



Ο πολιτικός Καμπανέλλης και το *Μεγάλο μας τσίρκο*

Χριστιάνα Μόσχου, Αλέξανδρος Ιωάννου

Περίληψη: Στο άρθρο θα επιχειρήσουμε μια αποτίμηση, καλλιτεχνική και κοινωνική, του θεατρικού έργου του Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο*, στα πλαίσια της ταραγμένης κοινωνικοπολιτικής συνθήκης της περιόδου. Πρόκειται για ένα έργο που σημείωσε μεγάλη επιτυχία, ταυτίστηκε με το πολιτικό θέατρο στην Ελλάδα, και συνδέθηκε με την εξέγερση του Πολυτεχνείου και την πτώση ή έστω την απονομιμοποίηση της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Αφηγηματικότητα, ιστορικότητα, τραγούδι, εμπλοκή του κοινού είναι κάποια από τα συστατικά που θα παίξουν κεντρικό ρόλο στο εκρηκτικό μίγμα του *Μεγάλου μας τσίρκου*. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης θα συγγράψει ένα σπονδυλωτό, ιστορικό, μεταφορικό έργο που διαλέγεται με τα μεγάλα ερωτήματα που θέτει το παγκόσμιο θέατρο της εποχής αλλά και η κοινωνικοπολιτική ζωή της χώρας. Χαρακτηριστικό γέννημα των καιρών του, που ταυτόχρονα καταφέρνει να τους τιθασεύσει και να τους ορίσει.

Λέξεις κλειδιά: πολιτικό θέατρο, Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, δικτατορία, αντίσταση

Εισαγωγή

Στις 22 Ιουνίου του 1973, το θέατρο Αθήναιον, μια καινούρια θεατρική σκηνή στην Πατησίων με Μάρνη, σχεδόν απέναντι από το Πολυτεχνείο, ανοίγει για πρώτη φορά τις πόρτες της στο κοινό, ανεβάζοντας ένα έργο που έμελλε ν' αποτελέσει σταθμό στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, αλλά και στην ιστορία της αντίστασης στη χούντα των συνταγματαρχών. Ο Κώστας Καζάκος και η Τζένη Καρέζη, έχοντας συγκεντρώσει κοντά τους ένα εκλεκτό μπουλούκι θεατρίνων και μουσικών, παίρνουν το κείμενο του μεγάλου Ιάκωβου Καμπανέλλη και ανεβάζουν μια ανατρεπτική παράσταση που ακροβατεί ανάμεσα στο λαϊκό θέατρο, το θέατρο του βουνού, την επιθεώρηση και την μπρεχτική οπερέτα.

Το αποτέλεσμα ήταν άκρως πρωτοποριακό και επιτυχημένο, συχνά ανατριχιαστικό και βαθειά πολιτικό, ωστόσο άμεσο και κατανοητό. Εντέλει γίνεται δεκτό με τεράστιο ενθουσιασμό από ένα κοινό που, ταξιδεύοντας σε μια φουρτούνα από τρανταχτά γέλια και λυτρωτικά δάκρια, νιώθει πως για πρώτη φορά από την αρχή της επταετίας του γύψου, μπορεί επιτέλους -για ένα τετράωρο παρά κάτι- να εκφραστεί και ν' ανασάνει ελεύθερα. Η πρωτόγνωρη για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα εμπορική επιτυχία (πάνω από 400 χιλιάδες εισιτήρια) είναι ενδεικτική, αλλά απέχει πολύ από το να περιγράψει τον πραγματικό αντίκτυπο που είχε το *Μεγάλο μας τσίρκο* στην κοινωνία της εποχής.



Εξώφυλλο προγράμματος παράστασης, 1973

Η παράσταση

Η Τζένη Καρέζη με τον Κώστα Καζάκο την άνοιξη του 1973 ανακατασκευάζουν το θερινό σινεμά Αθήναιον για να στεγάσουν το θιάσό τους και παράλληλα αναζητούν ένα έργο για να το εγκαينιάσουν. Ο Καμπανέλλης, με τον οποίο είχαν μόλις συνεργαστεί οι δύο ηθοποιοί, μοιάζει να είναι η πλέον κατάλληλη επιλογή. Ο αυτοδίδακτος, χωρίς καν απολυτήριο γυμνασίου, Ναξιώτης ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, έχει ήδη καταθέσει μια σειρά από έργα βαθειά επηρεασμένα από τη λαϊκή παράδοση, όπως την *Εβδομη μέρα της δημιουργίας* και την *Αυλή των θαυμάτων*. Στο έργο του Καμπανέλλη, το λαϊκό στοιχείο είναι πηγαίο όσο και κραταιό, χωρίς ίχνος προγραμματισμού και επιτήδευσης, αφού δε γνώρισε ποτέ του τη λόγια καλλιτεχνική δημιουργία. Με το θέατρο ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή παρακολουθώντας μια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, μόλις είχε επιστρέψει από το στρατόπεδο συγκέντρωσης Μαουτχάουζεν. Έτσι η γλώσσα και τα εργαλεία της αφήγησής του είναι αυτά που έχει παραλάβει από τους παραμυθάδες του τόπου του, όπως θα φτάσουν σ' αυτόν μέσα από τις παραδόσεις της συντεχνίας, των μαστόρων της τέχνης. Δεν αναφέρεται σε κάποια επώνυμα «αριστουργήματα», παρά στη συλλογική δημιουργία και το συνεχή αγώνα για τη βελτίωσή της, και οικοδομεί «ένα έργο στέρεο, γιατί από τη μία είχε την εγγύηση και τις προδιαγραφές της συντεχνίας και από την άλλη την ευλικρίνεια και την αμεσότητα της άμεσης εμπειρίας», όπως εύστοχα σημειώνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος προλογίζοντας τον πρώτο τόμο του «Θεάτρου» του (Καμπανέλλης, 1978, σ. 11). Σιγά σιγά το



