



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**  
**ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ για το ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ του ΤΟΜΕΑ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ

**Η Ελληνική Σκηνή Σταντ-απ Κόμεντι:  
Μια Πρώτη Καταγραφή (1995-2016)**

Αντώνης Ηλιάδης (Α.Μ. 0664)  
Επόπτης: Μανώλης Σειραγάκης

---

**Ρέθυμνο 2016**

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	1
Πρόλογος .....	2
Εισαγωγή: «Σταντ-απ Κόμεντι» ή «Όρθια Κωμωδία»;.....	6
Α΄ ΜΕΡΟΣ – Τί Είναι το Σταντ-απ Κόμεντι .....	8
Ιστορία και Ρίζες .....	8
Ορισμοί.....	11
Σταντ-απ Κόμεντι made in Greece: Ορισμοί και «Κανόνες» .....	15
Ανάθεση Συγγραφής .....	19
Γέλια ανά Λεπτό .....	24
Β΄ ΜΕΡΟΣ – Ιστορία τού Ελληνικού Σταντ-απ Κόμεντι.....	28
Τα Πρώτα Χρόνια και οι «Νύχτες Κωμωδίας».....	28
Η Δεκαετία τού 2000 .....	36
Η Ανθήση του Ελληνικού Σταντ-απ Κόμεντι .....	49
Επίλογος.....	61
Βιβλιογραφία & Διαδικτυακές Πηγές.....	63
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	70
1. Σόλο Παραστάσεις Ελλήνων Κωμικών.....	70
2. Συνεργασίες .....	73
3. Κόμεντι Κλαμπ .....	75
4. Έλληνες & Ελληνίδες Καλλιτέχνες/-ιδες τού Σταντ-απ Κόμεντι .....	76

## Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Η Χρύσα Ρώπα παρουσιάζει το πρόγραμμα των «Νυχτών Κωμωδίας».....	30
Εικόνα 2: Η Νίτσα Μόλλυ σε πρόβα στις Κούνιες .....	30
Εικόνα 3: Διαφημιστική αφίσα για την εκπομπή «Να η Ευκαιρία».....	40
Εικόνα 4: Ο Μιχάλης Γιαννάτος σε παράσταση σταντ-απ κόμεντι .....	43

## Ευχαριστίες

Νιώθω την υποχρέωση να ξεκινήσω με τις ευχαριστίες μου προς όλους τους συναδέλφους συμφοιτητές και τους διδάσκοντες στο τμήμα Φιλολογίας τού Πανεπιστημίου Κρήτης. Χάρη στις σχέσεις που αναπτύχθηκαν εντός και εκτός αμφιθεάτρων, τα τελευταία δύο χρόνια αποδείχτηκαν για εμένα μια αληθινά καρποφόρα περίοδος.

Η φύση τού θέματος της διπλωματικής μου εργασίας και η έλλειψη αντίστοιχων σχετικών μελετών δημιουργούσε συχνά την ανάγκη να απευθυνθώ στους ίδιους τους πρωταγωνιστές τής ελληνικής σταντ-απ σκηνης για καθοδήγηση και στοιχεία. Η –σε αρκετές περιπτώσεις– έκδηλη ικανοποίησή τους για το γεγονός ότι κάποιος αποφάσισε να ασχοληθεί με το είδος που υπηρετούν λειτούργησε εξαρχής για εμένα ως μήνυμα στήριξης για να συνεχίσω. Τους ευχαριστώ όλους.

Από τους Έλληνες σταντ-απ κωμικούς που δέχτηκαν να μιλήσουμε και με βοήθησαν να εισέλθω στα ενδότερα της ελληνικής σταντ-απ κοινότητας, θα ήταν ασυγχώρητη παράλειψή μου αν δεν επεφύλασσα ειδική μνεία στον Δημήτρη Δημόπουλο, έναν κωμικό (παρότι ο χαρακτηρισμός τον αδικεί, αφού στην πραγματικότητα είναι πολλά περισσότερα από κωμικός) που ανήκει στην πρώτη γενιά του ελληνικού σταντ-απ και διαθέτει ξεχωριστή εποπτεία τόσο για την ιστορία όσο και για το παρόν τού είδους – κάτι που μαρτυρούν πρώτοι οι συνάδελφοί του.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή μου, Μανώλη Σειραγάκη. Δίχως την παρότρυνσή του να ασχοληθώ με ένα θέμα εξ ολοκλήρου αδιερεύνητο από την εγχώρια θεατρολογική έρευνα και δίχως την έμπρακτη στήριξή του τόσο κατά την διάρκεια των σπουδών μου όσο και στα διάφορα στάδια της συγγραφής τής παρούσας μελέτης, τίποτε από τα δύο –ούτε οι σπουδές ούτε η ίδια η εργασία– δεν θα είχαν ολοκληρωθεί.

Τελευταία στην λίστα των ευχαριστιών μου, αλλά με εξίσου βαρύνοντα ρόλο, η οικογένειά μου, που αγκάλιασε εξ αρχής την απόφασή μου να προχωρήσω σε ένα μεταπτυχιακό εκτός των μέχρι τότε γνωστικών ενδιαφερόντων μου. Η στήριξή τους, ψυχολογική και υλική, ήταν ανυπολόγιστη καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου. Όλη η προσπάθεια που κατέβαλα για την ολοκλήρωση του Μεταπτυχιακού Προγράμματος είναι αφιερωμένη σε εκείνους.

## Πρόλογος

Η επιλογή μου να μελετήσω την πορεία και την εξέλιξη της ελληνικής εκδοχής τού σταντ-απ κόμεντι υπαγορεύθηκε από τον συνδυασμό δύο παραγόντων: ο πρώτος, είναι το έντονο προσωπικό μου ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο είδος κωμωδίας και ο δεύτερος το γεγονός ότι η μελέτη αυτής της τόσο ιδιαίτερης μορφής ζωντανού θεάματος έχει έως τώρα αποτελέσει μian αδικαιολόγητη και τρανταχτή παράλειψη της εγχώριας θεατρολογικής κοινότητας.<sup>1</sup>

Αντίθετα με την ελληνική περίπτωση, το σταντ-απ κόμεντι στον χώρο γέννησής του, δηλαδή στον αγγλόφωνο κόσμο, μετρά τουλάχιστον μια εικοσιπενταετία ως αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης και έρευνας. Η πρώτη εργασία έγινε από τον Oliver Double το 1991, και αφορούσε την μελέτη των τριών μεγαλύτερων παραδόσεων του βρετανικού σταντ-απ κόμεντι (τις Μουσικές Αίθουσες, τις Εργατικές Λέσχες, και την Εναλλακτική Κωμωδία).<sup>2</sup> Έκτοτε έχει ακολουθήσει πλήθος μονογραφιών, διατριβών, και επιστημονικών άρθρων που άπτονται μιας ευρείας γκάμας πεδίων· ενδεικτικά το σταντ-απ κόμεντι έχει εξεταστεί υπό το πρίσμα ανθρωπολογικών και κοινωνιολογικών αναλύσεων,<sup>3</sup> γλωσσολογικών μελετών,<sup>4</sup> έχει

---

<sup>1</sup> Η παράλειψη αυτή επισημαίνεται κατά καιρούς από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές τής σταντ-απ σκηνης: «Αυτό που θα ήταν απορίας άξιο –ίσως σε άλλη χώρα αλλά όχι στην Ελλάδα– είναι πως η θεατρική κριτική κοιμάται τον νήδυμο. (...) Πως είναι δυνατόν τόσα χρόνια, ένας άνθρωπος του θεάτρου υποτίθεται, να μην έχει την περιέργεια να ρωτήσει, να μάθει, να δει, πως ένας κωμικός μόνος του, κρατάει ένα θέατρο και παίζει μια παράσταση δυο ωρών, όλη τη σεζόν με δικό του κείμενο ρε αδερφέ;», Σίλας Σεραφείμ, συνέντευξη στην Ελένη Λαζάρου, «Στέλνουμε π...ες στη Βουλή και διαμαρτυρόμαστε ότι έγινε ‘μπ...λο’;», *Aixmi* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 28 Απριλίου 2013, διαθέσιμο στο <http://www.aixmi.gr/index.php/serafeimsilas-interview/> (τελευταία επίσκεψη: 28/8/2016).

<sup>2</sup> Double Oliver, 1991. *An Approach to Traditions of British Stand-Up Comedy*, Sheffield [Διδακτορική Διατριβή].

<sup>3</sup> Daube Matthew, 2009. *Laughter in Revolt: Race, Ethnicity, and Identity in the Construction of Stand-up Comedy*, Stanford [Διδακτορική Διατριβή]· Seizer Susan, 2011. «On the Uses of Obscenity in Live Stand-Up Comedy», *Anthropological Quarterly* 84, σελ. 209-234· Timler Kelsey, 2012. «Critical Laughter: The Standup Comedian’s Critique of Culture at Home», *PlatForum* 13, σελ. 49-63.

<sup>4</sup> Schwarz Jeannine, 2010. *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-up Comedy*, Göttingen: Sierke· Glick Douglas J., 2007. «Some performative techniques of stand-up comedy: An exercise in the textuality of temporalization», *Language & Communication* 27, σελ. 291-306.

συσχετιστεί με προτάσεις για παιδαγωγικές μεθόδους,<sup>5</sup> έχουν εξεταστεί νομικά ζητήματα που ανακύπτουν από την άσκησή του,<sup>6</sup> και φυσικά έχουν αφιερωθεί σε αυτό ουκ ολίγες σελίδες με αναλύσεις και ερμηνείες επί των τεχνικών και των μεθόδων παρουσίασης.<sup>7</sup>

Η ανά χείρας μελέτη για το ελληνικό σταντ-απ κόμεντι, παρότι προσπάθησε να ισορροπήσει ανάμεσα στην ανάλυση –δηλαδή στο πώς κάνουν σταντ-απ κόμεντι οι Έλληνες κωμικοί– και στην ιστορική καταγραφή, εν τέλει εκτράπηκε προς το δεύτερο. Αυτή η μερική εκτροπή γινόταν συνειδητή επιλογή προϊούσης τής έρευνας, όσο ερχόμουν αντιμέτωπος με το πλήθος των πληροφοριών, οι οποίες θεώρησα ότι έπρεπε να βρίσκονται συγκεντρωμένες και καταγεγραμμένες. Η ανάλυση και η θεωρία, μπορούν να αποτελέσουν τα επόμενα βήματα μελέτης και έρευνας, αφού προηγουμένως έχει προσδιοριστεί για τί πράγμα μιλάμε όταν αναφερόμαστε στο ελληνικό σταντ-απ κόμεντι – ποιά είναι, εν ολίγοις η ιστορία του και η πορεία του μέσα στον χρόνο από τα μέσα τής δεκαετίας τού '90 που εισήχθη ως αυτόνομο είδος θεάματος στην χώρα μας.

Έτσι, η εργασία δομήθηκε σε δύο μεγάλες ενότητες. Το πρώτο μέρος αφορά την θεωρητική συζήτηση για το τί είναι σταντ-απ κόμεντι και ποιά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το ξεχωρίζουν σε σχέση με τα υπόλοιπα ζωντανά θεάματα. Βασικός στόχος αυτής της ενότητας ήταν να καταρριφθούν ορισμένοι εγκαθιδρυμένοι μύθοι που αφορούν την σχέση περφόρμερ-κοινού, καθώς επίσης και να ανασκευαστούν μερικές –κατά την άποψή μας– πλάνες που συνοδεύουν το είδος. Το δεύτερο μέρος αφιερώθηκε αποκλειστικά στην ιστορία του ελληνικού σταντ-απ κόμεντι, σε μία προσπάθεια να ακολουθήσουμε τα ίχνη τής πορείας του από την

---

<sup>5</sup> McCarron Kevin & Savin-Baden Maggi, 2008. «Compering and comparing: stand-up comedy and pedagogy», *Innovations in Education and Teaching International*, 45(4), σελ. 355-363.

<sup>6</sup> Oliar Dotan & Sprigman Christopher, 2008. «There's No Free Laugh (Anymore): The Emergence of Intellectual Property Norms and the Transformation of Stand-Up Comedy», *Virginia Law Review* 94 (τομ. 8), σελ. 1787-1867· May Shaun, 2013. «Take My Gag, Please! Joke Theft and Copyright in Stand-Up Comedy», *Comedy Studies* 4 (τομ. 2), σελ. 195-204· Pate George, 2014. «Whose Joke Is It Anyway?: Originality and Theft in the World of Standup Comedy». *Theatre Journal* 66 (τομ.1), σελ. 55-71.

<sup>7</sup> Rutter Jason, 1997. *Stand up as interaction Performance and Audience in Comedy Venues*, University of Salford [Διδακτορική Διατριβή]· Miles Tim, 2014. «No Greater Foe: Rethinking Emotion and Humor, with particular attention to the relationship between audience members and stand-up comedians», *Comedy Studies* 5, σελ. 12-19.

απαρχή –από την εισαγωγή, δηλαδή, τού είδους στην Ελλάδα από την Λουκία Ρικάκη– έως και τις μέρες μας.

Το έτος αρχής είναι το 1995, καθώς από τότε ο όρος σταντ-απ κόμεντι γίνεται μέρος του εγχώριου καλλιτεχνικού λεξιλογίου. Υπήρχε όμως σταντ-απ κόμεντι νωρίτερα; Η απάντηση διαισθητικά κλίνει προς το «ναι», αφού υπάρχουν τα παραδείγματα καλλιτεχνών όπως ο Γιώργος Μαρίνος, ο Χάρρυ Κλυνν, ο Τζίμης Πανούσης, ακόμα και ο Ζωρζ Πιλαλί, οι οποίοι από πολύ νωρίτερα έστηναν προσωπικά κωμικά σόου με ζητούμενο την διασκέδαση και την παραγωγή γέλιου. Υπάρχει όμως ένας περιορισμός: δεν δήλωσαν ποτέ ότι έκαναν σταντ-απ κόμεντι, παρά, κάποιοι εξ αυτών, πολύ αργότερα. Τούτο βεβαίως δεν είναι αρκετό για να μην ασχοληθεί ο ερευνητής με τις περιπτώσεις τους, όμως απαιτούνται ξεχωριστές μελέτες ακριβώς πάνω στην βάση του να οριστεί εάν και κατά πόσο έκαναν σταντ-απ (ακόμα κι αν δεν το δήλωναν): πραγμάτευση η οποία εκφεύγει από το αντικείμενο, τους στόχους, αλλά και τις δυνατότητες της παρούσας μελέτης.

