο έκθετο βρέφος τον εαυτό του, “βάσει της ιστορίας”,⁴² όπως εν συντομία δηλώνει ο ίδιος και αφού ακούσει τις πληροφορίες του Κορίνθιου Αγγέλου.

Ο Βασίλαρος αναπτύσσει κάπως πιο διεξοδικά τις σκηνές των αναγνωρίσεων, αλλά επικεντρώνεται στο παιχνίδι της σταδιακής ολοκλήρωσης του ψηφιδωτού που συνθέτει το παρελθόν του Οιδίποδα στο επίπεδο των πληροφοριών, χωρίς αναφορές στον συναισθηματικό κόσμο του. Είναι ενδεικτικό ότι υποβαθμίζει τη σκηνή της σύγκρουσης με τον Τειρεσία σε μερικές ερωταποκρίσεις, ενώ ο Οιδίποδας εκφράζει τον πόνο του στο τέλος συνοπτικά με ένα λαϊκότροπο τραγούδι: “Η τύχη μου, με δίκασε / τυφλός να καταντήσω / και τα αγαπημένα μου παιδιά / δυστυχισμένα, να τ’ αφήσω!”⁴³

Οι μεταβολές αυτές, όσο και αν δεν αντιπροσωπεύουν πλήρως την παράσταση των έργων, καταλύουν την ουσία της αρχαίας τραγωδίας δηλαδή την αγωνιώδη μετάβαση του Οιδίποδα από την άγνοια προς την αυτογνωσία μέσω των σταδιακών αποκαλύψεων της καταγωγής και των

42. Ό.π., 279.

43. Βασίλαρος, *Οιδίπους*, 26-28, 35.

εγκλημάτων του.⁴⁴ Αυτή η καθοριστική μεταβολή μπορεί να ερμηνευθεί αν τοποθετήσουμε το αρχαίο πρότυπο και τους επιγόνους του εντός των ιδεολογικών κωδικών που το καθένα υπηρετεί. Το παραδοσιακό προφορικό θέατρο δεν στοχεύει στη συνειδητά επεξεργασμένη υπαρξιακή απόδοση της ανθρώπινης περιπέτειας. Οι καραγκιοζοπαίχτες αρκούνται στην αναπαράσταση γεγονότων με έντονη δράση και εύληπτο ιδεολογικό περιεχόμενο. Οι χαρακτήρες, σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, φαίνονται να λειτουργούν ως απλοί φορείς δράσης. Παρ' όλα αυτά, η βαθύτερη εξοικείωση με τους κώδικες του θεάτρου σκιών, αποκαλύπτει, πίσω από την απλή φρασεολογία και τη συμπεριφορά των προσώπων, μια — σχεδόν ασύνειδη — αντίληψη για την ανθρώπινη φύση, η οποία, σύμφωνα με τον Bakhtin, συνίσταται στην εορταστική αποδοχή της γήινης ύπαρξης του ανθρώπου και στην υπέρβαση των ζοφερών πλευρών της με την ένταξή τους στον αέναο κύκλο θανάτου και αναγέννησης της φύσης και του ανθρώπινου γένους.⁴⁵ Στο τέλος του έργου του Βασίλαρου, ο Καραγκιόζης, αφού με έμμετρο τρόπο φιλοσοφήσει για την τύχη του Οιδίποδα και ευχηθεί τη συγχώρεσή του από τον Θεό, λέει στον Χατζηαβάτη: “πάμε να φάμε τίποτα, γιατί η κοιλιά μου βαράει τη συμφωνία του Μπετόβεν”.

Οι αντιλήψεις αυτές για τον άνθρωπο και τη σχέση του με τον κόσμο εντάσσονται στον ευρύτερο λαϊκό κωμικό πολιτισμό της Ευρώπης. Οι διασκευές του *Οιδίποδα τυράννου*, όμως, δημιουργήθηκαν σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και κατ' ανάγκη οι ιδεολογικές και αισθητικές ιδιαιτερότητες της εποχής τους δεν μπορούσαν παρά να αφήσουν τα αποτυπώματά τους. Τα έργα αυτά είναι προϊόντα μιας εποχής που σηματοδεύθηκε από την τελική υποχώρηση της προφορικής ελληνικής παράδοσης μπρος στις συνεχείς επιθέσεις του αστικού γραπτού πολιτισμού. Μαζί με το ρεμπέτικο, το ελληνικό θέατρο σκιών αποτέλεσε ένα αρκετά όψιμο δείγμα παραδοσιακής προφορικής δημιουργίας των μεγαλουπόλεων μέχρι περίπου τη δεκαετία του 1950. Σε αυτή τη φάση, η αστική ιδεολογία είχε ήδη εισχωρήσει στα λαϊκά στρώματα μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης, των λαϊκών φυλλάδων και της εκπαίδευσης και, κατά συνέπεια, είχε επηρεάσει τις καλλιτεχνικές δημιουργίες τους.