Τσίρκο αρχίζει να παίρνει την τελική του μορφή, που ωστόσο στην πραγματικότητα δε θα ολοκληρωθεί παρά με την καθοριστική συμμετοχή του κοινού.

Ο Καμπανέλλης στο κείμενό του δοκιμάζει να αναμετρηθεί με την ιστορία της Ελλάδας, ή, πιο σωστά, με τον κυρίαρχο εθνικό μύθο, όπως στήνεται γύρω της. Η έμφαση θα δοθεί στις κρυμμένες και αποσιωπημένες πτυχές της, σε ιστορικά ανέκδοτα και όψεις που απουσιάζουν από τα σχολικά και τα επίσημα ιστορικά εγχειρίδια, από το δημόσιο λόγο, ακόμα όμως και από τις ιδιωτικές συζητήσεις που ελέω φόβου παραλείπουν τη μισή γνώση, μέχρι αυτή να ξεχαστεί. Λάτρης ο ίδιος της ιστορίας, και φανατικός ερασιτέχνης αναγνώστης της, όπως άλλωστε σημειώνει και στο πρόγραμμα της παράστασης (1973), επιλέγει να αναδείξει τα γεγονότα και τα στιγμιότυπα στα οποία αναφέρεται φιλτραρισμένα από το βλέμμα του απλού ανθρώπου, του λαού της κάθε περιόδου, του πραγματικού ιστορικού πρωταγωνιστή.

Η ιστορία του δεν έχει τον επίσημο χαρακτήρα μιας επιστημονικής καταγραφής, και ο χρόνος ακολουθεί μια τρελή, ασυνεχή πορεία, από στιγμή σε στιγμή, μπερδεύοντας γεγονότα και φαντασία, σχόλια και εικασίες, παρακολουθώντας ένα μίτο πλεγμένο από πολλούς, διαφορετικούς μύθους και παραμύθια. Δε θα μπορούσε, άλλωστε, να συμπυκνώσει αλλιώς δύομιση χιλιετίες ιστορίας μέσα σε μια αφήγηση που διαρκεί κάτι λιγότερο από τέσσερις ώρες. Αυτό δε σημαίνει πως το παραμύθι του Καμπανέλλη δεν έχει συνοχή, ούτε πως είναι στην ουσία του ανιστορικό. Αντίθετα, περιστρέφεται ολόκληρο γύρω απ' τις προδοσίες, τις αγοραπωλησίες και την αφ' υψηλού διαχείριση των ανθρώπινων ζωών από τη μία (καταγραφή του ρόλου της εξουσίας), και τις αντιστάσεις, τις αποτυχίες και τα όνειρα από την άλλη (περιήγηση στην καθημερινότητα των «από κάτω»). Μάλιστα όλη αυτή η τρελή πορεία, όλο αυτό το γαϊτανάκι δράσης, παρασκηνιακών παιχνιδιών, χρωμάτων, τραγουδιών κι ονειροφαντασίας, ψεμάτων και εκρήξεων, φτώχειας και επιδεικτικής χλιδής, αποτελεί αφ' εαυτού στοιχείο συνοχής, πολύπλευρης, αλλά σαφώς καθορισμένης συμπύκνωσης του ιστορικού χρόνου ως βιωμένης εμπειρίας.