Για την ιστορική έρευνα του δευτέρου μέρους, χρησιμοποιήθηκαν ως επί το πλείστον το σώμα των εντύπων από το ψηφιοποιημένο αρχείο του Δημοσιογραφικού Οργανισμού Λαμπράκη,<sup>8</sup> καθώς και επιλεγμένα δημοσιεύματα του Τύπου με αναφορές στο σταντ-απ κόμεντι από ψηφιοποιημένες συλλογές που κατάφερα να εντοπίσω. Επίσης, κι εδώ στάθηκε πολύτιμη η βοήθεια τού Δημήτρη Δημόπουλου, ο οποίος έχει αναρτήσει έναν σεβαστό αριθμό δημοσιευμάτων από το αρχείο του στο προσωπικό του ιστολόγιο, στο οποίο και με παρέπεμψε. Πλησιάζοντας προς την δεκαετία τού 2010 κ.ε. οι αναφορές στο σταντ-απ κόμεντι πληθαίνουν και στο διαδίκτυο. Με την έκρηξη του συγκεκριμένου μέσου, τα αφιερώματα ή οι συνεντεύξεις των καλλιτεχνών στα ηλεκτρονικά φόρα γίνονται όλο και πιο πυκνές: συχνά, δε, πρόκειται για πρωτογενές υλικό –δηλαδή με πρώτη δημοσίευση στο διαδίκτυο– και όχι για αναδημοσιεύσεις. Ως εκ τούτου, η συγκεκριμένη πηγή, αυτονόητα αποτέλεσε κομμάτι της έρευνας, ιδίως για το πολύ πρόσφατο παρελθόν.

Η μελέτη ολοκληρώνεται με ένα Παράρτημα, στο οποίο καταγράφηκαν σε τέσσερις διαφορετικές ενότητες [1] οι σόλο σταντ-απ παραστάσεις Ελλήνων κωμικών από το 1995 έως σήμερα, [2] οι συνεργασίες κωμικών, [3] τα κόμεντι κλαμπ που έχουν λειτουργήσει ή λειτουργούν στην διάρκεια αυτής της πορείας, και [4] μια λίστα

---

<sup>8</sup> Ευχαριστώ τον Μανώλη Σειραγάκη που κατέστησε δυνατή την πρόσβασή μου σε αυτό.

όλων των Ελλήνων και Ελληνίδων καλλιτεχνών και καλλιτέχνιδων που η έρευνα έδειξε ότι καταπιάστηκαν κάποια στιγμή με το σταντ-απ κόμεντι. Όλα τα παραπάνω αποτελούν στοιχεία μιας εν εξελίξει έρευνας, με τους εγγενείς περιορισμούς που την συνοδεύουν: καταγράφηκε ό,τι καταφέραμε να εντοπίσουμε μέσα στα στενά πλαίσια του πεπερασμένου χρόνου έως και την υποβολή τής παρούσας εργασίας, όμως η κάθε λίστα περιμένει να συμπληρωθεί από μελλοντικές έρευνες και νέα στοιχεία.

Επιπλέον, για το τελευταίο κομμάτι, εκείνο των καλλιτεχνών και καλλιτέχνιδων που έχουν καταπιαστεί με το σταντ-απ κόμεντι, οφείλεται μια επισήμανση: η καταγραφή έγινε σε δύο διαφορετικές λίστες, μια με τους άντρες και μια με τις γυναίκες. Σκοπός αυτού του διαχωρισμού ήταν να καταρριφθεί μια ακόμα εδραιωμένη πλάνη, ότι δηλαδή οι άντρες που ασχολούνται με το σταντ-απ είναι *συντριπτικά* περισσότεροι. Όπως φαίνεται, οι άντρες είναι μεν περισσότεροι, αλλά όχι *συντριπτικά*: η αναλογία αντρών-γυναικών βρίσκεται περίπου στο 3:1, αντίθετα με την παγιωμένη εκτίμηση ότι οι γυναίκες είναι εντελώς αποκλεισμένες ή αποτελούν ισχνή μειονότητα (της τάξης, ας πούμε, του 4-5%). Αν συνυπολογίσουμε τον ξεχωριστό ρόλο που έχουν παίζει ή συνεχίζουν να παίζουν κάποιες γυναίκες στην διάδοση του σταντ-απ κόμεντι στην Ελλάδα –όπως η Λουκία Ρικάκη που το εισήγαγε ή η Κατερίνα Βρανά που, όπως θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο, αποτελεί έναν σημαντικό παράγοντα της άνθησής του–, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι γυναίκες δηλώνουν παρουσία, όχι μεν επί ίσοις όροις, αλλά σίγουρα δυναμικά.



## Εισαγωγή: «Σταντ-απ Κόμεντι» ή «Όρθια Κωμωδία»;

Ήδη από την εισαγωγή του είδους στην Ελλάδα στα μέσα της δεκαετίας του '90, τόσο όσοι ξεκίνησαν να ασχολούνται με αυτό επαγγελματικά όσο και οι συντάκτες των μέσων που κάλυπταν τα δρώμενα της καλλιτεχνικής ζωής, χρησιμοποιούσαν παράλληλα τους όρους «όρθια κωμωδία» και «σταντ-απ κόμεντι».<sup>9</sup> Στις γραπτές αναφορές, δε, μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι για την δεύτερη περίπτωση χρησιμοποιούνταν σχεδόν εξ ημισείας άλλοτε η γραφή με λατινικούς χαρακτήρες και άλλοτε με ελληνικούς.<sup>10</sup>

Εντούτοις, η «όρθια κωμωδία» (ή «κωμωδία στα όρθια») δεν μπόρεσε να αντικαταστήσει την ευχρηστία του αγγλικού όρου, παρά το γεγονός ότι από τα τέλη περίπου της δεκαετίας του 2000 φαίνεται πως επιχειρήθηκε να καθιερωθεί, όπως δείχνει και η αρχική επιλογή του για το λήμμα της ελληνικής έκδοσης της Βικιπαίδειας: το 2009 λημματογραφείται για πρώτη φορά το είδος με τον όρο «Όρθια Κωμωδία», ονομασία που παρέμεινε έτσι μέχρι τις αρχές του 2016, πριν αντικατασταθεί από το πολύ πιο ευρέως χρησιμοποιούμενο «Stand-Up Comedy».<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Βλ. ενδεικτικά την χρήση του όρου «όρθια κωμωδία» στο: Σίβυλλα, «ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ», *Βήμα*, 9 Απριλίου 1995, σελ 148 (ένη.: *Το άλλο Βήμα*, σελ. Γ28).

<sup>10</sup> Βλ. ενδεικτικά την γραφή «'σταντ-απ' κωμωδία» στο: Σαρηγιάννης Γιώργος, 1995<sup>β</sup>. «Επεισοδιακή η 'Νύχτα Κωμωδίας' – Η Παράσταση που Έκανε Μπαμ!», *Τα Νέα*, 28 Απριλίου 1995, σελ. 50 (ένη.: *Πανόραμα* σελ. 16).

<sup>11</sup> Με όλους τους περιορισμούς και τις πιθανές ελλείψεις ως προς την εγκυρότητα που μπορεί να κρύβει η χρήση των διαδικτυακών τόπων, δεν γίνεται να παραβλέψουμε ότι κατά περιπτώσεις παρέχουν τα εργαλεία που μπορούν να δώσουν μια επαρκή εικόνα όσον αφορά είτε την εξέλιξη, είτε το εύρος, είτε την συχνότητα εμφάνισης ενός φαινομένου. Έτσι, στην περίπτωση μας, μπορεί κάποιος να ανατρέξει στο Ιστορικό Αλλαγών του λήμματος «Stand-up Comedy» της ελληνικής έκδοσης της Βικιπαίδειας και να διαπιστώσει ότι το λήμμα εισήχθη ως «Όρθια Κωμωδία» στις 18 Ιανουαρίου 2009, διατηρήθηκε με αυτό το όνομα για αρκετό καιρό, και άλλαξε σε «Stand-up Comedy» μόλις στις 16 Φεβρουαρίου 2016. Το ιστορικό αλλαγών είναι διαθέσιμο στο: [https://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Stand-up\\_comedy&action=history](https://el.wikipedia.org/w/index.php?title=Stand-up_comedy&action=history) (τελευταία επίσκεψη: 30/8/2016). Παρομοίως, το διαδίκτυο μπορεί να προσφέρει μια εικόνα που επιβεβαιώνει τον ισχυρισμό ότι ο όρος «Stand-Up Comedy» είναι πολύ πιο διαδεδομένος από τον όρο «Όρθια Κωμωδία» με έναν τρόπο που, παρότι εύκολος, χάρη στην εξέλιξη των διαδικτυακών μηχανών αναζήτησης παρέχει μια σχετική αξιοπιστία: αναζητώντας τους δύο όρους στη μηχανή αναζήτησης Google διαπιστώνουμε ότι το «Stand-up Comedy» (φιλτράροντας την αναζήτηση μόνο για την Ελλάδα) εμφανίζει 226.000 αποτελέσματα, ενώ η «Όρθια Κωμωδία» (δίχως περιοριστικά φίλτρα) εμφανίζει 15.600 αποτελέσματα, μία αναλογία

Ο Τζίμης Πανούσης στα μέσα της δεκαετίας του 2000 ήταν πιθανότατα ο πρώτος που χρησιμοποίησε συστηματικά τον όρο «όρθιος κωμικός», αυτοχαρακτηριζόμενος ως τέτοιος στα πλαίσια της προώθησης της παράστασής του *Vasileros Bromas* (2006), μάλλον όμως με μια δόση σαρκασμού απέναντι στην παραδοσιακή τάση να εξελληνίζονται ονόματα και όροι που εισάγονται από το εξωτερικό.<sup>12</sup> Πλέον, η μαζική εξοικείωση του κοινού με το σταντ-απ και οι προσλαμβάνουσες από ξένους κωμικούς έχει –αυτονόητα– σχεδόν εξοβελίσει την χρήση του εξελληνισμένου όρου. Εύστοχα ο κωμικός Χριστόφορος Ζαραλίκος απαντάει σε ερώτηση γιατί δεν αποκαλεί το σταντ-απ κόμεντι με το ελληνικό του όνομα: «Δεν χρειάζεται μετάφραση. Το μπουλμπάρ είναι μπουλμπάρ, η φάρσα είναι φάρσα, το stand up comedy είναι stand up comedy».<sup>13</sup> Στα παραδείγματα του Ζαραλίκου θα μπορούσαν να προστεθούν αρκετά ακόμα, όπως η Όπερα, το Μιούζικαλ, το Βοντβίλ, η Κομέντια ντελ Άρτε – όλα τους θεάματα για τα οποία δεν τέθηκε ζήτημα μετάφρασης ή προσαρμογής τής ονομασίας τους στην Ελληνική, αλλά διατήρησαν την διεθνή τους ονομασία.

Εκτός, όμως, από την διατήρηση της ονομασίας τους, καθιερώθηκε και η γραφή τους με ελληνικούς χαρακτήρες. Κάτι αντίστοιχο εύλογα μπορεί να συμβεί –και στην πραγματικότητα ήδη συμβαίνει– με το σταντ-απ κόμεντι. Στην ανά χείρας μελέτη ακολουθώ αυτήν την γραφή, σε ουδέτερο γένος: *το σταντ-απ κόμεντι*.<sup>14</sup> Ωστόσο, μπορεί κανείς να συναντήσει αναφορές *στην σταντ-απ κόμεντι*, προφανώς λόγω του γραμματικού γένους τής κωμωδίας στα ελληνικά ή ακόμα και από την επίδραση των όρων κομεντί (comédie) και κομέντια (commedia) που εισήχθησαν από τα γαλλικά και τα ιταλικά αντίστοιχα, γλώσσες οι οποίες διατηρούν τα γραμματικά γένη, αντίθετα απ' ό,τι ισχύει με την γλώσσα προέλευσης του σταντ-απ κόμεντι.

---

δηλαδή περίπου 14:1 (είναι υποχρεωτικό εδώ να αναφερθεί σαφώς ότι σε κάθε αναζήτηση δεν έχουν όλα τα αποτελέσματα άμεση σχέση με τον όρο που ερευνάται, παρ' όλα αυτά όμως η εικόνα παραμένει ενδεικτική, καθώς το ποσοστό απόκλισης ως προς την σχετικότητα των αποτελεσμάτων είναι παρόμοιο για όλες τις περιπτώσεις αναζήτησης).

<sup>12</sup> Βλ. το σχετικό δελτίο τύπου της παράστασης, όπως παρατίθεται στην επίσημη ιστοσελίδα του Τζίμη Πανούση: <http://www.tzimakospanousis.gr/perform/bromas/bromas.php> (τελευταία επίσκεψη: 28/8/2016).

<sup>13</sup> Χριστόφορος Ζαραλίκος, Συνέντευξη στον Γιώργο Αποστόλου, *Αυγή*, 14 Απριλίου 2013 σελ. 59.

<sup>14</sup> Εξαιρούνται όλες οι περιπτώσεις στις οποίες παρατίθεται χωρίο, όπου και ακολουθείται η ονομασία και η γραφή που έχει επιλέξει ο εκάστοτε συγγραφέας.

## Α΄ ΜΕΡΟΣ – Τι Είναι το Σταντ-απ Κόμεντι

### Ιστορία και Ρίζες

Έως τις μέρες μας είναι κοινή παραδοχή μεταξύ των ερευνητών τού σταντ-απ κόμεντι ότι υπάρχει μεγάλη δυσκολία (που κινείται στα όρια της αδυναμίας) να ανιχνευθούν και να προσδιοριστούν επακριβώς οι ρίζες τού είδους, κυρίως επειδή αντλεί στοιχεία από αρκετές –όμοιες, αλλά όχι ταυτόσημες– κωμικές παραδόσεις. Ο Nilsen αναφέρει ότι το σταντ-απ κόμεντι ξεπήδησε από λαϊκά θεάματα όπως το αμερικανικό Μπουρλέσκ και το Βοντβίλ, σε μια παράδοση που απλώνει τις ρίζες της τόσο πίσω ώστε φτάνει μέχρι την ιταλική Κομέντια ντελ Άρτε.<sup>15</sup> Οι θεωρίες για την προέλευσή του περιλαμβάνουν στους μακρινούς προγόνους του ένα ευρύ φάσμα από περφόρμερ ή «περφόρμερ», που εκτείνεται από τους σαμάνους, τους γελωτοποιούς τής αυλής και τους κλόουν,<sup>16</sup> και φτάνει μέχρι τους Άγγλους παντόμιμους του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τους εισηγητές χιουμοριστικών διαλέξεων όπως ο Μαρκ Τουαίην.<sup>17</sup> Σε κάθε περίπτωση, είναι σαφές ότι το σταντ-απ αποτελεί τέκνο τού αγγλόφωνου λαϊκού θεάματος, καθώς τυποποιήθηκε ως αυτόνομο είδος στην Αμερική και στην Αγγλία.<sup>18</sup>

Ο άμεσος πρόγονός του για την περίπτωση της Αμερικής είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, το Βοντβίλ. Μέρος εκείνων των θεαμάτων ήταν και οι ολιγόλεπτες κωμικές πρόζες που εκτελούνταν από κωμικούς ανάμεσα στα ποικίλα θεατρικά –ή λιγότερο θεατρικά– δρώμενα, τα οποία παρουσιάζονταν κατά την διάρκεια του σόου (μουσικά και χορευτικά νούμερα, ταχυδακτυλουργικά, ακροβατικά, κλπ). Στις αρχές τού 20<sup>ου</sup> αιώνα, και ιδίως από την δεκαετία τού '20, με την εμφάνιση των πρώτων

---

<sup>15</sup> Nilsen Alleen Pace & Nilsen, Don L. F., 2000. *Encyclopedia of 20th Century American Humor*, Greenwood, σελ. 287 κ.ε., όπου επίσης παραθέτει τις πιθανές ετυμολογικές προελεύσεις τού όρου «Vaudeville».