44. Ch. Segal, *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μετ. Ε. Δ. Μακρυγιάννη – Ι.-Θ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 2001, 52-3, 70.

45. Bakhtin, *Rabelais*, 92-3. Επίσης, Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα 1985, 17-18, 31, 46-7, 66-7 και Ευαγγελή Ντάτση, *Πολιτισμική ηγεμονία και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 1999, 22, 84-118, 173.

Από το σύνολο των τριών σωζόμενων καραγκιοζικών διασκευών του *Οιδίποδα*, αυτές του Βασίλαρου και του Μιχόπουλου δεν μένουν ανέπαφες από μικροαστικές νοοτροπίες. Η πρόσκληση της Ιοκάστης του Μιχόπουλου προς τον νεοφερμένο Οιδίποδα με τη φράση: “Περάστε, Οιδίπους, μέσα εις το παλάτι, να πάρετε ένα αναψυκτικό” και η δήλωση του Οιδίποδα ότι περιοδεύει την Ελλάδα και “η επίσκεψίς” του “οφείλεται εις το να [γνωρίσει] τας Θήβας” μας παραπέμπει σε διαλόγους σαλονιού.⁴⁶ Κατ’ ανάλογο τρόπο, ο Βασίλαρος βάζει τον Πόλυβο να λέει στον Οιδίποδα ότι θα πάει στην Αθήνα να βρει έναν καλό γιατρό “όπως εξετάση τη γλυκειά [του] Μαννούλα”.⁴⁷ Ο Καραγκιόζης, στο ίδιο έργο, όταν του δίνουν να πετάξει το βρέφος στον γκρεμό, τραγουδά ένα ηθικοδιδασκτικό άσμα κατά των ασυνείδητων γυναικών που “έρωτα χαρίζουν / και εις τους μήνας τους εννήα / παιδάκια, ξεφουρνίζουν”.⁴⁸ Στόχος της επίκρισής του είναι βέβαια η Ιοκάστη, γιατί υποθέτει ότι το έκθετο μωρό είναι δικό της νόθο παιδί. Ενδεικτικό της αστικής ευπρέπειας είναι το γεγονός ότι ο Τειρεσίας δεν μιλά για την πατροκτονία και την αιμομιξία. Από μια άποψη τα δύο έργα θα μπορούσαν, λαμβάνοντας υπόψη και τις ανάλογες εξελίξεις στα ρεμπέτικα τραγούδια της μεταπολεμικής εποχής, να αναγνωσθούν ως δράματα που πραγματεύονται ένα από τα μέγιστα προβλήματα του αστικού ηθικού κώδικα, δηλαδή την διακύβευση της σταθερότητας της πυρηνικής οικογένειας.⁴⁹ Κάτι τέτοιο δεν είναι εύκολο να τεκμηριωθεί στο τηλεγραφικό κείμενο του Μιχόπουλου, αλλά γίνεται εμφανές σε πολλά σημεία του τετραδίου του Βασίλαρου, όπως για παράδειγμα στο συγκινητικό τραγούδι που λένε οι δύο κόρες του Οιδίποδα, όταν αντικρίζουν τον τυφλωμένο πατέρα τους, υποδεικνύοντάς του το κυριότερο καθήκον του ως ανθρώπου:

πατέρα μου [sic] χρυσέ.
 ετυφλώθης, που μας αφίνεις —
 έπρεπε σαν βασιλιάς —
 όλα να τα υπομείνης.
 Η Μάννα μας κρεμάστηκε—
 εσύ μας ετυφλώθης —

46. Μιχόπουλος, *Οιδίπους*, 276.

47. Βασίλαρος, *Οιδίπους*, 19.

48. Ό.π., 9-10.

49. Στ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα 2001, 256.

τώρα για τα παιδάκια σου
τίποτε, ποια δεν νοιώθεις.⁵⁰

Το αρχέτυπο του μυθικού ηγέτη υποσκελίζεται από τον ρόλο του αστού οικογενειάρχη. Τα πάθη του προκαλούν μάλλον έλεον παρά φόβον. Ο ίδιος ο συγγραφέας του άλλωστε χαρακτηρίζει το έργο “δράμα” και όχι τραγωδία.