Οι στάσεις στην περιήγηση μέσα στο χρόνο που επιχειρεί ο Καμπανέλλης είναι επιλεγμένες πολύ προσεκτικά, με στόχο καταρχήν να απαντήσουν, τρόπον τινά, στους αντίστοιχους σταθμούς όπου στέκεται η «μεγάλη» ιστορία, η ιστορία της κρατικής, και συγκεκριμένα της δικτατορικής προπαγάνδας. Η ιστορία των νικητών. Παράλληλα εξυπηρετούν έναν ακόμα στόχο: απενοχοποιούν την ιστορία των ηττημένων, αναδεικνύουν τα δυνατά της στοιχεία, κρατάνε γερά το μίτο της ελπίδας, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύουν διαρκώς τον «ενιαίο» εθνικό χαρακτήρα της ιστορίας των κάθε λογής αφεντάδων. Με πιο απλά λόγια, ο συγγραφέας προσπαθεί να μας κάνει ν' αντιληφθούμε πως οι νίκες του έθνους είναι συχνά ήττες του λαού, παρ' ότι ο ίδιος λαός κάθε φορά στις δυσκολίες «ξελασπώνει». Μας καλεί να τραγουδήσουμε τις άλλες νίκες, αυτές που ενοχλούν, και γι' αυτό κανένα επίσημο στόμα δεν τολμά ποτέ να τραγουδήσει. Αυτά τα τραγούδια ωστόσο είναι τα πιο όμορφα, τα πιο συγκινητικά, γιατί ακριβώς είναι γεμάτα με απαγορευμένη, ανείπωτη χαρά και θλίψη, γεμάτα ψυχή⁶⁹. Και είναι τόσο καλός μάστορας της τέχνης του, τόσο ελκρινής και, συνεπώς, πειστικός, που μέχρι να τελειώσει το έργο κάθε θεατής,

⁶⁹ Ο Καμπανέλλης λέει μερικά λόγια για το ρόλο των τραγουδιών (τόσο στην παράσταση όσο και στη ζωή, στην ιστορία), ενταγμένα στο σώμα του έργου διά στόματος του αφηγητή του, Ρωμιού: «Υπάρχουν καταστάσεις στη ζωή που δεν τις χωράει ο λόγος. Και τότε ή παραχωρεί τη θέση του στη σιωπή, ή τρελαίνεται και γίνεται στίχος, και στίχος που ξανατρελαίνεται και γίνεται τραγούδι. Τότε το τραγούδι έχει την πυκνότητα της κραυγής, ή του γέλιου, ή της παροιμίας, ή του μύθου...»



κάθε δέκτης του είναι έτοιμος να τραγουδήσει αυτά τα τραγούδια, τραγούδια που τα ξέρουμε όλοι χωρίς ποτέ κανείς να μας τα έχει διδάξει.

Τα θεατρικά του εργαλεία είναι αρκετά και διαφορετικά, ωστόσο δεμένα μεταξύ τους με άνεση και μαεστρία, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα διακρίνεται από μια αβίαστη, συχνά χειμαρρώδη ροή. Μοιάζει να βγαίνει από μέσα του (για την ακρίβεια, όπως ήδη αναφέραμε, μέσα από ολόκληρο το θίασο) εντελώς φυσικά. Το έργο πατάει από τη μία πλευρά σ' ένα στερεό, μπρεχτικό υπόβαθρο, κυρίως το κομμάτι της διαμόρφωσης των χαρακτήρων. Κανένας απ' αυτούς δε συνιστά έναν πραγματικό, ρεαλιστικό άνθρωπο. Πρόκειται για μια σειρά από περσόνες, αφηγητές ή συμβολικές φιγούρες, που εξυπηρετούν την αφήγηση μάλλον, παρά κάποια αληθοφανή δράση που λαμβάνει χώρα σε πραγματικό χώρο και χρόνο. Άλλωστε, κανείς από τους πρωταγωνιστές δεν περιορίζεται σε έναν μονάχα ρόλο, ενώ στη διάρκεια της παράστασης οι ίδιοι οι ηθοποιοί, κυρίως οι δύο βασικοί αφηγητές (ο Καζάκος κι η Καρέζη, ως Ρωμιός και ρωμιάκι αντίστοιχα), σχολιάζουν από μόνοι τους τις αλλαγές της περσόνας τους.

Η μανιερίστικη αντιμετώπιση των χαρακτήρων εξυπηρετεί την οικονομία του κειμένου, και επιτρέπει τη συνοχή της αφήγησης, παρά τα διαρκή χωροχρονικά άλματα. Εξ άλλου το έργο έχει τη δομή της επιθεώρησης, που αναλύεται σε μια πληθώρα μικρών διαφορετικών και αυτόνομων μεταξύ τους επεισοδίων. Μια σειρά χαρακτήρων επανέρχονται βέβαια πάνω από μια φορά στη σκηνή, όπως ο Καραγκιόζης και η κομπανία του και -διαρκώς- οι δύο αφηγητές, ή ακόμα ο χορός κι ο κορυφαίος του, όμως κάθε φορά εντυπώνουν διαφορετικά χαρακτηριστικά, ή αποτελούν μια ιστορική μετεξέλιξη του εαυτού τους. Από την μπρεχτική οπερέττα, το έργο δανείζεται ακόμα τη διαρκή διάσπαση της αφήγησης με εμβόλιμα τραγούδια, καθώς και τη συμπύκνωση του μηνύματος σε κοφτές, χαρακτηριστικές ατάκες.