<sup>16</sup> Mintz Lawrence E., 2005. «Stand-Up Comedy», στο: Maurice Charney (επιμ.), *Comedy: A Geographic and Historical Guide*, Τόμος 2, Westport CT, σελ. 575-585.

<sup>17</sup> Lee Judith Yaross, 2006. «Mark Twain as a Stand-up Comedian», *The Mark Twain Annual* 4, σελ. 3-23.

<sup>18</sup> Η επισκόπηση που ακολουθεί αποτελεί κατά το μεγαλύτερο μέρος μια περίληψη όσων παραθέτει ο Double στα σχετικά κεφάλαια της μονογραφίας του: Double Oliver, 2005, *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*, Bloomsbury. Για την Αμερική, βλ.: Double, ό. π., σελ. 23-34 («Stand Up USA»)· για την Αγγλία, βλ.: Double, ό. π., σελ. 35-48 («Stand Up UK»).

ραδιοφωνικών σταθμών, οι κωμικοί απέκτησαν ένα νέο ισχυρό μέσο για να απευθύνονται στο κοινό τους χωρίς εκείνο να χρειάζεται να πληρώσει για να τους απολαύσει, κάτι που –σε συνδυασμό και με την ανάπτυξη του κινηματογράφου– είχε ως αποτέλεσμα τα ζωντανά θεάματα να χάσουν την απήχησή τους στα λαϊκά στρώματα.

Παρά την παρακμή του Βοντβίλ (που μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '40 είχε εξαφανιστεί), συνέχισαν να υπάρχουν χώροι που φιλοξενούσαν ζωντανά ψυχαγωγικά θεάματα, στα οποία βρήκαν στέγη οι κωμικοί, και όπου μπορούσαν πια να δίνουν παραστάσεις μεγαλύτερης διάρκειας σε σχέση με τα μικρά ως επί το πλείστον νούμερα που παρουσίαζαν έως τότε. Εκείνη την περίοδο φαίνεται ότι το σταντ-απ κόμεντι απέκτησε και την απρέπεια που παραδοσιακά του αποδίδεται και που το καθιέρωσε ως ένα είδος προκλητικό, με μεγάλες δόσεις μαύρου χιούμορ και ανεξέλεγκτου σαρκασμού. Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60 η αναγνώρισή του αυξανόταν εκθετικά, κάτι που είχε σαν αποτέλεσμα την δημιουργία των πρώτων Κόμεντι Κλαμπ – χώρων δηλαδή που προορίζονταν αποκλειστικά για την παρουσίαση κωμικών παραστάσεων (το πρώτο παγκοσμίως ιδρύθηκε στο Sheepshead Bay της Νέας Υόρκης, το 1962).

Μέχρι την επόμενη δεκαετία, εκείνη της απόλυτης καθιέρωσής του επί αμερικανικού εδάφους, το σταντ-απ είχε πλέον μπει σε θεατρικές αίθουσες και συναυλιακούς χώρους μεγαλύτερης χωρητικότητας. Επιπλέον, ό,τι ακριβώς συνέβη την δεκαετία του '20 με το ραδιόφωνο, επαναλαμβάνεται κατά την δεκαετία του '70 με την τηλεόραση: η κωμωδία, και συγκεκριμένα το σταντ-απ κόμεντι, αποκτά σημαντικό τηλεοπτικό χρόνο σε εκπομπές που είτε ήδη υπήρχαν είτε ξεκίνησαν εκείνα τα χρόνια και αποδείχτηκαν μακροβιότατες στη συνέχεια, όπως το *The Tonight Show* και το *Saturday Night Live* (και αργότερα το *Late Show with David Letterman* και το *The Larry Sanders Show*), αναδεικνύοντας τηλεοπτικά –δηλαδή, παναμερικανικά– τους σημαντικότερους σταντ-απ κωμικούς της εποχής, οι οποίοι με την σειρά τους εξαργύρωναν το γεγονός ότι είχαν αποδείξει την ικανότητά τους να κάνουν τον κόσμο να γελά από τις ζωντανές εμφανίσεις τους σε μεγάλα θέατρα.

Στην Μεγάλη Βρετανία η εξέλιξη του σταντ-απ ήταν παρόμοια με εκείνη στην Αμερική. Η διαφορά είναι ότι στην θέση του Βοντβίλ, εδώ συναντάμε τις παραστάσεις που δίνονταν στις μεγάλες μουσικές αίθουσες (Music Halls) οι οποίες στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελούσαν έναν αρκετά διαδεδομένο προορισμό για

διασκέδαση (το 1868 μόνο στο κέντρο του Λονδίνου υπήρχαν πάνω από 200).<sup>19</sup> Το όνομά τους μάλλον παραπλανεί, καθώς παραπέμπει σε αμιγώς μουσικές παραστάσεις, ενώ στην πραγματικότητα οι μουσικές αίθουσες φιλοξενούσαν μια ποικιλία θεαμάτων, ανάλογη με αυτήν του αμερικανικού Βοντβίλ, όπου η μουσική είχε τον πρώτο λόγο. Η σχέση τους με το σταντ-απ έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι συχνότατα τα τραγούδια που άκουγε το κοινό είχαν σκωπτική διάθεση, ενώ με τον καιρό το κωμικό στοιχείο δεν παρέμενε μόνο στα τραγούδια αλλά ξεκίνησε να εκφέρεται και με πρόζα, μέσω ανεκδότητων ή σύντομων αστείων της μιας πρότασης (*one-liners*).

Όταν την δεκαετία τού '20 η άνθηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας περιόρισε την δημοφιλία των ζωντανών θεαμάτων –πράγμα που, όπως είδαμενωρίτερα, ισχύει και για την περίπτωση της Αμερικής–, ο αρνητικός αντίκτυπος ήταν άμεσος σε ό,τι αφορά την παρουσία του κοινού στις τεράστιες μουσικές αίθουσες. Από το '60 κι έπειτα, όταν πια και η τηλεόραση διεκδίκησε το μερίδιό της από την κωμική πίτα, οι μουσικές αίθουσες δεν μπορούσαν να αντέξουν τον ανταγωνισμό, και τα θεάματα αυτού του τύπου «μεταφέρθηκαν» στις εργατικές λέσχες.<sup>20</sup>

Η επίδραση όμως της τηλεόρασης (και δευτερευόντως του ραδιοφώνου), είχε ταυτόχρονα και την θετική της όψη: όπως ακριβώς συνέβη και στην Αμερική, βοήθησε στην ανάδειξη του είδους μέσω της προβολής των κωμικών, καθιστώντας το σταντ-απ αναγνωρίσιμο. Αποτέλεσμα αυτής της εξοικείωσης του κοινού με το είδος ήταν από τα τέλη της δεκαετίας τού '70 η ίδρυση κόμεντι κλαμπ και στην Αγγλία – το πρώτο ήταν το Comedy Store του Λονδίνου που ιδρύθηκε το 1979. Είναι φανερό ότι στις δύο αγγλόφωνες χώρες ακολουθήθηκε παράλληλη πορεία όσον αφορά την εξέλιξη του σταντ-απ κόμεντι, με την διαφορά ότι στην Αμερική εκδηλώθηκε γρηγορότερα η ανάγκη να χρησιμοποιηθούν χώροι που θα στέγαζαν αποκλειστικά αυτή την μορφή κωμωδίας.

Σε αντιπαραβολή με την εξέλιξη του σταντ-απ σε Αγγλία και Αμερική, η Schwartz αναφέρει την περίπτωση της Γερμανίας, όπου το είδος έγινε γνωστό μόλις

---

<sup>19</sup> Double, *Getting the Joke*, σελ. 35.

<sup>20</sup> Οι εργατικές λέσχες (*Working Men's Clubs*) ξεκίνησαν να λειτουργούν στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Βρετανία. Ήταν ιδιωτικές, δηλαδή επιτρεπόταν η είσοδος μόνο σε εγγεγραμμένα μέλη ή σε άτομα συνοδευόμενα από εγγεγραμμένα μέλη, και απευθύνονταν στην εργατική τάξη, με σκοπό την παροχή εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας.

στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '90 και χρειάστηκε αρκετός χρόνος μέχρι να καθιερωθεί και να αποκτήσει κοινό,<sup>21</sup> ενώ στην Γαλλία, μια χώρα με πλούσια παράδοση στην κωμωδία, φαίνεται ότι το σταντ-απ ήταν άγνωστο μέχρι και τα μέσα της ίδιας δεκαετίας.<sup>22</sup> Όπως θα δούμε λεπτομερώς στην συνέχεια, αντίστοιχη πορεία και εξέλιξη είχε το σταντ-απ και στην χώρα μας, πράγμα που συνηγορεί στο ότι πλην του αγγλόφωνου κόσμου η εξοικείωση του κοινού διεθνώς συντελέστηκε περίπου ταυτόχρονα, κάπου στα μέσα της δεκαετίας του '90. Επομένως, μία από τις φιλοδοξίες της παρούσας μελέτης είναι και το να συνεισφέρει στην αποφυγή πιθανών επιπόλαιων κρίσεων περί καθυστερημένης εισαγωγής του στην Ελλάδα, οι οποίες κρίνονται μάλλον ανεδαφικές.

## Ορισμοί

Για να βρει κανείς την πρώτη καταγεγραμμένη αναφορά στον όρο «stand-up comedy» (ή σε παράγωγό του), σύμφωνα με τον Double θα πρέπει να ανατρέξει αρκετά πίσω, στο 1959.<sup>23</sup> Πρόκειται για μία ραδιοφωνική συνέντευξη του κωμικού Λένι Μπρους, όπου δέχεται ερώτηση από τον παρουσιαστή σχετικά με τους σταντ-απ κωμικούς που απασχολούν ομάδα συγγραφέων για να γράφουν τα νούμερά τους.<sup>24</sup> Ο παρουσιαστής χρησιμοποιεί την φράση «stand-up comic», οπότε συνάγεται ότι ο όρος ήταν ήδη καθιερωμένος εφόσον οι συνομιλητές μπορούσαν να συνεννοηθούν μεταξύ τους χωρίς να απαιτούνται περαιτέρω επεξηγήσεις για το περιεχόμενό του ή χωρίς να σχολιάσουν την ευρηματικότητα (ή μη) της επινοήσής του, σε περίπτωση που ο παρουσιαστής τον είχε επινοήσει εκείνη τη στιγμή.

---

<sup>21</sup> Schwarz, *Linguistic Aspects of Verbal Humor*, σελ. 23.

<sup>22</sup> Druckerman Pamela, 2014. «Not Yet Rolling in the Aisles», *The New York Times* [ηλεκτρονική έκδοση], καταχωρήθηκε στις 8 Απριλίου 2014, διαθέσιμο στο: <http://www.nytimes.com/2014/04/09/opinion/druckerman-not-yet-rolling-in-the-aisles.html>, (τελευταία επίσκεψη: 20/6/2016).

<sup>23</sup> Έως την έρευνα του Double η παλαιότερη αναφορά ανιχνεύεται στο 1961 κατά το *Webster's Third New International Dictionary* (ενώ κατά το *Oxford English Dictionary* στο 1966). Ο Double αναφέρεται επίσης σε μία μάλλον αυθαίρετη θεωρία ότι ο όρος επινοήθηκε το 1942, την οποία πειστικά καταρρίπτει. Βλ. την σχετική πραγμάτευση στο: Double, *Getting the Joke*, σελ. 17-18.

<sup>24</sup> Η συζήτηση για το αν και κατά πόσο αποτελεί θεμιτή ή/και συνηθισμένη πρακτική στο σταντ-απ το να αναθέτει ένας κωμικός σε συγγραφείς να γράφουν τα νούμερά του θα μας απασχολήσει στην συνέχεια.

Γνωρίζουμε, επομένως, ότι ήδη από τα τέλη της δεκαετίας τού '50 –και τουλάχιστον για όσο οι ερευνητές δεν ανακαλύπτουν κάποια ακόμη παλαιότερη αναφορά– ο όρος «stand-up comedy» και οι αντίστοιχοι που περιγράφουν τον περφόρμερ τού είδους («stand-up comedian» ή «stand-up comic») ήταν καθιερωμένοι και αναφέρονταν σε μια συγκεκριμένη μορφή ζωντανής λαϊκής παράστασης, σε μια γνωστή και κοινή θεατρικής φύσεως εμπειρία. Ότι κι αν ήταν αυτό το συγκεκριμένο που τον καθόριζε, ο όρος «stand-up comedy» δεν μπορούσε να σημαίνει άλλο πράγμα για τον Λένι Μπρους, άλλο για τον παρουσιαστή και άλλο για τον ακροατή.

Το ερώτημα, επομένως που τίθεται είναι τί ήταν αυτό που προσδιόριζε. Σύμφωνα με τον Mintz, το σταντ-απ κόμεντι είναι κατ' ουσίαν «μια ζωντανή περφόρμανς στην οποία ένας κωμικός λέει αστεία και/ή συμπεριφέρεται με τρόπο που αποσκοπεί στο να προκαλέσει γέλιο, συχνά δε και την γελοιοποίηση, στοχεύοντας είτε προς την κωμική περσόνα είτε από την περσόνα προς άλλους ή προς κοινωνικά ζητήματα και γενικώς προς θέματα με τα οποία είναι εξοικειωμένο το κοινό».<sup>25</sup> Σε παλιότερο άρθρο του ίδιου, ο ορισμός που έδινε ξεκινούσε κάπως πιο στενά για να καταλήξει υπό προϋποθέσεις διευρυμένος. Αναφερόταν αρχικά σε έναν και μόνο όρθιο περφόρμερ –δηλαδή άφηνε έξω την πιθανότητα να βρίσκονται δύο ή περισσότεροι άνθρωποι πάνω στην σκηνή–, ο οποίος συμπεριφέρεται κωμικά και/ή λέει αστεία πράγματα απευθείας προς το κοινό, δίχως καθόλου να υποστηρίζεται από κοστούμι, φροντιστήριο, σκηνικό, ή δραματικό μέσο. Αντιλαμβανόμενος και ο ίδιος τους περιορισμούς που δημιουργούνται από έναν τέτοιο ορισμό, προς τιμήν του, διευκρίνιζε αμέσως μετά ότι η οπτική ενός ερευνητή οφείλει να είναι πιο ευρεία δεδομένων των πολλών διαφορετικών καταβολών του σταντ-απ κόμεντι, βάσει των οποίων θα έπρεπε να συμπεριλάβει και άλλες περιπτώσεις (όπως κωμικούς αφηγητές, κωμικούς χαρακτήρες που χρησιμοποιούν κοστύμια ή φροντιστήριο, αυτοσχεδιαστές), επισημαίνοντας τέλος ότι ο ορισμός του δίνει έμφαση στην αμεσότητα της επικοινωνίας μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού και στην ιδιαίτερη σημασία της κωμικής συμπεριφοράς και του κωμικού διαλόγου αντί της ύπαρξης πλοκής, ακριβώς επειδή αποσκοπεί στο να αποφύγει να παρουσιάσει ως σταντ-απ κόμεντι *κάθε* είδος κωμωδίας.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Mintz, «Stand-Up Comedy» (: Charney, *Comedy*), σελ. 575, απόδοση δική μου.