Παρά τις αιχμές μικροαστικής ηθικής, όμως, ο γέροντας Βασίλαρος κατάφερε να διατηρήσει ουσιαστικά στοιχεία από τις αντιλήψεις του κόσμου στον οποίο είχε μεγαλώσει και ιδιαίτερα την πεποίθηση για την παντοδυναμία της μοίρας. Επισημαίνει επανειλημμένα ότι ο Οιδίποδας σκότωσε τον πατέρα του και διέπραξε το πλέον οικτρό των εγκλημάτων παίρνοντας για γυναίκα “τη Μάννα του”, “χωρίς να το ξέρη!!” ή, αλλιώς, “εν αγνοία του τα έκανε όλα”.⁵¹ Όπως θέλει και η λαϊκή παράδοση, “όλα εις τον άνθρωπο, είναι γραμμένα!” ή αλλιώς “της τύχης τ’ αποτέλεσμα το οικτρόν τέλος του οιδίποδα” [sic].⁵² Η έμφαση στην άγνοια των πραγματικών διαστάσεων των πράξεών του καθιστά τον Οιδίποδα υποχείριο της μοίρας και τον απαλλάσσει από προσωπική ευθύνη. Μένοντας πιστός στις πατροπαράδοτες αξίες που τον διαμόρφωσαν, ο καραγκιοζοπαίχτης μετριάζει σημαντικά την τραγικότητα του αρχαίου έργου, η οποία πηγάζει από τη συνειδητοποίηση της ασυμφωνίας ανάμεσα στον βαθμό ενοχής του ανθρώπου για τις πράξεις του και του μεγέθους των συνεπειών τους, σε ένα σύμπαν που ο ίδιος δεν μπορεί να ελέγξει.⁵³ Στο σύντομο κείμενο του Μιχόπουλου, από την άλλη μεριά, δεν διακρίνεται η προσωπική εκτίμηση του καραγκιοζοπαίχτη. Εντούτοις, η μικρή προσθήκη στο τέλος δίνει αίσια έκβαση στη ζωή του Οιδίποδα και υποδηλώνει ότι ούτε και ο Μιχόπουλος έκρινε, ως έναν βαθμό, τον Οιδίποδα απολύτως ένοχο για τις πράξεις του.

Οι δύο διασκευές του σοφόκλειου *Οιδίποδα τυράννου*, αν και αντλούν την πλοκή τους από τον γραπτό πολιτισμό επαναφέρουν τον μύθο του Οιδίποδα στην παράδοση των ευρωπαϊκών παραμυθιών του “μοιραίου

50. Βασίλαρος, *Οιδίπους*, 35.

51. Ό.π., 38 και 39 αντίστοιχα.

52. Ό.π., ένθετο απόκομμα πριν τη σ. 39. Εντούτοις, ο Οιδίποδας δεν είναι απολύτως ανεύθυνος κατά τον Βασίλαρο: “Ας τον συγχωρήσει ο θεός”, λέει ο Καραγκιοζής, υπονοώντας ότι ναι μεν δεν ήταν υπεύθυνος των πράξεών του, αλλά ούτε και αναμάρτητος.

53. Segal, *Οιδίπους*, 93.

παιδιού” που σκοτώνει τον πατέρα και παντρεύεται τη μητέρα του. Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές ο μύθος που δραματοποίησε ο Σοφοκλής εντασσόταν σε αυτήν την ομάδα παραμυθιών.⁵⁴ Στις νεότερες ελληνικές εκδοχές του παραμυθιού, όπως σημειώνει και ο Γεώργιος Μέγας, δεν δίνεται έμφαση στην προσωπική ευθύνη του ήρωα, αλλά στο αναπότρεπτο της μοίρας του.⁵⁵