Η άλλη κεντρική επιρροή του Καμπανέλλη, αλλά και του Καζάκου που σκηνοθετεί, είναι το παραδοσιακό θεατρικό μπουλούκι των πανηγυριών, απ' όπου ο συγγραφέας κι ο σκηνοθέτης δανείζονται έναν χαρακτήρα αυτοσχεδιαστικό, που βασίζεται σε μια δεδομένη ατμόσφαιρα ή μια συμβολική ταυτότητα, την οποία αναπαράγει και εξελίσσει ανάλογα με τις απαιτήσεις της σκηνής, αποπνέοντας αυτή την αυθόρμητη ατμόσφαιρα και τον πλούτο των εμπειριών που συναντάμε σ' ένα λαϊκό γλέντι. Ένα ακόμα σημαντικό για το έργο στοιχείο, του οποίου την πατρότητα πρέπει να αναζητήσουμε στο λαϊκό θέατρο, είναι η έλλειψη σκηνής. Το μπουλούκι παίζει στο κέντρο της πλατείας του χωριού, με τους θεατές να παρατάσσονται ένα γύρο. Το Αθήναιο βέβαια έχει σκηνή, ωστόσο η βασική δράση του έργου λαμβάνει χώρα σε μια μεγάλη διαμήκη ράμπα, τοποθετημένη κατά μήκος ολόκληρης της αίθουσας, με τις θέσεις του κοινού να διατάσσονται αντικριστά στις δυο πλευρές της, ενώ στην «κανονική» σκηνή τοποθετείται η δευτερεύουσα δράση.

Η χρήση της γλώσσας και η κινησιολογία των ηθοποιών είναι τα βασικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο θίασος για τη διαμόρφωση του χωρικού και ιστορικού περιβάλλοντος, όσο και για τη διάκριση της ρεαλιστικής προσέγγισης κάποιων ιστορικών συμβάντων από την καθαρή φαντασία και την αποστασιοποιημένη από τον ιστορικό άξονα αφήγηση. Η γλώσσα είναι κομβική παράμετρος στο κείμενο του Καμπανέλλη, που με μαεστρία περνά από το ένα ιδίωμα στο άλλο· ένα απ' τα πιο ισχυρά όπλα στη φαρέτρα του: άλλοτε λόγια και εξεζητημένη, κι άλλοτε λαϊκή και καθημερινή, πότε επίσημη κι ουδέτερη, πότε βλάσφημη και αιχμηρή. Η γλώσσα στο *Μεγάλο μας τσίρκο* είναι από μόνη της ένα περίτεχνο, πολύχρωμο γαϊτανάκι, που συμπαρασύρει στο ρυθμό της ολόκληρη την παράσταση.



Το έργο του Καμπανέλλη είναι γεμάτο αλληγορίες, στην ουσία του συμβολικό. Μιλάει για το τότε, για να μιλήσει για το τώρα, όπως μιλάει για το εκεί για να μιλήσει για το εδώ. Δε διδάσκεται απλώς από την ιστορία, χρησιμοποιεί τα κομμάτια της για να αναπλάσει το παρόν, αλλά και για να σχεδιάσει ένα πιθανό μέλλον. Χειρίζεται το μύθο και το μίτο της, για να ανακατασκευάσει μια συνοχή στο παρόν του, που οι συνθήκες την έχουν σχεδόν τελεσίδικα αποδομήσει. Αλλά ταυτόχρονα μιλά και για την ίδια την ιστορία. Τα αλληγορικά σχόλιά του δεν χάνουν το βάθος τους αν αναγνωστούν κυριολεκτικά. Σχεδόν σ' όλη τη διάρκεια του έργου, η αφήγησή του έχει τουλάχιστον δύο επίπεδα, χωρίς κανένα από τα δύο να χάνει σε ευστοχία ή αποτελεσματικότητα.

Όλη όμως αυτή η πολυεπίπεδη αφήγηση, η σύνθετη νοητική κατασκευή, αποδίδεται μ' ένα λόγο άμεσο και μεστό, χωρίς περίπλοκες δομές και περιττές φιοριτούρες, μα πάνω απ' όλα αστείο! Είναι χαρακτηριστικό πως ενώ επί τέσσερις ώρες ο θεατής συσσωρεύει μηνύματα και (συνά) πληροφορίες, αποκωδικοποιεί κρυμμένες αναφορές και συνθέτει νοητικές προβολές, ταυτόχρονα δε σταματά να κρατά την κοιλιά του από τα γέλια, κι εύχεται να μην τελειώσει ποτέ αυτό το υπέροχο ταξίδι. Το δάκρυ βέβαια έχει με τη σειρά του, όπου χρειάζεται, τη δική του ιδιαίτερη θέση, εξίσου πηγαίο κι αυτό. Ωστόσο, φαίνεται όλη η δημιουργική ομάδα να προτιμά τα γέλιο, που εγκυμονεί άλλωστε την ελπίδα, και ο συγγραφέας, όπως και οι ηθοποιοί, δείχνουν να διαθέτουν την απαραίτητη αστείρευτη ποσότητα χιούμορ, ώστε να το χαρίζουν απλόχερα στο κοινό τους.