<sup>26</sup> Mintz Lawrence E., 1985. «Standup Comedy as Social and Cultural Mediation». *American Quarterly* 37, σελ. 71.

Το στοιχείο που καθιστά δυσλειτουργικό τον δεύτερο –αλλά παλαιότερο– ορισμό τού Mintz είναι το γεγονός ότι δίνει έμφαση αποκλειστικά στο *πώς παρουσιάζεται* επάνω στην σκηνή ο κωμικός, αντί να προσδιορίζει το *τί κάνει* και *πώς το κάνει*. Πρέπει όμως να του πιστωθεί ότι ο περιορισμός αυτός αφορά μόνο τον ορισμό που δίνει, καθώς κατά τα άλλα στο ίδιο άρθρο πραγματεύεται τις κοινωνικές και πολιτισμικές προεκτάσεις τού σταντ-απ κόμεντι. Σε κάθε περίπτωση, ο εν λόγω περιορισμός σε μεγάλο βαθμό αίρεται με τον μεταγενέστερο ορισμό του, όπου υποδηλώνεται –με αρκετή σαφήνεια– ότι ο κωμικός, ανεξάρτητα από το *πώς* εμφανίζεται ή το *αν* είναι μόνος του, πάνω στην σκηνή δεν είναι ο εαυτός του, αλλά υποδύεται μια περσόνα (η οποία μπορεί να αλλάζει από νούμερο σε νούμερο ή από ατάκα σε ατάκα, και συχνότατα, βεβαίως, να είναι μια *εκδοχή* τού εαυτού του), και δεν τον αφορά απλώς να είναι αστείος, αλλά –θα λέγαμε– να είναι *στοχευμένα* αστείος.

Ο Double, σταντ-απ κωμικός και ο ίδιος εκτός από ερευνητής τού είδους, έχει μια πιο ολιστική, αναλυτική και οργανωμένη θεώρηση πάνω στο τί συνιστά επί της ουσίας σταντ-απ κόμεντι. Κατά την γνώμη του τρία είναι τα βασικά στοιχεία που το ορίζουν ως είδος, εκτός του προφανούς, το να είναι δηλαδή αστείο:

### **Προσωπικότητα**

*Εκθέτει ένα πρόσωπο ενώπιον του κοινού, είτε αυτό το πρόσωπο είναι ένας τραβηγμένος κωμικός χαρακτήρας είτε μια εκδοχή τού ίδιου τού περφόρμερ.*

### **Άμεση επικοινωνία**

*Περιλαμβάνει άμεση επικοινωνία μεταξύ τού περφόρμερ και του κοινού. Πρόκειται για μία σχέση έντασης, με ενέργεια που διαχέεται διαρκώς τόσο από τη σκηνή προς το ακροατήριο όσο και από το ακροατήριο προς την σκηνή. Είναι σαν μία συζήτηση αποτελούμενη από αστεία, γέλια, και μερικές φορές λιγότερο ευχάριστες αντιδράσεις.*

### **Παροντικός χρόνος**

*Συμβαίνει στο παρόν, στο εδώ και τώρα. Λαμβάνει υπόψη τις συνθήκες τής παράστασης. Ο σταντ-απ κωμικός έχει υποχρέωση*



*να ενσωματώσει στην (θεατρική) δράση γεγονότα που συμβαίνουν στον χώρο. Πιθανή αποτυχία του να ανταποκριθεί απέναντι σε κάποιον που αποδοκιμάζει, σε ένα ποτήρι που πέφτει ή σε ένα κινητό που χτυπάει, είναι σημάδι αδυναμίας που θα έχει σαν αποτέλεσμα να χάσει το κοινό την εμπιστοσύνη του στην ικανότητα του περφόρμερ.<sup>27</sup>*

Η ακρίβεια του ορισμού τού Double έγκειται στο ότι επιτυγχάνει να θέσει περιορισμούς, χωρίς αυτοί οι περιορισμοί να θέτουν εξαιρετικά στενά όρια για το τί αποτελεί σταντ-απ κόμεντι. Κατά συνέπεια, καταφέρνει να μην θέτει αφοριστικούς αποκλεισμούς. Πιο αναλυτικά:

- Δεν περιορίζει την σκηνική παρουσία και δράση στο ένα άτομο. Δεν υφίσταται τέτοιος «κανόνας», επομένως, μπορούν να βρίσκονται **δύο ή και περισσότεροι** άνθρωποι πάνω στην σκηνή.
- Αποδέχεται ότι πάνω στην σκηνή παρουσιάζεται κάποιος κωμικός χαρακτήρας, μία **περσόνα**. Μπορεί κατά περιπτώσεις να είναι ο ίδιος ο περφόρμερ που μιλάει ως ο εαυτός του, αλλά αυτό δεν συνιστά ούτε αναγκαία ούτε αποκλειστική συνθήκη τού σταντ-απ κόμεντι.
- Τονίζει την **ενεργή συμμετοχή του κοινού**. Αν μιλήσουμε με όρους επικοινωνίας, σε όλα τα υπόλοιπα θεατρικά είδη το κοινό έχει σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τον ρόλο τού δέκτη ενός μηνύματος και οι συντελεστές της παράστασης έχουν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τον ρόλο του πομπού. Στο σταντ-απ κόμεντι οι ρόλοι είναι ίδιοι, αλλά όχι με την ίδια αναλογία: το κοινό παραμένει ο δέκτης, αλλά είναι ιδιαίτερα αυξημένες οι πιθανότητες να λειτουργήσει ως πομπός κατά περιστάσεις. Η συνθήκη αυτή δημιουργείται από την σημαντικότερη ιδιαιτερότητα του σταντ-απ κόμεντι, την **κατάργηση του τέταρτου τοίχου**. Με την κατάργηση του τέταρτου τοίχου τίθενται εξ αρχής οι βάσεις για μια φαινομενικά άνευ όρων αμεσότητα στην ανταλλαγή μηνυμάτων και δίνεται η εντύπωση στο κοινό ότι η επικοινωνία είναι αμφίδρομη (άρα μπορούν και αυτοί να απευθυνθούν στον περφόρμερ) και όχι μονόδρομη (με μηνύματα αποκλειστικά από τον περφόρμερ προς το κοινό). Αυτή η συνθήκη απαιτεί εξαιρετικές ικανότητες από την πλευρά του κωμικού, ώστε να διαχειριστεί πιθανές καταστάσεις εκτός ελέγχου, όταν ο θεατής έχει την εντύπωση ότι μπορεί να

---

<sup>27</sup> Double, *Getting the Joke*, σελ. 19-20, απόδοση δική μου.

συνδιαλέγεται μαζί του. Στην πραγματικότητα, στο σταντ-απ ισχύει ό,τι και σε κάθε άλλη θεατρική πράξη: ο πομπός είναι –και οφείλει να είναι– όποιος βρίσκεται επί σκηνής. Η εντύπωση της ισοτιμίας στην αναλογία πομπού-δέκτη μεταξύ περφόρμερ και κοινού είναι απλώς μία *ψευδαίσθηση* που δημιουργεί η κατάργηση του τέταρτου τοίχου. Ένα εκπαιδευμένο κοινό πρέπει να έχει επίγνωση αυτής της ψευδαίσθησης ώστε να μην παρεμβαίνει με τρόπο υπονομευτικό για την παράσταση, και αντίστοιχα ένας ικανός περφόρμερ οφείλει να μπορεί να προσπελάσει τις πιθανές καταστάσεις όπου αυτή η ψευδαίσθηση καθορίζει (και πιθανώς εκτραχύνει) την συμπεριφορά ενός λιγότερο εκπαιδευμένου κοινού.

- Επισημαίνει τις υψηλές αυτοσχεδιαστικές ικανότητες που πρέπει να έχει ο κωμικός. Επομένως, στο σταντ-απ, παρότι ο περφόρμερ ακολουθεί ένα κείμενό –το οποίο αποτελεί τον σκελετό, όπως και σε κάθε άλλο θεατρικό είδος–, οφείλει παράλληλα να είναι προετοιμασμένος να εντάξει στην παράσταση και καταστάσεις εκτός κειμένου. Υπάρχει δηλαδή η οξύμωρη απαίτηση να μπορεί ο κωμικός να μετατρέπει σε **μέρος της θεατρικής πράξης εκείνο που δεν προορίζεται να αποτελεί μέρος της.**

### **Σταντ-απ Κόμεντι made in Greece: Ορισμοί και «Κανόνες»**

Έχει, θεωρώ, ιδιαίτερο ενδιαφέρον να δούμε έστω και επιλεκτικά μερικές ελληνικές οπτικές περί του τί συνιστά σταντ-απ κόμεντι και ποιοί είναι οι κανόνες που το διέπουν. Σε ένα αφιέρωμα στην εφημερίδα *Τα Νέα* φιλοξενείται σχόλιο του Κ. Γεωργουσόπουλου για τις ρίζες και την ιστορία του σταντ-απ. Αναφέρει: «Είναι είδος της κωμωδίας και του αυτοσχεδιαστικού θεάτρου. Αν ανατρέξουμε πίσω στον χρόνο θα διαπιστώσουμε πως στοιχεία του σταντ-απ κόμεντι συναντάμε στην *commedia dell'arte*. Έχουμε να κάνουμε με ένα ενδιαφέρον είδος. Η πιο άμεση πηγή του είναι το τσίρκο με τους κλόουν, τον σοβαρό και τον χαρούμενο».<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Ιερείδης Χρήστος, 2007. «Αστεία στα όρθια, αλλά συνωμοτικά», *Τα Νέα*, 3 Απριλίου 2007, σελ. 23 (ένηθ.: *Ορίζοντες*, σελ 5). Δεν έχω εντοπίσει άλλη αναφορά τού Γεωργουσόπουλου στο σταντ-απ κόμεντι –ούτε και την συγκεκριμένη σε άλλο αυτόνομο άρθρο–, όπως σπανίζουν γενικώς αναλύσεις των Ελλήνων κριτικών για το είδος. Αν ο συντάκτης δεν την αλίευσε από κάποιο προγενέστερο κείμενο, δεν αποκλείεται ο Κ. Γεωργουσόπουλος να προσέφερε εδώ το σύντομο σχόλιό του για τις ανάγκες του αφιερώματος, με δεδομένη την πολυετή του συνεργασία με την εφημερίδα που το φιλοξένησε.

Ο Γεωργουσόπουλος εδώ επαναλαμβάνει τις πληροφορίες που αποτελούν πλέον κοινό κτήμα σε ό,τι αφορά τις ρίζες τού είδους, όμως η αναφορά του στο αυτοσχεδιαστικό θέατρο είναι μόνον εν μέρει ακριβής ως περιγραφή, και περισσότερο αναπαράγει μια εδραιωμένη πλάνη. Το σταντ-απ πράγματι έχει ισχυρά στοιχεία αυτοσχεδιασμού, τόσο ως παράδοση όσο και στην σύγχρονη μορφή του, όμως δεν ανήκει στο αυτοσχεδιαστικό θέατρο, καθώς ο κωμικός δουλεύει με ένα κείμενο το οποίο –σε ιδανικές συνθήκες– ακολουθεί σχεδόν κατά γράμμα.

Αντιθέτως, η αυτοσχεδιαστική κωμωδία (Improvisational Comedy), αποτελεί αυτόνομο, συγγενές μεν με το σταντ-απ, αλλά διαφορετικό είδος. Στην αυτοσχεδιαστική κωμωδία μια ομάδα ηθοποιών παρουσιάζει κωμικά παιχνίδια και νούμερα, τα οποία σχεδιάζουν από κοινού την στιγμή της παράστασης ακροατήριο και ηθοποιοί, με βάση κάποιες κατευθυντήριες γραμμές που θέτουν οι δεύτεροι. Οι κωμικοί είναι υποχρεωμένοι να ακολουθούν τις υποδείξεις τού κοινού για την ανάπτυξη των διαλόγων ή της πλοκής, όπως επίσης και να προσαρμόζονται στις πράξεις και στα λόγια των συμπρωταγωνιστών τους, ώστε τα επί σκηνής δρώμενα να διέπονται από συνοχή. Η απουσία κειμένου είναι ολοκληρωτική κάτι που καθιστά την αυτοσχεδιαστική κωμωδία μοναδική ως είδος, αφού εγγυάται ότι ο θεατής δεν θα παρακολουθήσει δεύτερη φορά ακριβώς το ίδια θέαμα, καθώς καμία παράσταση (ακόμα και από τους ίδιους συντελεστές) δεν είναι ίδια με την προηγούμενη ή την επόμενη της.

Η τάση να συγχέεται το σταντ-απ με άλλα κωμικά είδη και φόρμες είναι κοινή και πηγάζει ακριβώς από το γεγονός ότι υπάρχει αντικειμενική δυσκολία στο να οριστεί τί είναι το σταντ-απ αφ' εαυτού, δίχως να επιχειρείται να κατανοηθεί μέσω ετεροπροσδιορισμών. Ο εγκυρότερος, κατά την γνώμη μας, και πιο περιεκτικός ορισμός είναι αυτός του Double, για τον οποίο έχει ήδη γίνει λόγος. Από την ελληνική καλλιτεχνική κοινότητα που ασχολήθηκε με το σταντ-απ δεν προκαλεί μάλλον έκπληξη ότι έναν αντίστοιχης ακρίβειας ορισμό με εκείνον του Double έχει δώσει η εισηγήτρια του όρου στην Ελλάδα, η σκηνοθέτιδα Λουκία Ρικάκη:

*Το stand up comedy είναι ένα πλαίσιο διάλογου με συνομιλητές τον κωμικό και το κοινό· ο κωμικός στροβιλίζεται στο κέντρο του κοινού, στο κέντρο του κόσμου. Ο κωμικός τολμά, επιχειρεί ορισμένα λυτρωτικά βήματα και ανεβαίνει στη σκηνή. Μια ιδιότυπη σκηνή, αρένα. Εδώ η θεατρική σύμβαση δεν ισχύει. Η*

*σκηνή-αρένα δεν υπακούει στη γνώριμη συνθήκη. Η διάθεση του κοινού δεν είναι δεδομένη. Εδώ δεν έρχεται διατεθειμένο να καταναλώσει την παράσταση, να ακούσει κείμενο προκαθορισμένης διάρκειας, να αποδεχθεί –έστω πρόσκαιρα όσο θα βρίσκεται στον χώρο– τον τρόπο επικοινωνίας που έχει επιλέξει ο ηθοποιός, τη μέθοδο που προτείνει ο σκηνοθέτης. Εδώ ο κωμικός εκτίθεται μπροστά σε όλο τον κόσμο, βλέπει, αντιλαμβάνεται τα πρόσωπα, συνομιλεί μαζί τους. Σε αντίθεση με τη θεατρική σύμβαση, ο κωμικός δεν χρησιμοποιεί την εξουσία της σκηνής, τον ενδιαφέρει να κατακτήσει, χωρίς να σπρώξει και να εξαφανίσει τους άλλους, προσκαλεί και προκαλεί το κοινό στη σκηνή. Αυτή η έκθεση με τον κίνδυνο και την αναμέτρηση που ενέχει, φαίνεται ότι απαιτεί μια ειδική τεχνική μάχης, μια τεχνική επικοινωνίας. Ο κωμικός κινείται κάτω από το φως των προβολέων, ορατός από παντού, συνομιλεί με το κοινό, (...) αφυπνίζεται για την κατάκτηση της επικοινωνίας.<sup>29</sup>*

Οι ομοιότητες με όσα λέει ο Double είναι καταφανείς. Οι βασικές ταυτίσεις εντοπίζονται στο ότι και η Ρικάκη [α] αντιλαμβάνεται τους κωμικούς και το κοινό ως συνομιλητές, [β] τονίζει την σημασία της κατάργησης του τέταρτου τοίχου («η θεατρική σύμβαση δεν ισχύει»), και [γ] επισημαίνει την αίσθηση που διακατέχει το κοινό ότι έχει την δυνατότητα να λειτουργήσει ισότιμα και ως πομπός (εκτός από δέκτης) σε εκείνη την ιδιότυπη επικοινωνία που χτίζεται σε μία παράσταση σταντ-απ, αφού «δεν έρχεται διατεθειμένο να καταναλώσει την παράσταση και να αποδεχθεί τον τρόπο επικοινωνίας που έχει επιλέξει ο ηθοποιός». Τέλος, [δ] δεν παραγνωρίζει καθόλου τον κίνδυνο που κρύβει η διαχείριση αυτού του είδους επικοινωνίας για τον κωμικό, με μια διατύπωση που αντηχεί σχεδόν αυτούσια την εκτίμηση του Double αναφορικά με την ένταση που διέπει την σχέση κωμικού και κοινού.