Η σύγκλιση των δύο καραγκιοζοπαιχτών όμως δεν προχωρά παραπέρα. Το συγκεκριμένο τέλος που ο καθένας επιφύλασσει στον Οιδίποδα, αναδεικνύει ουσιαστικές διαφορές στην πραγμάτευση του θέματος. Ο Οιδίπους του Βασίλαρου, αν και κρίθηκε άμοιρος ευθυνών για τις πράξεις του, φέρει πάνω του αμείωτη τη ντροπή για την “κατάντια”⁵⁶ που του επιφύλαξε η μοίρα. Αντίθετα από τον σοφόκλειο Οιδίποδα, που τυφλωμένος συνεχίζει την περιπλάνηση μέχρι την τελική εξιλέωση και ηρωοποίησή του, ο Οιδίπους του Βασίλαρου δεν αισθάνεται ότι χρήζει άλλης εξιλέωσης και πέφτει από τον γκρεμό. Η αυτοκτονία είναι το τέλος που επιφύλασσε η λαϊκή θρησκευτική παράδοση σε παραβάτες του μεγέθους του Οιδίποδα, όπως ο Ιούδας. Στους ελληνικούς και ευρωπαϊκούς θρησκευτικούς θρύλους, ο προδότης του Χριστού διαπράττει τα ίδια παραπτώματα και επιπλέον αδελφοκτονία και κάποτε παιδοκτονία. Στο τέλος, η έλλειψη πίστης τού στερεί τη χριστιανική ελπίδα για σωτηρία και αυτοκτονεί.⁵⁷ Η έκβαση του Βασίλαρου δεν φαίνεται να κατευθύνεται από μια τόσο έντονη χριστιανική πίστη. Η επιλογή της αυτοκτονίας πρέπει να αποδοθεί στο ισχυρό αίσθημα της παραδοσιακής ελληνικής τιμής, το οποίο χωρίς να αναφέρεται ρητά μέσα στο κείμενο, καθορίζει τις αποφάσεις του ήρωα ως μια ενδιαθέτη συλλογική συνείδηση και

54. L. Edmunds, “The Sphinx in the Oedipus Legend”, *Oedipus: A Folklore Casebook*, 148, 149-5.

55. Για τις λαϊκές αντιλήψεις περί μοίρας και τον μύθο του Οιδίποδα, βλ. Vl. Propp, “Oedipus in the Light of Folklore”, μετ. P. Coote, στο A. Dundes – L. Edmunds (επιμ.), *Oedipus: A Folklore Casebook*, Madison, Win. 1995, 82. Για το αμετάτρεπτο των αποφάσεων της μοίρας στα παραμύθια του “μοιραίου παιδιού”, βλ. Γ. Μέγας, “Ο περί Οιδίποδος μύθος”, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* 3-4 (1941-42) [έκδ. 1951], 203-9.

56. Η ακριβής φράση στο χειρόγραφο είναι: “αφού τύχη μου ηθέλησες, έτσι να καταντήσω / στου κιθαιρώνα [sic] το Γκρεμό / νάρθω ν’ αυτοκτονήσω; πέφτει σκοτώνεται” [η υπογράμμιση είναι του χειρογράφου] (Βασίλαρος, *Οιδίπους*, 39).

57. L. Edmunds, *Oedipus*, London και New York 2006, 57-79· Γ. Μέγας, “Ο Ιούδας εις τας παραδόσεις του λαού”, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, ό.π., 3-32· Β. Πούχγερ, *Ιστορική Λαογραφία. Η διαχρονικότητα των φαινομένων*, Αθήνα 2010, 440-52, 504-23, 611-29.

υπερβαίνει και αυτό το αστικό πρότυπο των καθηκόντων ενός οικογενειάρχου.

Η έκβαση της παράστασης του Μιχόπουλου, αν και λαμβάνει υπόψη τις εξελίξεις του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, στην ουσία παραφράζει το νόημα της δεύτερης τραγωδίας για να υπηρετήσει τις σύγχρονες του καραγκιοζοπαίχτη αισθητικές αντιλήψεις. Ο Οιδίποδας δεν πάσχει για να εξαγνιστεί και να περάσει στο στερέωμα των ηρώων. Η άμεση προσφυγή του στον Θησέα, που με χαρά δέχεται να τον φιλοξενήσει μαζί με τα τέσσερα παιδιά του, παραπέμπει στο λεγόμενο “χάπι εντ” των χολιγουντιανών ταινιών, που παίζονταν κατά κόρον στους ελληνικούς κινηματογράφους της εποχής και στην αίσια έκβαση των μυθιστορηματικών δραμάτων που επιβίωναν στο δραματολόγιο των μπουλουκιών.