Όλα σ' αυτό το έργο χαρακτηρίζονται από μια διαρκή κίνηση, είναι ρευστά όπως η ίδια η ιστορία, χωρίς σταθερή αναφορά άλλη από τον τόπο, τα μεγάλα πάθη που γέννησε και συνεχίζει να γεννά, και το μαγικό χάος της ζωής. Η θεατρική αυτή δημιουργία είναι λοιπόν τόσο πολύπλευρη και άλλο τόσο μεστή, που δε γίνεται κανείς να την προσεγγίσει στο σύνολό της χωρίς να εξετάσει χωριστά τα ιδιαίτερα κομμάτια που τη συνθέτουν. Γι' αυτό στην ενότητα που ακολουθεί θα επιχειρήσουμε μια περιήγηση μέσα στα διαφορετικά επεισόδια της παράστασης, εν είδη αναλυτικής περίληψης εμπλουτισμένης με σχολιασμό, σε αντιστοιχία με την περιήγηση που ο Καμπανέλλης επιχειρεί μέσα στα διαφορετικά επεισόδια της ιστορίας.

Ο αντίκτυπος

Όταν το *Μεγάλο μας τσίρκο* πρωτοανέβηκε στη σκηνή του Αθήναιον, ούτε οι ίδιοι οι συντελεστές της παράστασης δεν συνειδητοποιούσαν καλά τι είχαν δημιουργήσει, και σίγουρα δεν μπορούσαν να φανταστούν πού θα τους οδηγούσε. Όταν η Καρέζη δήλωνε στην *Απογευματινή*, παραμονές της πρεμιέρας (18 Ιουνίου 1973, σ. 4), «λυπάμαι για τα χρόνια που έχασα παίζοντας γλυκανάλατα εργάκια», δεν μπορούσε να περιμένει βέβαια πως το τίμημα για το ανέβασμα αυτής της παράστασης θα ήταν η «θητεία» στα κρατητήρια της ΕΑΤ – ΕΣΑ.

Προφανώς, το έργο γράφτηκε συνειδητά ως μια πράξη αντίστασης, ο στόχος είναι πράγματι η απόδοση στο κοινό μιας απελευθερωτικής δημιουργίας. Δεν ήταν όμως η πρώτη του είδους της, αφού έχουν προηγηθεί παραστάσεις άλλων θιάσων (όπως της Στοάς ή του Ελεύθερου θεάτρου), που είχαν, σε αντίθεση με το θίασο «Τζέννης Καρέζη – Κώστα Καζάκου», ξεκάθαρο πολιτικό προσανατολισμό.

Εξάλλου, ο λόγος του έργου είναι αλληγορικός και σχετικά «μεταμφιεσμένος», έμμεσος και συνδηλωτικός, και έχει ήδη περάσει χωρίς πολλά προβλήματα από την επιτροπή λογοκρισίας.



Οι αναφορές στη δικτατορία των συνταγματαρχών διατρέχουν βέβαια το θεατρικό του Καμπανέλλη απ' την αρχή ως το τέλος, καμιά τους ωστόσο δεν είναι ρητή και δεν εκφέρεται με κυριολεξία. Η αφήγηση άλλωστε σταματά κάπου στα 1945, και δε θα φτάσει στις μέρες της χούντας παρά στο *Μεγάλο μας τσίρκο νο 2*, το καλοκαίρι της μεταπολίτευσης.

Όμως η προσπάθεια της Καρέζη, του Καζάκου και όλων των υπόλοιπων, παίρνει τον αντιδικτατορικό λόγο από τους θιάσους νέων με την περιθωριακή ταυτότητα και τον μεταφέρει - και λόγω των τρανταχτών ονομάτων που συμμετέχουν σ' αυτή- σ' ένα πολύ πιο διευρυνμένο και μαζικό ακροατήριο, που δεν είναι αρχικά προετοιμασμένο για το τι θα παρακολουθήσει, δημιουργώντας ένα πραγματικά εκρηκτικό μίγμα.

Έτσι η παράσταση συναντά ένα κοινό διψασμένο να φωνάζει την εξάντλησή του από τις πρακτικές της χούντας και την οργή του απέναντί της, που μάλιστα αναζητά απεγνωσμένα το παραμικρό έναυσμα για να εκφράσει αυτά τα συναισθήματα δημόσια, και να τα μοιραστεί με τους συνανθρώπους του ξεπερνώντας το διάχυτο τρόμο. Και το *Τσίρκο* όχι μονάχα του προσφέρει απλόχερα τέτοια εναύσματα, αλλά επιπλέον το ίδιο το έργο προτρέπει τους θεατές του να υπερβούν το φόβο και να αντισταθούν. Χτίζεται μ' αυτό τον τρόπο ένας πολύ ισχυρός δεσμός, μια συντροφικότητα ανάμεσα στο θίασο και στο κοινό του, που ενισχύεται από τη γνώση του απαγορευμένου. Άλλωστε, το έργο είναι εύληπτο και γίνεται άμεσα κατανοητό, ενώ ο χαρακτήρας του λαϊκού πανηγυριού που έχει ευνοεί τις έντονες αντιδράσεις και προσκαλεί τους θεατές να συμμετέχουν στη δράση.