---

<sup>29</sup> Σημείωμα της Λουκίας Ρικάκη για το ντοκιμαντέρ *Νύχτες Κωμωδίας* (2001), βλ.: <http://www.luciarikaki.gr/index.php?p=works&section=2&id=1&lang> (τελευταία επίσκεψη: 28/8/2016), στην ενότητα: «Κείμενα Σκηνοθέτη». Πρβλ. και: *Βήμα*, 11 Νοεμβρίου 2005, «Πρόσωπα & Παρασκήνια», σελ. 33, όπου επαναλαμβάνει σχεδόν αυτούσιες τις βασικές ιδέες.

Ποια είναι όμως η οπτική των ίδιων των Ελλήνων κωμικών για το είδος που υπηρετούν; Με αξιοσημείωτη ταύτιση, αρκετοί εισάγουν στην συζήτηση ρητά την σχέση του σταντ-απ κόμεντι με την Επιθεώρηση και, πιο συγκεκριμένα, με τον επιθεωρησιακό μονόλογο.<sup>30</sup> Γι' αυτό ο Σίλας Σεραφείμ, επί παραδείγματι, λέει ότι κάνει «επιθεώρηση, χωρίς κοστούμια, σκηνικά, μουσικές, μπαλέτα» και επιπλέον επισημαίνει ως διαφορά με το συμβατικό θέατρο την κατάργηση του τέταρτου τοίχου.<sup>31</sup>

Δύο νεότεροι κωμικοί, ο Διονύσης Ατζαράκης και ο Λάμπρος Φισφής, καταθέτουν και άλλες παραμέτρους. Σύμφωνα με τον πρώτο, όταν μιλάμε για σταντ-απ κόμεντι, ισχύουν τα εξής: «γράφεις μόνος σου τα κείμενά σου, δεν κλέβεις κείμενα άλλων, δεν λες ανέκδοτα».<sup>32</sup> Ο δεύτερος θέτει το ζήτημα της συχνότητας του γέλιου των θεατών ως μέτρο επιτυχίας μιας σταντ-απ παράστασης. Λέει συγκεκριμένα: «Οκτώ γέλια το λεπτό. Αυτό μου είπαν στο εξωτερικό στα ίσα. Εγώ ηχογραφώ τις παραστάσεις μου, μετράω τα γέλια του κοινού και τα διαιρώ με τη διάρκεια. Πρέπει να έχεις 7-8 γέλια το λεπτό κατά μέσο όρο. Εξίσωση είναι κανονικά».<sup>33</sup> Στην συνέχεια θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε διεξοδικά τι σημαίνουν αυτοί οι κανόνες, πόσο ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα του σταντ-απ, αλλά και τί πιθανούς περιορισμούς δημιουργούν.

---

<sup>30</sup> Κατερίνα Βρανά, Δημήτρης Δημόπουλος, Γιώργος Χατζηπαύλου, Λάμπρος Φισφής, συνέντευξη στον Δημήτρη Τσακούμη, περ. *Γυναίκα*, Μάρτιος 2013, σελ. 40.

<sup>31</sup> Σίλας Σεραφείμ, συνέντευξη στην Κατερίνα Βορβή, *FlowMagazine* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 05 Δεκεμβρίου 2011, διαθέσιμο στο: [http://www.flowmagazine.gr/article/view/-sunenteuksi\\_me\\_ton\\_sila\\_serafim](http://www.flowmagazine.gr/article/view/-sunenteuksi_me_ton_sila_serafim) (τελευταία επίσκεψη: 24/6/2015). Την ίδια ακριβώς διατύπωση χρησιμοποίησε σε συνέντευξη που μου έδωσε στις 14/2/2016.

<sup>32</sup> Διονύσης Ατζαράκης, συνέντευξη στην Μαρία Κρύου: «Στο stand up comedy το κοινό πρέπει να μπορεί να ταυτιστεί μαζί σου», *Αθηνόραμα* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 16 Μαΐου 2013, διαθέσιμο στο: [http://www.athinorama.gr/theatre/article/dionusis\\_atzarakis\\_sto\\_stand\\_up\\_comedy\\_-to\\_koino\\_prepei\\_na\\_mproei\\_na\\_tautistei\\_mazi\\_sou-14663.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/dionusis_atzarakis_sto_stand_up_comedy_-to_koino_prepei_na_mproei_na_tautistei_mazi_sou-14663.html) (τελευταία επίσκεψη: 24/6/2015).

<sup>33</sup> Λάμπρος Φισφής, συνέντευξη στον Νίκο Βουλαλά: «Το stand up comedy δεν πρέπει να γίνει το νέο frozen yogurt», *Αθηνόραμα* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 4 Ιουνίου 2015, διαθέσιμο στο: [www.athinorama.gr/theatre/article/lampros\\_fisfis\\_to\\_stand\\_up\\_comedy\\_den\\_prepei\\_na\\_ginei\\_to\\_neo\\_frozen\\_yogurt-2507204.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/lampros_fisfis_to_stand_up_comedy_den_prepei_na_ginei_to_neo_frozen_yogurt-2507204.html) (τελευταία επίσκεψη: 24/6/2015). Σε άλλη συνέντευξη (περ. *Γυναίκα*, Μάρτιος 2013, σελ. 40), αναφέρει ως επιθυμητή συχνότητα τα 10 γέλια ανά λεπτό.

## Ανάθεση Συγγραφής

Ξεκινώντας από την πρώτη άποψη, έχουμε να παρατηρήσουμε ότι αν οι δύο τελευταίες πρακτικές (δηλαδή το κλέψιμο κειμένων και η επιστράτευση ανεκδότητων) καταδικάζονται αυτονόητα, η πρώτη ως αντιδεοντολογική και η δεύτερη ως μάλλον ευτελής –και πιθανότατα ατελέσφορη– προσπάθεια παραγωγής κωμικού αποτελέσματος, εντούτοις το πρώτο στοιχείο που παρουσιάζεται ως αρχή, το ότι δηλαδή ο κωμικός οφείλει να γράφει μόνος του τα κείμενά του,<sup>34</sup> μάλλον μπορεί να τεθεί υπό αίρεση. Πριν προχωρήσουμε στην λεπτομερέστερη ανάλυση του κεφαλαιώδους ζητήματος που θα ονομάζαμε «ανάθεση συγγραφής», οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε ότι αυτό που πρωτίστως μάς απασχολεί είναι το να δούμε αν και κατά πόσο λάμβανε και λαμβάνει χώρα η συγκεκριμένη πρακτική, αν και κατά πόσο αποτελεί κομμάτι τόσο της παράδοσης όσο και του σύγχρονου σταντ-απ, και μόνο δευτερευόντως το να σχολιάσουμε τις ηθικές επιταγές που κρίνουν αν αυτή η πρακτική είναι θεμιτή ή αθέμιτη. Με άλλα λόγια, μας απασχολεί σε πρώτο επίπεδο η καταγραφή της πραγματικότητας και σε δεύτερο το να κρίνουμε αξιολογικά αυτήν την πραγματικότητα: πρώτα το *τί συμβαίνει* και μετά το *τί θα έπρεπε να συμβαίνει*.

Ήδη αναφερθήκαμε –σε διαφορετικό πλαίσιο– στην ερώτηση που έθεσε ένας ραδιοφωνικός παραγωγός στον Λένι Μπρους το 1959, βάσει της οποίας τεκμηριώνεται ότι ο όρος σταντ-απ κόμεντι ήταν ήδη σε χρήση εκείνη την εποχή. Από το περιεχόμενο της ερώτησης όμως –η οποία αφορούσε τους κωμικούς που αναθέτουν σε άλλους συγγραφείς την παραγωγή των ρουτινών τους–, προκύπτει το συμπέρασμα ότι η ανάθεση της συγγραφής ήταν όχι μόνο γνωστή αλλά και διαδεδομένη πρακτική, για να φτάνει να γίνεται θέμα συζήτησης σε ραδιοφωνική συνέντευξη.

Η σημασία του ζητήματος, καθώς φαίνεται, δεν έχει μειωθεί μέχρι τις μέρες μας. Το 2013 κωμικός Στιούαρτ Λι έδωσε μία διάλεξη σε φοιτητές στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, όπου κατήγγειλε την συγκεκριμένη πρακτική και ονόμασε αρκετούς

---

<sup>34</sup> Εκτός από τον Ατζαράκη, η συγγραφή τού υλικού από τον ίδιο τον περφόρμερ έχει επίσης αναφερθεί ως προϋπόθεση σε *off the record* συζητήσεις τόσο από την Κατερίνα Βρανά (στις 20 Φεβρουαρίου 2016), όσο και από τον Δημήτρη Δημόπουλο, ενώ η σχετική ερώτησή μου στην Ήρα Κατσούδα και στον Ανδρέα Πασπάτη (23 Μαρτίου 2016) ανέδειξε διάσταση απόψεων, αφού η πρώτη υπερασπιζόταν την θέση ότι ο κωμικός πρέπει να γράφει μόνος του ενώ ο δεύτερος θεωρούσε ότι αυτό δεν είναι απαραίτητο και ότι –σε κάθε περίπτωση– ως ζήτημα είναι δευτερεύον.

από τους νεότερους δημοφιλείς Βρετανούς συναδέλφους του που την ακολουθούν, μεταξύ των οποίων την Άντι Όσο, τον Μάικλ Μακιντάιρ, τον Τζακ Ουάιτχολ και τον Φράνκι Μπόιλ.<sup>35</sup> Επιπλέον, είναι γνωστό ότι ένα από τα σπουδαιότερα ονόματα της κωμωδίας στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, ο Μπομπ Χόουπ, πλήρωνε συγγραφείς για να γράφουν τα νούμερά του. Δεν αποκλείεται μάλιστα η ερώτηση που τέθηκε στον Λένι Μπρους να αφορούσε και τον ίδιο τον Χόουπ, του οποίου η μνημειώδης απαιτητικότητα κινείται στην σφαίρα τού μύθου. Μεταξύ άλλων θυλείται ότι τηλεφώνουσε αργά τη νύχτα στους συγγραφείς του, οι οποίοι αγουροξυπνημένοι άκουγαν από την άλλη άκρη τής γραμμής την φράση «thrill me» («ανέβασέ με» ή «φτιάξε με», θα λέγαμε σε ελεύθερη απόδοση), που σήμαινε την αξίωση να του παρουσιάσουν κάποια έξυπνη ατάκα εκείνη την στιγμή, ή επίσης ότι ζητούσε από τους συνεργάτες του να μην χασομερούν αν παρουσιαζόταν ανάγκη να πάνε στην τουαλέτα σε ώρα εργασίας, αφού και εκεί υπήρχε χαρτί στο οποίο θα μπορούσαν να γράφουν τις ιδέες τους για τα κωμικά του νούμερα.<sup>36</sup>

Μια ακόμα πιο οικεία σε εμάς περίπτωση, αλλά από την ανάποδη σκοπιά, είναι εκείνη του Χάρρυ Κλυνν, του ανθρώπου που κατ' ουσίαν εισήγαγε το είδος στην Ελλάδα δίχως όμως να εισαγάγει και το όνομα. Λέμε από την ανάποδη σκοπιά, καθώς οι προσωπικές του μαρτυρίες συνηγορούν όχι στο ότι χρησιμοποιούσε εκείνος συγγραφείς, αλλά ότι ήταν ο ίδιος ένας συγγραφέας ρουτινών για άλλους κωμικούς.

Την περίοδο που έζησε και εργάστηκε σε ΗΠΑ και Καναδά (1964-74), «θολή» από την άποψη των λεπτομερειών που διαθέτουμε για τα καλλιτεχνικά πεπραγμένα του εκεί, γνωρίζουμε ότι καταπιάστηκε με το σταντ-απ κόμεντι και εισήλθε στα ενδότερα της αμερικανικής σταντ-απ σκηνής και κουλτούρας. Στην προσωπική του

---

<sup>35</sup> Brown Jonathan, 2013. «Stewart Lee accuses high-profile comedians Michael McIntyre, Jack Whitehall and Frankie Boyle of using writers», *Independent* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 18 Ιουλίου 2013, διαθέσιμο στο: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/comedy/news/stewart-lee-accuses-high-profile-comedians-michael-mcintyre-jack-whitehall-and-frankie-boyle-of-8718101.html> (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016). Η διάλεξη του Stewart Lee με τίτλο «On not Writing» έχει μαγνητοσκοπηθεί και δημοσιευθεί στον επίσημο λογαριασμό τού Οξφορδιανού Κολλεγίου St Edmund Hall στο YouTube και βρίσκεται διαθέσιμη στον σύνδεσμο: <https://www.youtube.com/watch?v=IrXVaytvJtQ> (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016).

<sup>36</sup> Dessau Bruce, 2013. «Should Comedians Write Their Own Jokes?», *Beyond the Joke* [προσωπικό ιστολόγιο του συγγραφέα], δημοσιεύτηκε στις 21 Απριλίου 2013, διαθέσιμο στο: <http://www.beyondthejoke.co.uk/content/opinion-should-comedians-write-their-own-jokes> (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016).