Η διασκευή του Κούζαρου είναι πιο δύσκολο να αποτιμηθεί στο ιδεολογικό επίπεδο, αφού δεν σώζεται κείμενο του ίδιου. Στην περίληψη που παραδόθηκε από τον γιο του, οι διάλογοι του δεύτερου μέρους παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες με το αρχαίο κείμενο, ώστε είναι δύσκολο να διακρίνουμε σε ποιο σημείο σταματά η μνήμη του βοηθού και πού αρχίζει η ασύνειδη παρέμβαση του φιλόλογου.⁵⁸ Στο πρώτο μέρος του έργου, ο καραγκιοζοπαίχτης φαίνεται να έχει δημιουργήσει σύμφωνα με τον παραδοσιακό κώδικα του είδους, χωρίς να διαφοροποιείται αισθητά από το ύφος των άλλων διασκευών. Οι διάλογοι όμως του δεύτερου μέρους αποκαλύπτουν μια πιο στενή επαφή με το ιδεολογικό περιεχόμενο και την τραγική ειρωνεία του πρωτοτύπου που δεν παρατηρείται στις προηγούμενες διασκευές. Όσο μπορεί κανείς να διακρίνει από την περίληψη, η ανάπτυξη του έργου στηρίζεται σε αντιθέσεις αντίστοιχες με αυτές του σοφόκλειου δράματος. Στην αρχή ο Οιδίποδας διαβεβαιώνει τους ικέτες ότι θα “τα βγάλει όλα απ’ την αρχή στο φως, σαν να επρόκειτο για το δικό του πατέρα” και στο τέλος “οικτίζει τον εαυτό του, καθώς έγιναν όλα ολοφάνερα κι εύχεται ν’ αντίκρυζε [sic] το φως για τελευταία φορά ‘αφού αποδείχθηκε γεννημένος από κείνους που δεν έπρεπε, πλάγιασε μ’ εκείνους που ήταν αταίριαστο και σκότωσε εκείνους που δεν έπρεπε’”.⁵⁹ Τονίζεται επίσης η αντίθεση ανάμεσα στον μεγάλοπρεπο, μεγαλόψυχο και ευγενικό Οιδίποδα της αρχής με τον αλαζόνα υβριστή του Τειρεσία και τον ταπεινωμένο φορέα του μιάσματος στο τέλος. Με ανά-

58. Πιθανόν οι ομοιότητες του έργου με το πρωτότυπο να οφείλονται σε παρέμβαση της δεύτερης συζύγου του Κούζαρου, δασκάλας, την οποία ο καραγκιοζοπαίχτης νυμφεύθηκε το 1942.

59. Τα παραθέματα αντλούνται από την περίληψη που παραχώρησε ο Αν. Κούζης.

λογο τρόπο, δίνεται έμφαση στη μετάβαση από την αρχική βεβαιότητα του ήρωα για την εύνοια της τύχης στην κακοδαιμονία που τον βαραίνει στην έκβαση. Αυτά τα δάνεια από το αρχαίο κείμενο καθιστούν το νόημα του έργου και τους χαρακτήρες σύνθετους και το απομακρύνουν από την αμεσότητα του λαϊκού θεάτρου. Δεν είναι ίσως τυχαίο το γεγονός ότι τονίζεται επανειλημμένα η αιμομιξία, ενώ τα άλλα δύο κείμενα παρέρχονται το γεγονός με λίγες αναφορές.⁶⁰

Συμπερασματικά, οι τρεις σωζόμενες διασκευές του *Οιδίποδα τυράννου* για τον μπερντέ πραγματοποιήθηκαν μέσα από μια διάθεση ανταπόκρισης στις συγκεκριμένες ανάγκες της στιγμής (συμπόρευση με τις ευρύτερες τάσεις της εποχής γύρω από το αρχαίο δράμα, ικανοποίηση των επιθυμιών ορισμένου κοινού), αλλά και αξιοποίησης των κοινών θεματικών μοτίβων του έργου με την παραδοσιακή δραματουργία του καραγκιόζη. Στο επίπεδο της οργάνωσης του υλικού και του ιδεολογικού περιεχομένου, ο Βασίλαρος περισσότερο από τους άλλους δύο συναδέλφους του, κατέβαλε σοβαρές προσπάθειες να προσαρμόσει τον μύθο στην παραδοσιακή δομή του ελληνικού θεάτρου σκιών, διατηρώντας κάποιες από τις λειτουργίες των κωμωδιών του καραγκιόζη και ενσωματώνοντας περισσότερα τυπικά πρόσωπα, καθώς επίσης και να μεταπλάσει το υλικό του χωρίς να αποκλίνει σημαντικά από το πλαίσιο της λαϊκής παράδοσης.

Πέρα όμως από τον βαθμό προσέγγισης των κωδίκων του ελληνικού θεάτρου σκιών και του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, οι τρεις καραγκιοζοπαίχτες στόχευσαν στη δημιουργία ενός προσωπικού έργου. Οι έντονες διαφοροποιήσεις τους και η σχετική απομόνωσή τους στη σύνθεση των διασκευών υποδεικνύει ότι λειτούργησαν ως ατομικοί καλλιτέχνες που διεκδίκησαν το προνόμιο της πρωτοτυπίας, αποσπώντας τους εαυτούς τους από την κοινή συλλογική παράδοση της συντεχνίας τους.