Σα συνέπεια των παραπάνω, η ανταπόκριση της πλατείας είναι άμεση, πρωτόγνωρη και παθιασμένη. Οι θεατές βγαίνουν από το θέατρο με έντονη συγκινησιακή φόρτιση και πλατειά χαμόγελα, και εξαπλώνουν σύντομα τη φήμη του έργου σ' ολόκληρη την Αθήνα. Άλλωστε υπάρχουν άνθρωποι που έχοντας ανακαλύψει στο *Τσίρκο* μια νησίδα ελευθερίας, επιστρέφουν ξανά και ξανά. Το Αθήναιο γεμίζει κάθε νύχτα ασφυκτικά, οι παραστάσεις γίνονται όλο και μαζικότερες, και αποκτούν έναν έντονο χαρακτήρα διαδήλωσης: για ένα τμήμα της κοινωνίας θα μείνουν στην ιστορική μνήμη ως οι μαζικότερες πολιτικές συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας μέχρι το Πολυτεχνείο.

Η υπαινικτική χρήση του μύθου του έργου και των διαλόγων του, εργαλείο αρχικά ενάντια στη χουντική επιτροπή λογοκρισίας, εντέλει δε θα λειτουργήσει ιδιαίτερα διακριτικά. Αυτό βέβαια δεν είναι και πολύ δύσκολο να το φανταστεί κανείς, αφού, όπως ήδη σημειώσαμε, οι αναφορές είναι συχνά κάτι παραπάνω από προφανείς. Έτσι το κοινό κάνει συναρτήσεις και αποκωδικοποιήσεις στα μέτρα των δικών του επιθυμιών, με αποτέλεσμα έργο και παράσταση να καταφέρουν να αποδώσουν το χώρο του θεάτρου σε μια κατ' ουσίαν πολιτική δραστηριότητα, στραμμένη ενάντια στη Χούντα.

Πολύ σύντομα η ασφάλεια θα διαπιστώσει πως έχει εγκρίνει ένα αντιστασιακό έργο, όμως «το κακό έχει ήδη γίνει», κι έτσι θα αντιδράσει, κατά την προσφιλή της άλλωστε τακτική, σπασμωδικά. Τον Οκτώβρη συλλαμβάνεται η Καρέζη και οδηγείται στα κρατητήρια της ασφάλειας, στην απομόνωση για ένα μήνα. Όταν αφήνεται ελεύθερη, ένα μήνα μετά, έχει ήδη μετατραπεί σε λαϊκό ήρωα. Οι παραστάσεις ξαναρχίζουν, στο Ακροπόλ αυτή τη φορά (το Αθήναιο είναι θερινό θέατρο) και λίγες μόλις μέρες αργότερα ξεσπά η εξέγερση του Πολυτεχνείου, με τους φοιτητές να δανείζονται από το *Τσίρκο* κάποια από τα κεντρικότερα συνθήματά τους, όπως ήδη έχει σημειωθεί παραπάνω. Ο Καζάκος, η Καρέζη κι ο Ξυλούρης θα ενώσουν τις φωνές τους με το εξεγερμένο πλήθος.



Τρεις μέρες μετά, στο σπίτι της Καρέζη και του Καζάκου φιλοξενούνται αρκετοί ηθοποιοί, όπου με κάθε μυστικότητα φτιάχνουν αντίγραφα της ραδιοφωνικής εκπομπής του Πολυτεχνείου. Οι χουντικοί καταφτάνουν στο χώρο και συλλαμβάνουν ξανά την Τζένη Καρέζη. Με την αποφυλάκιση της δεν το βάζει κάτω. Ξανανεβάζει, μαζί με τους υπόλοιπους την παράσταση. Η χούντα όμως δεν έμεινε με σταυρωμένα τα χέρια. Κάθε βράδυ έστελνε στο θέατρο μυστικούς αστυνομικούς, οι οποίοι σημείωναν τις φράσεις με τις οποίες οι θεατές χειροκροτούσαν. Τότε άρχισε ο πόλεμος νεύρων εναντίον της Καρέζη και του Καζάκου. Μέρα παρά μέρα οδηγούνταν ενώπιον του στρατιωτικού ανακριτή, ο οποίος τους απειλούσε ότι θα τους στείλει για «διακοπές». Τελικά ο Καζάκος και η Καρέζη συλλαμβάνονται.

Στη φυλακή θα γλυτώσουν τα βασανιστήρια λόγω της λαϊκής συμπαράστασης, του ξεσηκωμού μέσω των μέσων ενημέρωσης των Ελλήνων και ξένων στο εξωτερικό και του πολιτικού κόστους που αυτός συνεπαγόταν, αλλά και του σεβασμού που χαίρουν πια σε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία.