ιστοσελίδα διαβάζουμε ότι εργάστηκε «κυρίως σε καφεθέατρα ως stand up comedian, ηθοποιός σε underground σκηνές και συγγραφέας σατιρικών κειμένων, πολλά από τα οποία έπαιξαν γνωστοί Αμερικάνοι κωμικοί»,<sup>37</sup> ενώ σε συνέντευξη του δηλώνει ότι θεωρεί τιμή το γεγονός ότι σ' αυτή τη βασανιστική πορεία (ενν. της ανάδειξης και καθιέρωσης του σταντ-απ) έπαιξε κι εκείνος τον δικό του ρόλο ως κωμικός και συγγραφέας.<sup>38</sup> Η εικόνα του ως συγγραφέα με βάση πάντα (και, δυστυχώς, αποκλειστικά) την αυτοβιογραφική του κατάθεση συμπληρώνεται από την μαρτυρία του ότι έγραφε ακατάπαυστα και ότι στη Νέα Υόρκη ήταν πολύ πιο γνωστός ως συγγραφέας παρά ως ηθοποιός ή διασκεδαστής.<sup>39</sup> Εφόσον εξετάζουμε καλόπιστα την προσωπική του μαρτυρία, η ιδιότητα που προβάλλει ως μάλλον πρωτεύουσα για τον εαυτό του κατά την αμερικανική του περίοδο, εκείνη δηλαδή του συγγραφέα, ίσως και να εξηγεί εν πολλοίς την έλλειψη πληροφοριών για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα ανάμεσα στα χρόνια 1964-74. Οι συγγραφείς που έγραφαν τις ρουτίνες άλλων, γνωστότερων κωμικών, συνήθως το έκαναν χωρίς αυτό να τους πιστώνεται, όπως περίπου οι λεγόμενοι ghostwriters (αόρατοι συγγραφείς ή συγγραφείς-φαντάσματα).

Αυτή είναι με την σειρά της η πτυχή της υπόθεσης που μας εισάγει στην εξέταση του ζητήματος από ηθική-δεοντολογική σκοπιά. Δεν αναφερόμαστε εδώ, όπως μπορεί να βιαστεί κάποιος να συμπεράνει, σε περιπτώσεις λογοκλοπής, οι οποίες πέρα από ζήτημα δεοντολογίας έχουν και νομικές προεκτάσεις.<sup>40</sup> Η οπτική μας αφορά μια προσέγγιση που άπτεται της σχέσης μεταξύ περφόρμερ και κοινού.

---

<sup>37</sup> Χάρρυ Κλυνν, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.harry-klynn.gr/theater-64-84>, ενότητα: «[Θέατρο] 1964 – 1984» (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016).

<sup>38</sup> Χάρρυ Κλυνν, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.harry-klynn.gr/interviews>, ενότητα: «Συνεντεύξεις» (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016).

<sup>39</sup> Χάρρυ Κλυνν, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.harry-klynn.gr/biography-big>, ενότητα: «Λεπτομερής Βιογραφία», (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016).

<sup>40</sup> Η αναγνώριση μιας ιδέας στον δημιουργό της, είτε αυτή είναι μια απλή φράση είτε μια σημαντική επιστημονική ανακάλυψη, έχει μια σχετικά μακρά παράδοση με ρίζες στον Ρομαντισμό. Σήμερα θεωρείται αυτονόητο σε ακαδημαϊκά περιβάλλοντα ότι οποιαδήποτε ιδέα έχει πρωτοδιατυπωθεί από κάποιον πρέπει και να πιστώνεται σε αυτόν από οποιονδήποτε την επικαλείται ή την χρησιμοποιεί. Το ίδιο ισχύει και για τον χώρο των ΜΜΕ και γενικότερα για κάθε περιβάλλον στο οποίο διατυπώνεται δημόσιος λόγος. Σε αυτά ανήκει και η Τέχνη, για αυτό και η καλλιτεχνική δημιουργία προστατεύεται μέσω των πνευματικών δικαιωμάτων. Στο σταντ-απ κόμεντι, ίσως λόγω του γεγονότος ότι άνησε στο περιθώριο, οι συνθήκες και τα ήθη ήταν ελαφρώς πιο χαλαρά, δημιουργώντας ένα περιβάλλον πιο



Υπάρχει γενικότερα η αντίληψη ότι ο σταντ-απ κωμικός πρέπει να είναι και ο δημιουργός του υλικού του ή, για να το θέσουμε λίγο διαφορετικά, το κοινό προσμένει από τον κωμικό να γράφει μόνος του τα νούμερά του. Δεν είναι ακριβώς απαίτηση, αλλά περισσότερο μια εγκαθιδρυμένη αίσθηση ότι έτσι λειτουργεί το σταντ-απ. Αυτή η αντίληψη έχει σαν αποτέλεσμα να θεωρεί το κοινό ότι *εξαπατάται* από τον κωμικό αν τα νούμερα του τελευταίου έχουν γραφτεί από κάποιον άλλον συγγραφέα. Όμως αυτή η ιδέα εδράζεται σε μία πλάνη που έχει τις ρίζες του ακριβώς στην λανθασμένη αντίληψη ότι ο κωμικός πάνω στην σκηνή είναι ο εαυτός του και επομένως, όταν μεταχειρίζεται λόγια άλλων τότε αυτομάτως δεν είναι ο εαυτός του· άρα εξαπατά το κοινό. Ακόμα όμως κι αν αφήσουμε στην άκρη το αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι η ανάθεση συγγραφής αποτελεί μια παράδοση του σταντ-απ, έχουμε ήδη αναλύσει ότι ο κωμικός πάνω στην σκηνή υποδύεται μια περσόνα, πράγμα που μπορεί να στηρίζει από μόνο του τον ισχυρισμό ότι η ιδέα της εξαπάτησης, εξεταζόμενη τουλάχιστον υπό το παρόν πρίσμα, αποτελεί μια πλάνη, εφόσον ο κωμικός, όπως και κάθε άλλος ηθοποιός σε κάθε άλλο θεατρικό είδος, πάνω στην σκηνή δεν είναι ο εαυτός του – ή, για να αποφεύγουμε τις απόλυτες διατυπώσεις, είναι ο εαυτός του στον βαθμό που του το επιτρέπει η υπόδυση της περσόνας που παρουσιάζει ως τον εαυτό του.

Είναι γεγονός ότι αυτήν την πλάνη την συμμερίζονται και οι Έλληνες κωμικοί ή, τουλάχιστον, η πλειοψηφία από αυτούς με τους οποίους έχω συζητήσει.<sup>41</sup> Οφείλουμε όμως να ξεκαθαρίσουμε ότι από την δική τους σκοπιά, η θέση αυτή πηγάζει από ειλικρινές και αδιαπραγμάτευτο ενδιαφέρον για το προϊόν που παρουσιάζουν. Θεωρούν, δηλαδή, και οι ίδιοι ότι γράφοντας μόνοι τους τα κείμενά

---

ανεκτικό στην «μεταπήδηση» των αστείων από τους συγγραφείς προς άνω του ενός κωμικούς αλλά και από τον έναν κωμικό προς στον άλλον – συχνά, δε, όχι μετά από συμφωνία. Είναι χαρακτηριστικό ότι μολοντούτο, τόσο στην Αμερική όσο και στην Βρετανία δεν έχει καταγραφεί *ουδεμία* νομική προσπάθεια από κάποιον κωμικό να διεκδικήσει πνευματικό έργο από συνάδελφό του με την κατηγορία της παραβίασης των πνευματικών δικαιωμάτων. Για μια εκτενή πραγμάτευση νομικών ζητημάτων αναφορικά με το σταντ-απ κόμεντι, βλ.: Oliar Dotan & Sprigman Christopher, «There's No Free Laugh (Anymore)... », σελ. 1789-1790, όπου παρατίθεται και η παραπάνω πληροφορία για την περίπτωση της Αμερικής. Για την περίπτωση της Βρετανίας, βλ.: May Shaun, 2013. «Take My Gag, Please! Joke Theft...», σελ. 195-204. Γενικότερα για το ζήτημα της πρωτοτυπίας και της (λογο)κλοπής στο σταντ-απ κόμεντι, βλ. επίσης: Pate George, 2014. «Whose Joke Is It Anyway?: Originality and Theft in the World of Standup Comedy». *Theatre Journal* 66 (τομ.1), σελ. 55-71.

<sup>41</sup> Βλ. παραπάνω, σελ. 19, σημ. 34.

τους μπορούν να τα υποστηρίξουν καλύτερα επί σκηνής, αφού θα παρουσιάζουν θέσεις και ιδέες δικές τους και όχι κάποιες με τις οποίες ακόμα κι αν συμφωνούν, ίσως να μην τις συμερίζονταν στην ολότητά τους.

Το παραπάνω αποτελεί μια παράμετρο η οποία προσυπογράφεται και από τον γράφοντα. Πράγματι, επειδή το σταντ-απ αποτελεί πρώτα και κύρια έκθεση του ατόμου και ο κωμικός προβάλλει πριν από οτιδήποτε άλλο την εικόνα του εαυτού του, όταν σε αυτήν την έκθεση πορεύεται με όχημα το δικό του κείμενο τότε ίσως να επιτυγχάνεται αρτιότερη ταύτιση της περσόνας με το πρόσωπο, ακριβώς επειδή αυτή η ταύτιση έχει λειτουργήσει πριν απ' όλους στον ίδιο τον κωμικό.

Με άλλα λόγια νιώθει ο ίδιος ο κωμικός ότι πάνω στην σκηνή *είναι* ο εαυτός του, κάτι που έχει αναντίρρητα θετικό αντίκτυπο στον τρόπο που μιλάει και δρα όχι όντας ο εαυτός του, αλλά υποδύμενος εκδοχές τού εαυτού του. Για να αντιληφθούμε την σημασία αυτής της λεπτής απόχρωσης μεταξύ του να είναι ο εαυτός του και να υποδύεται μια περσόνα την οποία παρουσιάζει ως τον εαυτό του, μπορούμε να σκεφτούμε την εξής αναλογία: ο κωμικός αποδίδει καλύτερα αν παρουσιάζει μια περσόνα η οποία θα νιώθει ότι *είναι* ο εαυτός του, όπως ακριβώς οποιοσδήποτε ηθοποιός που παίζει τον Άμλετ ή τον Ταρτούφο θα παραγάγει αρτιότερο υποκριτικό αποτέλεσμα εάν πάνω στην σκηνή νιώθει ότι *είναι* ο Άμλετ ή ότι *είναι* ο Ταρτούφος.

Σε κάθε περίπτωση, η συγγραφή των κειμένων από τον ίδιο τον κωμικό που βγαίνει στην σκηνή έχουμε δει ότι δεν αποτελεί ούτε αποκλειστική πρακτική στην παράδοση του σταντ-απ, ούτε μπορεί να θεωρηθεί ως απαράβατος κανόνας του, ενώ *ίσως* –και μόνο υπό προϋποθέσεις– μπορεί να συνιστά παράγοντα αρτιότητας και επιτυχίας.

Τούτων δοθέντων, θεωρώ ότι μέσα από αυτές τις γραμμές πρέπει να επισημανθεί μια πτυχή που δυστυχώς σπανίως προβάλλεται: όταν μέσα από τους ίδιους τους κύκλους του σταντ-απ και μέσω καταξιωμένων κωμικών, όπως ο Στιούαρτ Λι, παρουσιάζεται ως αθέμιτη η ανάθεση της συγγραφής, τότε το ίδιο το είδος θέτει φραγμούς στην διάδοσή του και λειτουργεί σαν ένα κλειστό κύκλωμα με αδικαιολόγητες αγκυλώσεις.

Διότι, βεβαίως, η διάδοση μιας οποιασδήποτε τέχνης δεν συνίσταται αποκλειστικά και μόνο στην απόκτηση κοινού, αλλά και στην προσέλκυση νέων δημιουργών που θα προσπαθήσουν να την υπηρετήσουν – ίσως μάλιστα και να συνίσταται *κυρίως* σε αυτό· κι αν όχι η διάδοση τουλάχιστον η διαίωνισή της. Υπό τούτη την έννοια, η προβολή της συγγραφής από τον ίδιο τον κωμικό ως

προϋπόθεσης για την παραγωγή σταντ-απ κόμεντι μπορεί να λειτουργήσει ως ανασταλτικός παράγοντας στο να δοκιμάσουν τις δυνατότητες τους κωμικοί ηθοποιοί που δεν έχουν την ικανότητα να οργανώσουν μόνοι τους γραπτώς τις ιδέες τους στην φόρμα του σταντ-απ. Αλλά και αντίστροφα: άτομα που έχουν την ικανότητα να γράψουν όχι όμως και τη διάθεση, την αυτοπεποίθηση ή το ταλέντο να υποστηρίξουν το κείμενό τους επί σκηνής, θα αποθαρρυνθούν από το να προσεγγίσουν έναν κωμικό με σκοπό να του παραχωρήσουν το κείμενό τους, εάν έχουν την λανθασμένη εντύπωση ότι το σταντ-απ δεν δύναται να λειτουργήσει και έτσι.

Ίσως μια ιδανική συνθήκη θα ήταν η συγγραφή των κειμένων να γίνεται αποκλειστικά από τους ίδιους τους κωμικούς –και πράγματι αρκετοί ασπάζονται αυτή την άποψη, η οποία όμως κατά την γνώμη μας ελέγχεται– όμως με την προώθηση τέτοιων –μάλλον ανεδαφικών– «κανόνων» αποκλείονται αυτομάτως ομάδες από περφόρμερ ή από συγγραφείς που για οποιονδήποτε λόγο δεν έχουν την δυνατότητα να ισορροπήσουν ανάμεσα και στις δύο αυτές ιδιότητες και να τις υποστηρίξουν ισοβαρώς. Όμως το σταντ-απ κόμεντι δεν χρειάζεται αποκλεισμούς. Αντιθέτως, έχει ανάγκη την απορρόφηση καθενός που διαθέτει το ταλέντο να στηρίξει οποιοδήποτε κομμάτι από το παζλ που συνθέτει το σταντ-απ.

## **Γέλια ανά Λεπτό**

Όσον αφορά το ζήτημα της αποτίμησης της επιτυχίας του σταντ-απ μέσω της συχνότητας των γέλιων, πρέπει να ξεκινήσουμε λέγοντας ότι για τους θεωρητικούς του σταντ-απ κόμεντι η συγκεκριμένη μέθοδος δεν φαίνεται να αποτελεί σημαντικό παράγοντα αξιολόγησης ενός κωμικού ή μιας παράστασης.<sup>42</sup> Αντιστοίχως, όμως, οφείλουμε να καταθέσουμε ότι δείχνει να έχει μια κάποια σημασία σε διαδικτυακά στέκια που παρέχουν κατευθύνσεις και συμβουλές για «καλό» και «σωστό» σταντ-απ κόμεντι σε όσους επιθυμούν να δοκιμαστούν.<sup>43</sup> Η προτεινόμενη συχνότητα καλύπτει

---

<sup>42</sup> Διατηρώντας κάθε επιφύλαξη και με υπαρκτό το ενδεχόμενο να μου διέφυγε κάποια αναφορά, σε καμία από τις μελέτες –μονογραφίες ή επιστημονικά άρθρα– που χρησιμοποίησα κατά την συγγραφή της παρούσας εργασίας δεν βρήκα να δηλώνεται κάποια φόρμουλα που να ορίζει επιθυμητή ή απαιτούμενη συχνότητα γέλιων σε μία παράσταση.

<sup>43</sup> Μια διαδικτυακή αναζήτηση των όρων «laughs/jokes per minute in stand up comedy» αποδεικνύει του λόγου το αληθές.