Πανεπιστήμιο Πατρών

60. Βασίλαρος, *Οιδίπους*, 35· Μιχόπουλος, *Οιδίπους*, 278.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενείς πηγές

- Βασίλαρος, *Οιδίπους τύραννος*, δράμα, 1+40 σσ., Αλυσσός Αχαΐας 21/5/1973 (τετράδιο, Συλλογή Θ. Χατζηπανταζή, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο).
- Καΐμη, Τ., *Καραγκιόζης ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών. Με ξυλογραφίες του Κλάους Φρισλάντερ*, μετ. Κ. Μέκκας – Τ. Μήλιας, Αθήνα 1990.
- Μιχόπουλος, Π., “Το εξαιρετικό έργο *ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ*”, επιμ. – πρόλ. Ι. Τ. Παμπούκη, *Επιθεώρηση Τέχνης* 22 (1965) 274-79.
- Του ίδιου, *Οιδίπους ο Τύραννος*, χχ., σσ. 124-136 (τετράδιο αρ. 213, Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών, ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ).
- Του ίδιου, “Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι”, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα 1972, 17-80.
- Μόλλα – Γιοβάννου, Αρετή, *Ο καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας (η κόρη του θυμάται)*, Αθήνα 1981.
- Μόλλας, Α., “Ο Καραγκιόζης μέγας βεζύρης”, *Ακρόπολις* 27/9-13/11/1919.
- Μπομποτίνος, Ι., *Ο οδηγός του Έλληνα και παντός χρηστού ανθρώπου εν τω κόσμω διά το παρόν και το μέλλον. Συνταρακτικά επεισόδια. Ο Φον Κανάρης – Συμμαχικά αποστολαί*, Αθήνα 1954.
- Ρώτας, Β. (κειμένο) – Ταχιάτης, Γ. (εικόνες), *Οιδίπους Τύραννος*, σειρά “Κλασικά Εικονογραφημένα”, Αθήνα χχ. [1960].
- Σοφοκλής, *Οιδίπους τύραννος*, μετ. Φ. Πολίτης, Αθήνα, 1936.
- Σπαθάρης, Ευγ., *Το Θέατρο Σκιών του Ευγένιου Σπαθάρη παρουσιάζει σήμερα – Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο κατηραμένος όφις – Ιφιγένεια εν Αυλίδι – Βάτραχοι*, επιμ. Γιώργος Παυριανός, ένθετο έντυπο και cd, εφημ. *Τα Νέα*, 2009.

Προγράμματα, χειρόγραφα, φιγούρες παραστάσεων

- 2^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών (Πρόγραμμα της ΔΕΠΑΠ), Πάτρα 2003.
- Εκθεσις Θεάτρου Σκιών Π. Μιχόπουλου Ιούλιος – Οκτώβριος 1969*, Καλλιθέα, Αθήναι [Συλλογή Θεάτρου Σκιών, Θεατρικό Μουσείο Αθηνών].
- Ιδιωτική συλλογή Αναστάσιου Κούζη, Αθήνα.

Εφημερίδες

- Αρχείο καταγραμμένων δημοσιευμάτων από τις εφημερίδες *Νεολόγος Πατρών* (1926, 1927, 1930-1932) και *Τηλέγραφος Πατρών* (1932, 1939), ερευνητικό έργο “Το δραματολόγιο του Θεάτρου Σκιών στην Πάτρα του Μεσοπολέμου (1922-1940)”, Πρόγραμμα “Κ. Καραθεοδωρή”, Επιτροπή Ερευνών, Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Τα Νέα* 1965.

Ριζοσπάστης 2008.