Στις 15 του Δεκέμβρη τελικώς αποφυλακίζονται και στις 22 οι παραστάσεις ξαναρχίζουν. Στην πρεμιέρα, οι αστυφύλακες βρίσκονταν στους διαδρόμους όρθιοι και κατασκοπεύουν το κοινό. Όμως αυτό τους επιφυλάσσει μια έκπληξη: με το τέλος της παράστασης μια βροχή από κόκκινα γαρύφαλλα που οι θεατές είχαν κρυμμένα πάνω τους κατακλύζει το θέατρο και ραίνει τους ηθοποιούς. Όταν πέφτει η αυλαία η Καρέζη συγκινημένη ψιθυρίζει «ναι, μπορώ να ξανακάνω φυλακή εάν χρειαστεί». Έτσι, ένα έργο που μιλούσε για την ιστορία, καταλήγει να γράφει το ίδιο ιστορία.

Επίλογος

Η επιτυχία θα συνεχιστεί μέχρι το τέλος της σαιζόν και την πτώση της χούντας. Το καλοκαίρι ο Καμπανέλλης θα γράψει το *Μεγάλο μας τσίρκο νο 2*, επεκτείνοντας το κείμενο για να συμπεριλαμβάνει και τα χρόνια της δικτατορίας. Ο θίασος θα περιοδεύσει σε ολόκληρη την ελληνική επαρχία και την Κύπρο, και το έργο θα παίζεται διαρκώς μέχρι το και το 1976, που θα περιοδεύσει -κατόπιν απαίτησης του κοινού- σε 65 πόλεις και χωριά της Δυτικής Γερμανίας που κατοικούν κι εργάζονται έλληνες μετανάστες. Το κοινό το ακολουθεί πιστά, ενώ η αρχική απελευθερωτική και συνάμα συνωμοτική αίσθηση, παραχωρεί σταδιακά τη θέση της στην ανακούφιση και -κυρίως- τη δικαίωση.

Από τότε δε θα ξανανέβει καμία φορά από επαγγελματικό θίασο, μέχρι το 2012 που το ΚΘΒΕ θα παρουσιάσει μία εκδοχή του. Ανέβηκαν όμως κατά καιρούς πολλές διαφορετικές εκδοχές του σε σχολικές παραστάσεις, κυρίως στα πλαίσια των εορτασμών του Πολυτεχνείου, γεγονός που θα τονίσει την ιδιαίτερη σχέση της παράστασης με την εξέγερση, και θα καθιερώσει τη θέση της στο πάνθεον των λαϊκών αγώνων και των αντιστάσεων που η ίδια τόσο μοναδικά καταγράφει. Καταφέρνει έτσι τελικά να γίνει ένα νοερό κομμάτι της ίδιας του της αφήγησης.

Όμως το έργο αυτό έχει να καταγράψει μια ακόμα σημαντική, καλλιτεχνική αυτή τη φορά επιτυχία. Το *Μεγάλο μας τσίρκο* δεν είναι απλά μια παράσταση που πιάνει τον πολιτικό παλμό της εποχής της. Είναι ταυτόχρονα μια πρωτοπόρα θεατρική δημιουργία. Εισάγει στοιχεία μέχρι τότε άγνωστα, ή και «απαγορευμένα» στην κυρίαρχη θεατρική παραγωγή, ανοίγοντας το δικό του, ιδιαίτερο καλλιτεχνικό μονοπάτι. Αναστοχάζεται πάνω στη λειτουργία της σκηνής και του χώρου, θεατρικού και πραγματικού. Πάνω στη σχέση του θεατή με το έργο, αλλά και με τους ηθοποιούς.



Και δεν αρκείται στο να παρουσιάσει τα στοιχεία αυτά στο κοινό του: καταφέρνει και το κατακτά μ' αυτά. Η τεράστια καταξίωση που γνωρίζει δεν οφείλεται μονάχα στο πολιτικό του περιεχόμενο, αλλά και στις καλλιτεχνικές του επιλογές.