ένα ευρύ φάσμα που ξεκινάει από τα 4 γέλια ανά λεπτό και φτάνει έως τα 10 γέλια ανά λεπτό – με την πλειοψηφία των θεωριών να συμφωνεί στα 4-6 γέλια ανά λεπτό.

Από μια άποψη, η συχνότητα του γέλιου μοιάζει ο ιδανικός τρόπος «μέτρησης» της επιτυχίας για ένα είδος που έχει ως κύριο σκοπό ακριβώς το να προκαλέσει το γέλιο. Στην πραγματικότητα, όμως, αν αναλογιστούμε ότι η πρόκληση του γέλιου αποτελεί μεν τον κύριο σκοπό τού σταντ-απ κόμεντι, αλλά όχι και τον *αποκλειστικό*, ενώ ταυτόχρονα ιδιαίτερη σημασία έχει και το *πώς* προκαλείται το γέλιο (δηλαδή κάτω από ποιές προϋποθέσεις), τότε θα καταλήξουμε στο ότι η λογική της αξιολόγησης ενός κωμικού ή μιας παράστασης με βάση την συχνότητα των γέλιων εμπεριέχει ουκ ολίγους περιορισμούς και δύναται να γεννήσει στρεβλώσεις σε ό,τι αφορά την αποτίμηση του κωμικού αποτελέσματος.

Επιπλέον, μπορεί να οδηγήσει σε μια λογική «βιομηχανοποίησης» της αξιολόγησης του χιούμορ και του επιπέδου της ψυχαγωγίας, με κωμικοτραγικά αποτελέσματα, όπως για παράδειγμα η επιλογή ενός κόμεντι κλαμπ στην Ισπανία να εγκαταστήσει στις θέσεις των θεατών οθόνες σάρωσης του προσώπου, οι οποίες αναγνωρίζουν τις συσπάσεις που προκαλούνται από το γέλιο και –με βάση το αποτέλεσμα– χρεώνουν τον θεατή στο τέλος της παράστασης αναλόγως με το πόσες φορές έχει καταγραφεί ότι γέλασε.<sup>44</sup> Η χρέωση, μάλιστα, στο συγκεκριμένο κόμεντι κλαμπ έχει οριστεί στα 0.30€ ανά γέλιο, με ανώτατη δυνατή χρέωση τα 24€. Έτσι, αν κάποιος θεατής σε σταντ-απ παράσταση μίας ώρας καταγραφεί να έχει γελάσει 80 φορές τότε θα κληθεί να πληρώσει 24€, έχοντας παρακολουθήσει –αν αποδεχτούμε την λογική της αποτίμησης με βάση την συχνότητα του γέλιου– μία *αποτυχημένη* παράσταση αφού θα έχει γελάσει κατά μέσο όρο περίπου μιάμιση φορά ανά λεπτό· πολύ λιγότερο, δηλαδή, από το «αποδεκτό» όριο των 4-6 γέλιων.

Αφήνοντας κατά μέρος αυτές τις πρακτικές (που σχεδόν παραπέμπουν σε ειδήσεις βγαλμένες από σατιρικά έντυπα), ας εξετάσουμε τί περιορισμούς και στρεβλώσεις γεννά η λογική της αξιολόγησης με βάση την συχνότητα του γέλιου. Πρώτα και κύρια συνιστά μία αμιγώς *ποσοτική* προσέγγιση που αποκλείει εντελώς τα *ποιοτικά* χαρακτηριστικά μιας σταντ-απ παράστασης, μη λαμβάνοντας υπόψη τούς τρόπους με τους οποίους προκαλείται το γέλιο. Και καθώς αυτοί οι τρόποι είναι

---

<sup>44</sup> Logan Brian, 2014. «Pay-per-laugh: the comedy club that charges punters having fun», *The Guardian* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 14 Οκτωβρίου 2014, διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/stage/2014/oct/14/standup-comedy-pay-per-laugh-charge-barcelona> (τελευταία επίσκεψη: 28/6/2016).

κυριολεκτικά αμέτρητοι, εύκολα μπορούμε να αντιληφθούμε ότι από μια τέτοια αποκλειστικά ποσοτική αποτίμηση κερδισμένοι θα βγαίνουν οι κωμικοί οι οποίοι επιστρατεύουν ένα είδος χιούμορ που επενδύει στους καταγιστικούς ρυθμούς ομιλίας και κίνησης, στον εντυπωσιασμό, συχνά στην έλλειψη παύσεων, και, γενικότερα, στην ταχύτητα αλλά και στην αφαίρεση: όσο πιο σύντομες οι ατάκες και όσο πιο γρήγοροι οι ρυθμοί, τόσο περισσότερο το χιούμορ, άρα και τόσο περισσότερο το γέλιο.

Τα παραπάνω, ασφαλώς, ούτε επιθυμούμε να τα παρουσιάσουμε ως καταδικαστέα ούτε, πολύ περισσότερο, να τα αποτιμήσουμε ως πρακτικές που παράγουν κατώτερου επιπέδου χιούμορ – κάθε άλλο. Απλώς επιχειρούμε να τονίσουμε ότι σε καμία περίπτωση δεν αποτελούν μόνο αυτά την συνταγή για επιτυχημένο σταντ-απ κόμεντι. Διαφορετικά, θα πρέπει να κατατάξουμε κωμικούς όπως τον Μπιλ Χικς ή τον Τζορτζ Κάρλιν των τελευταίων του χρόνων, σε αυτούς που παρουσίαζαν μέτριο σταντ-απ μόνο επί τη βάση του ότι ήταν λιγότερο «ταχείς», συχνά δε υπέρ το δέον αναλυτικοί και σε κάθε περίπτωση παρήγαγαν λιγότερο γέλιο από ό,τι ένας μέσος κωμικός που μεταχειρίζεται με επιτυχία τα αστεία της μιας ατάκας, τα λεγόμενα one-liners.

Ειρήσθω εν παρόδω, τα one-liners λόγω της συντομίας τους δίνουν την δυνατότητα στον κωμικό να πιάσει τον εξωπραγματικό αριθμό των 8-10 γέλιων ανά λεπτό, αφού δομούνται σε πολύ μικρή έκταση και δύνανται να εκφωνηθούν μέσα σε 5-8 δευτερόλεπτα. Ένας κωμικός, δηλαδή, με έξυπνα και επιτυχημένα one-liners θεωρείται a priori πιο επιτυχημένος με βάση την συχνότητα των γέλιων που προκαλεί από έναν κωμικό που το νούμερό του εμπεριέχει σύνθεση, περιγραφή και ανάλυση. Σε τέτοιας φύσης περιορισμούς και στρεβλώσεις αναφερόμαστε.

Εν κατακλείδι, η συχνότητα του γέλιου δεν αποτελεί παρά έναν μόνο παράγοντα, ίσως μάλιστα δευτερεύοντα, σε ό,τι αφορά την αποτίμηση μιας κωμικής ρουτίνας ή μιας ολόκληρης παράστασης. Μπορεί να υπολογίζεται ως μέτρο, αλλά μόνο όταν συνεξετάζεται με πλείστους άλλους μη ποσοτικούς παράγοντες, όπως η πρωτοτυπία του κωμικού, η δυνατότητά του να δημιουργεί το απαιτούμενο κλίμα επικοινωνίας μέσα στην αίθουσα, η επιδεξιότητά του να διαχειρίζεται σωστά αυτό το κλίμα στην πορεία της παράστασης και προς όφελος αυτής, και τέλος η ικανότητά του να εισάγει το κοινό στον τρόπο σκέψης του και να κατορθώνει έναν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βαθμό ταύτισης.

Αν οι θεατές βγουν από μια παράσταση κρατώντας τις κοιλιές τους από τα γέλια, σαφέστατα αυτό αποτελεί παράσημο του κωμικού, όμως την θέση του και την φήμη του σε βάθος χρόνου θα την κερδίσει καταφέροντας να ισορροπήσει ανάμεσα σε πολλά περισσότερα. Οι περιπτώσεις των Λένι Μπρους και Μορτ Σαλ είναι ενδεικτικές: σε συγκεκριμένες φάσεις της καριέρας τους «θυσιάσαν» την παραγωγή γέλιου στον βωμό της ανάδειξης καίριων ζητημάτων που θεωρούσαν ότι είχαν χρέος να θίξουν περισσότερο αναλυτικά, όπως ο ρατσισμός και η υποκρισία της αμερικάνικης κοινωνίας.<sup>45</sup>

Κλείνοντας αυτή την ενότητα, και για να είμαστε απολύτως δίκαιοι με τους κωμικούς, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι τέτοιου είδους ποσοτικοποιήσεις έχουν νόημα και λόγο ύπαρξης στον βαθμό που βοηθούν τους ίδιους να οργανώσουν το υλικό τους και την παράστασή τους. Ένα κωμικός, δηλαδή, χρειάζεται κανόνες αυτού του τύπου κυρίως για να έχει ο ίδιος έναν μπούσουλα δημιουργίας. Η λογική αυτή φαίνεται ότι ήταν γνωστή από παλιά και στα μέρη μας στον χώρο της Επιθεώρησης, από την περίοδο που το είδος έφυγε από τα χέρια των ηθοποιών και πέρασε σε εκείνα των επιχειρηματιών. Αυτή η εξέλιξη συντελέστηκε γύρω στα μέσα της δεκαετίας τού '20, και είχε σαν αποτέλεσμα οι ηθοποιοί –όπως και κάθε μέλος του θιάσου, από τον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη μέχρι τον τελευταίο φροντιστή– να πορεύονται με το διαρκές άγχος να πείσουν τον επιχειρηματία για την αναγκαιότητα της ύπαρξής τους ως μέλη τού θιάσου. Όλοι κρίνονταν ανά πάσα στιγμή, κάθε βραδιά, και ο πιο απλός τρόπος για να μετρηθεί η απήχηση –και, επομένως, η χρησιμότητα– ενός ηθοποιού και η δυναμική ενός νούμερου ήταν με βάση τον αριθμό των φορών που γέλασε ή/και χειροκρότησε το κοινό.<sup>46</sup>

Σε κάθε περίπτωση, δηλαδή, αυτός ο «κανόνας» αποτελούσε και αποτελεί έναν εσωτερικό κώδικα λειτουργίας, με την έννοια ότι αφορούσε ή αφορά αποκλειστικά το κομμάτι της δημιουργίας και της παραγωγής και, κατά συνέπεια, τους συντελεστές ή τον περφόρμερ μιας παράστασης.

---

<sup>45</sup> Tafoya Eddie, 2009. *The Legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*, Brown Walker Press, σελ. 16, 154-155.

<sup>46</sup> Για τις εξαιρετικά απαιτητικές νέες συνθήκες που δημιουργούσε στον χώρο της Επιθεώρησης η δυναμική είσοδος του θεατρικού επιχειρηματία και η απόλυτη επίβλεψη κάθε πτυχής μιας παράστασης από εκείνον, βλ. την σχετική ενότητα «Ο Θεατρικός Επιχειρηματίας» στο: Σειραγάκης Μανώλης, 2009. *Το Ελαφρό Μουσικό Θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα*, (Α' τόμος), Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 179-190.

### Τα Πρώτα Χρόνια και οι «Νύχτες Κωμωδίας»

Η ληξιαρχική πράξη γέννησης του σταντ-απ κόμεντι στην Ελλάδα συντάχθηκε την βραδιά της 12<sup>ης</sup> προς 13<sup>ης</sup> Απριλίου 1995. Εκείνο το βράδυ, λίγο πριν τα μεσάνυχτα, δεκατρείς επιλαχόντες από τις ακροάσεις που είχε οργανώσει η Λουκία Ρικάκη –οι περισσότεροι εκ των οποίων ερασιτέχνες ή με ελάχιστη υποκριτική εμπειρία– ανέβηκαν στην σκηνή που στήθηκε στο τότε μπαρ Κούνιες, στην συμβολή των οδών Αθανασίου Διάκου & Μακρυγιάννη, και για δυόμισι ώρες προσέφεραν στο κοινό το πρώτο εν Ελλάδι θέαμα που αυτοπροσδιοριζόταν ως σταντ-απ κόμεντι. Κανένας πιο πριν δεν είχε χρησιμοποιήσει τον όρο για παρόμοια θεματικής εγχώρια σόου.<sup>47</sup>

Σε αυτό το πρώτο ξεκίνημα οι παραστάσεις ήταν προγραμματισμένες για ημέρα Τετάρτη. Στα δημοσιεύματα εκείνων των ημερών που αναγγέλλουν την πρεμιέρα επικρατεί μια σύγχυση όσον αφορά την ακριβή ημερομηνία: από τις καλλιτεχνικές στήλες τού *Βήματος* αναγγέλλεται η 26<sup>η</sup> Απριλίου ως ημέρα τής πρεμιέρας,<sup>48</sup> και πράγματι ίσως αυτή να ήταν η πρόθεση της Λουκίας Ρικάκη και των υπόλοιπων συντελεστών. Το γεγονός, όμως, ότι η θεατρική σεζόν βρισκόταν στο τελειωμά της φαίνεται ότι τους ώθησε να επισπεύσουν την πρεμιέρα και να την μεταθέσουν για δύο εβδομάδες νωρίτερα.<sup>49</sup>

Έτσι, στις 11 Απριλίου 1995, ημέρα Τρίτη, δόθηκε μία άτυπη συνέντευξη τύπου από τους συντελεστές, όπου μιλούσαν για το είδος τού θεάματος που επρόκειτο να παρουσιάζουν, αρχής γενομένης από την επόμενη μέρα. Από αυτήν την συνάντηση των επίδοξων πρωταγωνιστών με τους εκπροσώπους του καλλιτεχνικού

<sup>47</sup> Ο όρος, μάλιστα, δεν απαντά καν, σε καμία μορφή του, πριν από τον Απρίλιο του 1995 στην αναζήτηση που πραγματοποιήθηκε στο ψηφιοποιημένο σώμα εντύπων του ΔΟΛ.

<sup>48</sup> [Σίβυλλα, «ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ»] *Βήμα*, 9 Απριλίου 1995, σελ. 148 (ένθ.: *Το άλλο Βήμα*, σελ. Γ28).

<sup>49</sup> Την πρώτη χρονιά, ακριβώς λόγω του ότι βρισκόταν στο τέλος της η θεατρική περίοδος, δόθηκαν μόνο πέντε παραστάσεις, όπως σημειώνει η ίδια η Ρικάκη. Βλ. σχετικά: [Ανυπόγραφο], «Νύχτες Αυτοσχεδιασμού», *Βήμα*, 26 Νοεμβρίου 1995, σελ. 51 (ένθ.: *Νέες Εποχές*, σ. 13). Στις 26 Απριλίου δόθηκε η δεύτερη παράσταση. Αυτό το κενό των δύο εβδομάδων δεν γνωρίζουμε αν ήταν σταθερό – αν οι παραστάσεις δηλαδή ήταν προγραμματισμένες να δίνονται ανά 15 μέρες. Σε κάθε περίπτωση, εξάγεται το συμπέρασμα ότι εφόσον δόθηκαν μόνο πέντε παραστάσεις, τότε η τελευταία εκείνης της πρώτης «κουτσής» σεζόν ήταν κάπου στα τέλη Μαΐου με αρχές Ιουνίου 1995.