Μελέτες

- Bakhtin, M., *Rabelais and His World*, μετ. Hélène Iswolsky, Bloomington 1965.
- Burke, P., *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York 1978.
- Dundes, A. – L. Edmunds (επιμ.), *Oedipus: A Folklore Casebook*, Madisson, Win. 1995.
- Edmunds, L., *Oedipus*, London - New York 2006.
- Fine, Elizabeth, *The Folklore Text. From Performance to Print*, Indiana 1984.
- McCormick, J. – Pratasik, B., *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge 1998.
- Segal, C., *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μετ. Ε. Δ. Μακρυγιάννη – Θ. Α. Παπαδημητρίου, Αθήνα 2001.
- Ανδρεάδης, Γ., “Από τον Βελισάριο στον Οιδίποδα. Αρχαία μέσα και νεότερα μοτίβα στο έργο Βελισάριος του λαϊκού μας θεάτρου σκιών”, *Επιστροφή στα παιδιά της Αντιγόνης*, Αθήνα 2010, 409-26.
- Βασιλείου, Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, Αθήνα 2005.
- Δαμιανάκος, Σ., *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα 2001.
- Ζάχος, Ε., *Πιάτσα*, Αθήνα 1980.
- Κιουρτσάκης, Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα 1985.
- Του ίδιου, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1983.
- Μαυρογένη, Μαρία, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή* (διδ. διατρ., Πανεπιστήμιο Κρήτης), Ρέθυμνο 2006.
- Μέγας, Γ., “Ο Ιούδας εις τας παραδόσεις του λαού”, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τρίτον και τέταρτον έτος (1941-42) [έκδ. 1951] 3-32.
- Μέγας, Γ., “Ο περί Οιδίποδος μύθος”, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τρίτον και τέταρτον έτος (1941-42) [έκδ. 1951] 196-209.
- Μηλιώνης, Α., *Σκιές στο φως των κεριών*, επιμ. Μίνα Νικολοπούλου, Πάτρα 2001.
- Μπίρης, Κ., “Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο”, *Νέα Εστία* 52 (Ιούλ. - Δεκ. 1952) 846-53 κ.ε.
- Ντάτση, Ευαγγελή, *Πολιτισμική ηγεμονία και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 1999.
- Παμπούκης, Ι. Τ., “Για το ρεπερτόριο του Καραγκιόζη. Από το αρχείο του Μιχόπουλου”, *Ηώς* 8 (1965) 55-9.
- Πούχγερ, Β., “Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου”, *Λαογραφία* (Παράρτημα) 1985.
- Του ίδιου, *Ιστορική Λαογραφία. Η διαχρονικότητα των φαινομένων*, Αθήνα 2010.
- Σηφάκης, Γ., *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1984.
- Σταυρακοπούλου, Άννα, “Μαγνητοφωνήσεις από μελετητές”, *Αφιέρωμα στον Καραγκιόζη*, επιμ. Όλγα Σελλά, *Καθημερινή* Επτά Ημέρες 1/3/1999, 22-24.
- Της ίδιας, “Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το μυθιστόρημα στον μπερντέ”, *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, επιμ. Ι. Βιβιλάκης, Αθήνα 2007, 1173-81.