Και η καταξίωση αυτή του δίνει την απαραίτητη ώθηση να επιβάλει τις καλλιτεχνικές του επιλογές στο θέατρο της εποχής του. Αν μη τι άλλο, να σπάσει το μονόδρομο της παραγωγής ενός θεάτρου επιφανειακού, και στην ουσία του ανόητου. Το *Μεγάλο μας τσίρκο* δεν είναι φυσικά παρθενόγενεση. Δανείζεται στοιχεία και ιδέες από άλλους δημιουργούς, σύγχρονους του ή παλιότερους, και δεν ντρέπεται καθόλου για τις επιρροές του. Πλάθει όμως απ' αυτές μια νέα θεατρική πρόταση, ικανή να μεγαλώσει αρκετά ώστε να ξεπεράσει τους δημιουργούς της, ακόμα και τον ίδιο της τον εαυτό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξανδροπούλου, Σ. (1972), «Θίασοι νέων στην Ελλάδα», περ. *Αντί*, τ.1, σ. 55-58.
- Βαρδάκη, Ε. (2012, Δεκέμβριος 18), «Η άλλη Τζένη Καρέζη», εφ. *Το Βήμα*.
- Eric J. Hobsbawm (1999), *Η εποχή των άκρων - ο σύντομος 20^{ος} αιώνας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Η Συνέχεια* 1972, Αθήνα, πλήρης σειρά.
- Ηριδανός* 1972-1973, Αθήνα, πλήρης σειρά.
- Καμπανέλλης Ι. (1973), *Το μεγάλο μας τσίρκο*, κείμενο της παράστασης όπως ανέβηκε στο Θέατρο Αθηναίων και τα λογοκριμένα μέρη.
- Καμπανέλλης Ι. (1978), *Θέατρο. Τόμος Α΄*. Αθήνα: Κέδρος.
- Καμπανέλλης Ι. (1990), *Από σκηνής και από πλατείας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καμπανέλλης Ι. (2010), *Θέατρο. Τόμος Η΄*. Αθήνα: Κέδρος.
- Καράλη Α. (2007, Μάρτιος 30), «Έφυγε σήμερα ο Σπύρος Κωνσταντόπουλος», εφ. *Έθνος*.
- Μαραγκού Μ. (1981, Μάιος 9), Συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη, περ. *Τηλέραμα*.
- Παπασπύρου Σ. (2011, Οκτώβριος 2), «"Ελεύθερο θέατρο" για μια ελεύθερη ζωή», εφ. *Ελευθεροτυπία*, *Επτά*.
- Σταύρος Ξαρχάκος (1974), *Το μεγάλο μας τσίρκο*. Δίσκος με τα τραγούδια της παράστασης και ηχητικά ντοκουμέντα. Αθήνα: Columbia - EMI Greece S.A.
- Συνέντευξη με την Τζένη Καρέζη (1973, Ιούνιος 20), εφ. *Απογευματινή*, σ. 4.
- Τέχνης έργα, πλήρης σειρά στήλης, εφ. *Το Βήμα*, 1973, Ιούνιος-Αύγουστος.
- Το μεγάλο μας τσίρκο*, πρόγραμμα της παράστασης του 1973.

Ηλεκτρονική Βιβλιογραφία

- <http://actoribus.blogspot.gr/2009/03/blog-post.html> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- <http://blogs.sch.gr/mzannia/category/θεατρο-κινηματογραφος> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- http://el.wikipedia.org/wiki/Κώστας_Καζάκος όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- http://el.wikipedia.org/wiki/Νίκος_Κούρος όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
- http://el.wikipedia.org/wiki/Σπύρος_Κωνσταντόπουλος όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.



http://el.wikipedia.org/wiki/Τίμος_Περλέγκας όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
<http://www.greekreporter.gr/2012/07/09/our-big-circus-play-returns-after-39-years-to-thessaloniki/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
<http://logomnimon.wordpress.com/διονύσης-παπαγιαννόπουλος/>
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
<http://www.kambanellis.gr/> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
http://www.matia.gr/7/73/7307/7307_1_9.html όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
<https://www.newsbeast.gr/greece/arthro/690673/ti-kanei-simera-o-nikos-kouros>
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
http://www.noizy.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=1652:ta-megala-erga-to-megalo-mas-tsirko-tou-iakovou-kampanelli&catid=111:2012-08-23-00-29-45&Itemid=935
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
<http://www.sansimera.gr/biographies/28> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=WVa0BHWWhFIA> όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022. Ηχητικό από ολόκληρη την παράσταση του 1973.
<http://zalmoxis.wordpress.com/2009/04/20/dionysis-papagianopoulos-25-xronia-meta/>
όπως ανακτήθηκε στις 10/9/2022.

Βιογραφικό: Η Χριστιάνα Μόσχου είναι απόφοιτη του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του μεταπτυχιακού Ψυχοπαιδαγωγική της Ένταξης από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. Το 2021 έλαβε με εύφημο μνεία τον διδακτορικό της τίτλο από το Universidad Veracruzana και το ΑΠΘ. Εργάζεται στην εκπαίδευση και σκηνοθετεί παραστάσεις κοινωνικού θεάτρου στην Ελλάδα και το Μεξικό. Στην καλλιτεχνική δουλειά της, το βίωμα, το δράμα και το θέατρο αποτέλεσαν το μέσο για να εκφραστεί η κοινωνική αλληλεγγύη, η ευαισθητοποίηση, η αντίσταση και η διεκδίκηση.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <moschou.ch@gmail.com>

Βιογραφικό Ο Αλέξανδρος Ιωάννου είναι απόφοιτος του τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του ΑΠΘ και του μεταπτυχιακού Αρχιτεκτονική – Σχεδιασμός του Χώρου, κατεύθυνση Πολεοδομία και Χωροταξία του ΕΜΠ. Διδάσκει σχεδιασμό και διακόσμηση και έχει συμμετάσχει στη διοργάνωση πολιτιστικών εκδηλώσεων στην Ελλάδα και το Μεξικό. Στα ειδικά ενδιαφέροντά του βρίσκονται η συμβολική λειτουργία του χώρου, η κοινωνιολογία της πόλης και οι τοπικές αντιστάσεις.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <alxioannou@gmail.com>