- Χατζηπανταζής, Θ., “Προσαρμογή λογίων κειμένων στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη”, *Όψεις της λαϊκής και της λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας: 5η επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη, Θεσσαλονίκη, 14-16 Μαΐου 1992*, ΕΕΦΣ ΑΠΘ, Παράρτημα 5, Θεσσαλονίκη 1994, 113-27.
- Hadjipantazis, T., “The Silk Route Blocked. Theories on the Origin of the Greek Shadow Theatre”, ανάτυπο από το: *Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World*, Αθήνα 1991, 139-47.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ ΚΟΥΖΑΡΟΥ – ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΥ – ΒΑΣΙΛΑΡΟΥ: ΔΟΜΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΚΟΥΖΑΡΟΣ Α' ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΚΑΙ ΣΦΙΓ'Ε Β' ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ (5 x/φ σελ.) (6 x/φ σελ.)			ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΥΣ: ΟΙΔΙΠΟΥΣ Ο ΤΥΡΑΝΝΟΣ (6 σελ. περιοδικού)			ΒΑΣΙΛΑΡΟΣ: ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ (40 x/φ σελ. τετραδίου)		
Α' ΠΑΡ.	ΣΚΗΝΙΚΟ	ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ	ΠΡΑΞΗ	ΣΚΗΝΗ	ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ	ΠΡΑΞΗ	ΣΚΗΝΙΚΟ	ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ
						[Α.] Σελ. 1-13	Αριστερά βουνό, δεξιά Ανακτορον Λαίου	Εντολή εκθέσης βρέφους – παράδοσή του στον Κορίνθιο βοσκό από τον Καρα- γκιόζη
						Β' Σελ. 13- 19	Κόρινθος [είσοδος παλατιού] 22 χρό- νια μετά	Ο Καρ. επισκέπτεται το παλάτι του Πό- λυβου για να μάθει τι απέγινε το παιδί
1,5 σελ.	1 ^η εκδοχή έναρ- ξης Τρίστηρο Σχιστή οδός	Δολοφονία Λαΐου από Οιδίποδα	Α' 1 σελ. ~1 στήλη	1 ^η Μαντεϊόν Δελφών 2 ^η Στενωπάς, Σχιστή οδός, στο Σταυροδρόμι του Μέ- γα σήμερα	Χρησμός Οιδίποδα – Συνοδεία Θερατή/ Καρ.			
1 σελ.	2 ^η εκδοχή έναρξης Βράχος συσταδά δέντρων	Δηλώνεται φόνος Λαίου 2. 1 εκδ. Ο Κρέοντας δηλώνει και θάνατο Αίμονα από Σφίγγα. Ανα- θέτει σε Πίνδαρο/ Καρ. να δια- λαλήσει 2. 2 εκδ. Ο Αίμονας αναθέτει σε Πίνδαρο να διαλαλήσει για εξολό- θρευση Σφίγγας. Η Σφίγγα σκοτώνει διάφορα άτο- μα και Αίμονα	Β' 1 στήλη ~1 στήλη	3 ^η Θήβαι, Καδμεία, παλάτι Λαΐου, βράχος Σφινγός	Επίσκεψη Οιδ. & Θερατή στα ανάκτορα. Παράκληση για φιλοξενία. Η Ιοκάστη α- νακοινώνει στον Οιδ. την α- πειλή από Σφίγγα. Ο Οιδ. υπόσχεται να σκοτώσει το τέ- ρας	Σελ. 19	Θήβαι Ανάκτορον Λαΐου, εις το άλλο βουνό είναι το τέ- ρας η Σφινγκξ [15 χρόνια αργότερα]	Χατζηρβάρης (με εντολή Ιοκάστης) δια- λαλεί: όποιος σκοτώσει τη Σφίγγα θα παντρευτεί τη βασίλισσα – Επίσκεψη Οιδίποδα
1 ¾ σελ. ¾ σελ.		Ο Πίνδαρος αντιμετωπίζει Σφίγγα (2 εκδοχές) Αίνιγμα Σφίγγας με αποθέωση- Εξόντωση Σφίγγας από Οιδ. – Πινδ. ανακοινώνει γεγονός Αναγ- γελία γάμων	½ στήλη ~1 σελ.	Θερα. σώζει διαβάτη από Σφίγγα Αίνιγμα Σφίγγας Εξόντωση Σφίγγας από Οιδ. - βοήθεια Θερα.- Γάρμοι	Θερα. σώζει διαβάτη από Σφίγγα Αίνιγμα Σφίγγας Εξόντωση Σφίγγας από Οιδ. - βοήθεια Θερα.- Γάρμοι	Σελ.21-22	Αίνιγμα Σφίγγας Εξόντωση Σφίγγας από Οιδ. – Αναγγε- λία γάμων	
Β' ΠΑΡΑ- ΣΤΑΣΗ 6 σελ.	Αριστερά Καδμεία με 3 πύλες & βω- μούς Δεξιά πόλη Θή- βας	Επεσόδια που αντιστοιχούν στην πλοκή Οιδίποδα τυράννου του Σο- φοκλή- Παρουσία χορού γερό- ντων – Συμμετοχή Πινδ. ως διαλαλητή Αναχώρηση Οιδίποδα	Γ' 2 σελ.	«ΕΠΙΛΟΓΟΣ» 3 Θήβαι, Καδμεία, παλάτι Λαΐου, βράχος Σφινγός	Επεσόδια που αντιστοιχούν στην πλοκή Οιδίποδα τυράν- νου – Παρουσία Θερα. ως απλού υπηρέτη Αναχώρηση Οιδ. με Θερα.	Γ' Σελ. 22-40	[σκηνικό ίδιο] Επεσόδια που αντιστοιχούν στην πλο- κή Οιδίποδα τυράννου - Καρ. απουσιάζει σε 11 από 21 σελ. Συμμετέχει ως Βοσκός/Θεράπων	Επεσόδια που αντιστοιχούν στην πλο- κή Οιδίποδα τυράννου - Καρ. απουσιάζει σε 11 από 21 σελ. Συμμετέχει ως Βοσκός/Θεράπων
			8 γραμ.	Αθήναι, Ακρόπολις, Θη- σείων	Οιδ. προσφεύγει με 4 παιδιά σε Θηρέα – Συνοδεία Θερα.		Αυτοκτονία Οιδίποδα με πτώση από Κιθαρώνα/ βράχο Σφίγγας	