ρεπορτάζ μαθαίνουμε ότι το εγχείρημα που βρισκόταν ακόμα στα σπάργανα δεν είχε ευκαιριακό χαρακτήρα, αλλά ότι αντιθέτως ένας από τους στόχους ήταν η καθιέρωση των παραστάσεων σε τακτική βάση όπως και η ραδιοφωνική και τηλεοπτική τους «εκμετάλλευση».<sup>50</sup> Επιπλέον δίνεται και ένα πρώτο στίγμα για την διάθεση που θα διείπε αργότερα και την επικοινωνία τους με το κοινό: στην συνάντηση με τους δημοσιογράφους μαρτυρείται ένα κλίμα ανεμελιάς, ανορθόδοξου πνεύματος και αυθορμητισμού, στοιχεία που μπορεί μεν να αποτελούν υπό προϋποθέσεις προάγγελους επιτυχίας (στο βαθμό που πιστοποιούν άγνοια κινδύνου), αλλά και που αναμφισβήτητα δηλώνουν τον ερασιτεχνισμό των πρώτων βημάτων. Από ένα σημείο κι έπειτα, οι ηθοποιοί αντέστρεψαν τους ρόλους και άρχισαν να θέτουν εκείνοι ερωτήσεις στους δημοσιογράφους, ενώ στην συνέχεια φρόντισαν και να προϊδεάσουν όσους θα διάβαζαν τα ρεπορτάζ για το τί επρόκειτο να ακολουθήσει στις παραστάσεις, ξεκαθαρίζοντας ότι απαιτούσαν κοινό «τολμηρό και σε εγρήγορση».<sup>51</sup>

Η επόμενη βραδιά στις Κούνιες ξεκίνησε με τους θεατές να βρίσκονται πριν ακόμα καθίσουν στις θέσεις τους αντιμέτωποι με όσα είχαν προαναγγείλει οι συντελεστές. Στην είσοδο του μπαρ ένας από τους κωμικούς υποδεχόταν όσους προσέρχονταν μοιράζοντάς τους ένα χαρτί με το μήνυμα: «έχω τα νεύρα μου από εννιά χρονών» – το οποίο μάλλον μπορεί να αναγνωστεί και ως ένα καλοπροαίρετο «κάποιος από εσάς θα πληρώσει τη νύφη».<sup>52</sup>

Η πρώτη «Νύχτα κωμωδίας» –το όνομα που έμελλε να καθιερωθεί τα επόμενα χρόνια για τις παραστάσεις που επιμελείτο η Ρικάκη και που αποτέλεσε αργότερα τον τίτλο των ντοκιμαντέρ με το μαγνητοσκοπημένο υλικό των παραστάσεων– δεν είχε, όμως, μόνο γέλια και αστεία. Πριν από το κυρίως μέρος τής παράστασης η βραδιά ξεκίνησε με ζωντανή μουσική από τον Άρη Ζαρακά –μετέπειτα κιθαρίστα των «Magic De Spell», των «Active Member» και ιδρυτικό μέλος στις «Ρόδες»– και το τότε συγκρότημά του, «1000 Κυβικά».

Ανάμεσα στα γέλια και στην μουσική, παρενεβλήθη επίσης αρκετή αμηχανία. Η Χρύσα Ρώπα, επιφορτισμένη ως πιο έμπειρη με τον ρόλο τής παρουσιάστριας της βραδιάς, βγήκε στην σκηνή και μία από τις πρώτες ατάκες της ήταν η εξομολόγηση

<sup>50</sup> Σαρηγιάννης Γιώργος, 1995<sup>a</sup>. «'Κούνιες' που τους κούναγαν», *Τα Νέα*, 11 Απριλίου 1995, σελ. 48.

<sup>51</sup> Σαρηγιάννης, *Ο. π.*

<sup>52</sup> Μπάρκα Φωτεινή, 1995. «Άλλοι νεύρα, άλλοι κέφια - Η Πρώτη 'Νύχτα Κωμωδίας' προχθές στις 'Κούνιες'», *Ελευθεροτυπία*, 14 Απριλίου 1995, [χ. σ.].





**Εικόνα 1: Η Χρύσα Ρώπα παρουσιάζει το πρόγραμμα**  
(πηγή: εφ. *Ta Nea*, 26/4/1995, σελ. 24)

ότι είχε πάρα πολύ τρακ και είχε χάσει τα λόγια της. Πρόκειται, ασφαλώς, για μια σαφή ένδειξη ότι στα πρώτα βήματα του σταντ-απ εν Ελλάδα δεν δινόταν ούτε από τους ίδιους τους ηθοποιούς ιδιαίτερη βαρύτητα στο κείμενο και ότι επικρατούσε η λανθασμένη αντίληψη ότι πρόκειται περισσότερο για αυτοσχεδιασμό.

Όσο κυλούσε η βραδιά, η κατάσταση βελτιωνόταν με το κοινό να συμμετέχει ενεργά και να απολαμβάνει τα περισσότερα νούμερα. Η αποτίμηση της πρώτης παράστασης είναι θετική, με δεδομένο ότι

όλοι οι συμμετέχοντες, μηδενός εξαιρουμένου, εξερευνούσαν για πρώτη φορά ένα εντελώς απάτητο καλλιτεχνικό έδαφος. Το σημαντικότερο ψεγάδι ήταν μάλλον η διάρκεια της παράστασης, που είχε σαν αποτέλεσμα την ολοκλήρωσή της περίπου στις 2 η ώρα μετά τα μεσάνυχτα. Καθώς και η έναρξή της ήταν ήδη τοποθετημένη αργά, περί τις 11.30, η ώρα ήταν απαγορευτική για βραδινή έξοδο στα μέσα της εβδομάδας, κάτι που οδήγησε την Λουκία Ρικάκη στην εξαγγελία αναπροσαρμογής του υλικού, ώστε οι παραστάσεις να διαρκούν λιγότερο.<sup>53</sup>

Οι δεκατρείς κωμικοί που συμμετείχαν στην ιστορική πρώτη παράσταση σταντ-απ κόμεντι στην Ελλάδα ήταν οι: Γιώργος Κάκης, Γιώργος Μίχαλος, Εμμανουέλλα Αλεξίου, Θανάσης Παπαγεωργίου, Θάνος Δημητριάδης, Μάρθα Παντοπούλου, Νίκος Ντούπης, Παναγιώτης Νόιφελτ, Παρασκευή Μακρή, Πέπυ Κυριαννάκη, Σίλας Σεραφείμ, Χρήστος Χήναρης, και Χριστόφορος Ζαραλίκος. Σε ρόλο παρουσιάστριας ήταν, όπως προαναφέρθηκε, η Χρύσα Ρώπα, ενώ γκεστ τής βραδιάς ήταν η γνωστή τραγουδίστρια του ελαφρού τραγουδιού που προερχόταν από τον χώρο του βαριετέ, η 74χρονη τότε Νίτσα Μόλλυ, η οποία δεν συμμετείχε στην παράσταση ως τραγουδίστρια, αλλά εκτελώντας κωμικό νούμερο.



**Εικόνα 2: Η Νίτσα Μόλλυ σε πρόβα στις Κούνιες**  
(πηγή: εφ. *Ta Nea*, 28/4/1995, σελ. 50)

<sup>53</sup> Μπάρκα, ό. π. [«Άλλοι νεύρα, άλλοι κέφια...», *Ελευθεροτυπία*].

Κρίνοντας από τον χρόνο που διήρκεσε η παράσταση (150 λεπτά), καθένας και καθεμιά από τους 15 συνολικά περφόρμερ που ανέβηκαν στην σκηνή πρέπει να είχε περίπου 5 έως 10 λεπτά για να εκτελέσει το νούμερο που είχε προγραμματίσει, αν συνυπολογίσουμε τους χρόνους των αλλαγών, τα διαλείμματα, αλλά και το γεγονός ότι η Χρύσα Ρώπα, ως παρουσιάστρια, θα είχε λίγο πιο αναβαθμισμένο ρόλο σε σύγκριση με τους υπόλοιπους.

Δύο εβδομάδες αργότερα, η επόμενη παράσταση στις Κούνιες είχε αρχικά διαφημιστεί με ώρα έναρξης τις 11:00 μμ.,<sup>54</sup> ενώ την ημέρα τής παράστασης τα δημοσιεύματα ενημέρωναν για έναρξη στις 10:00,<sup>55</sup> αντανακλώντας προφανώς την εκπεφρασμένη πρόθεση της Ρικάκη για εξορθολογισμό τού ωραρίου και της διάρκειας της παράστασης.<sup>56</sup> Εν τέλει, η Χρύσα Ρώπα ανέβηκε στην σκηνή ξανά στις 11:30! Ίσως λόγω του χώρου που διεξάγονταν οι παραστάσεις ή ακόμα και εξαιτίας της διάθεσης που έβγαζαν προς τα έξω οι συντελεστές, το κοινό στα πρώτα βήματα του σταντ-απ μάλλον θεωρούσε περισσότερο ότι είχε να κάνει με ένα είδος νυχτερινής διασκέδασης, παρά με ένα θεατρικό δρώμενο.

Από μια ανταπόκριση-κριτική τού Γιώργου Σαρηγιάννη για την δεύτερη παράσταση στις Κούνιες φαίνεται μια σχετική ισορροπία αναφορικά με τη θεματολογία. Μεταξύ άλλων το σόου περιελάμβανε:

- αυτοσαρκασμό, με την έννοια της κριτικής απέναντι στο σινάφι («ο Σίλας Σεραφεΐμ έδωσε μια γεύση πόσο φως σημαίνει σήμερα ο ηθοποιός»),
- επικοινωνία με το κοινό και ταυτόχρονη σάτιρα των θεσμών («ο Χριστόφορος Ζαραλίκος εντόπιζε στο κοινό γνωστούς του από το ...Ζάππειο»),

---

<sup>54</sup> *Βήμα*, 23 Απριλίου 1995, σελ 86 (ένθ.: *Το άλλο Βήμα* σελ. Γ6).

<sup>55</sup> *Τα Νέα*, 26 Απριλίου 1995, σελ. 24.

<sup>56</sup> Οι εφημερίδες και τα περιοδικά πιθανότατα ενημερώνονταν με δελτία τύπου που συνέτασσε και απέστειλε η Ρικάκη. Η Νίκη Χατζηγεωργίου, ένα από τα πρώτα μέλη τής ομάδας, ισχυρίστηκε σε τηλεφωνική επικοινωνία που είχα μαζί της στις 14/2/2016 ότι διαθέτει το αρχείο τής σκηνοθετίδας, όπως της το εμπιστεύτηκε η ίδια λίγες μέρες πριν από τον θάνατό της. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της, το αρχείο που έχει στα χέρια της περιλαμβάνει υλικό σχετικό με τις παραστάσεις από όλα τα χρόνια ενασχόλησης της Ρικάκη, με δελτία τύπου, φωτογραφίες, κλπ· δυστυχώς, όμως, δεν ήταν διατεθειμένη να μου παραχωρήσει πρόσβαση σε αυτό. Η πληροφορία τής Χατζηγεωργίου ελέγχεται, καθώς είναι γνωστό ότι ο κάτοχος και διαχειριστής του αρχείου τής Λουκίας Ρικάκη είναι ο Νίκος Νικολαΐδης. Εάν υπάρχει ξεχωριστό αρχείο σε άλλα χέρια θα ήταν ευχής έργον για την θεατρολογική έρευνα (αλλά και για τους ερευνητές του κινηματογράφου) είτε να δημοσιευτεί είτε να καταστεί πεδίο προσβάσιμο.

- σάτιρα απέναντι σε γνωστά και προβεβλημένα πρόσωπα (όπως ο διαχρονικός στόχος που ακούει στο όνομα Μιμή Ντενίση),
- πραγμάτευση κοινότοπων θεμάτων, όπως οι σχέσεις αντρών και γυναικών (Εμμανουέλλα Αλεξίου),
- μιμήσεις (Κώστας Παπαγεωργίου), παιχνίδι με το κοινό (Παναγιώτης Νόιφελτ), και υπόδυση ρόλου σε αυτοσχέδια ιστορία (εν προκειμένω, ο Θανάσης Παπαγεωργίου υποδυόταν έναν ρεπόρτερ που καλύπτει την σφαγή όλων των μελών του θιάσου).

Η αναπάντεχη εξέλιξη τής βραδιάς δεν σημειώθηκε ούτε στην σκηνή, ούτε στον χώρο που καθόταν το κοινό, παρά ήρθε από το ...τηλέφωνο. Πριν ξετυλιχτούν όλα τα παραπάνω και καθώς η παράσταση βρισκόταν περίπου στο μέσο της, ο ιδιοκτήτης του μπαρ ενημέρωσε ότι δέχτηκε τηλεφώνημα για βόμβα, η οποία θα εκρήγνυτο στις 12:30! Το μπαρ εκκενώθηκε, οι θαμώνες-θεατές βγήκαν στον δρόμο με τα ποτά στα χέρια, έγινε έλεγχος από αστυνομικούς, και αφού διαπιστώθηκε ότι δεν συντρέχει λόγος ανησυχίας επανήλθαν όλοι στις θέσεις τους για την συνέχιση του σόου. Ή, για να είμαστε ακριβέστεροι, όχι όλοι: κάποιοι, είτε επειδή φοβήθηκαν είτε επειδή δεν άντεξαν την αναμονή, έφυγαν.

Με μια πρώτη ματιά φαίνεται αδιανόητο το ότι οι αστυνομικοί έκαναν έναν μάλλον σύντομο έλεγχο και η βραδιά συνεχίστηκε κανονικά μετά τις 12:30. Ο Σαρηγιάννης γράφει με μια δόση καχυποψίας: «όχι, δεν ήταν χάπενινγκ. Έτσι μας είπαν τουλάχιστον».<sup>57</sup> Είτε χάπενινγκ, από εκείνα που παίζουν με τα μυαλά των θεατών, είτε όχι, το σίγουρο είναι ότι με την απώλεια των θεατών στάθηκε σε βάρος τής παράστασης.

Από δημοσιεύματα στα τέλη Μαΐου, περίπου δηλαδή στις μέρες που τελείωναν οι παραστάσεις στις Κούνιες μαθαίνουμε ότι οι «Νύχτες Κωμωδίας» βρήκαν νέο, θερινό στέκι στο κλαμπ Πάσα, κάθε Δευτέρα πλέον και με ώρα έναρξης ακόμα πιο προχωρημένη (12:00 τα μεσάνυχτα).<sup>58</sup> Με δεδομένο το ότι οι παραστάσεις τής πρώτης σεζόν ήταν μόλις πέντε, υποψιαζόμαστε ότι η συγκεκριμένη συνεργασία είτε δεν προχώρησε, είτε ήταν περιορισμένη.

<sup>57</sup> Σαρηγιάννης Γιώργος, 1995<sup>β</sup>. «Επεισοδιακή η ‘Νύχτα Κωμωδίας’ – Η Παράσταση που Έκανε Μπαμ!», *Τα Νέα*, 28 Απριλίου 1995, σελ. 50 (ένθ.: *Πανόραμα* σελ. 16).

<sup>58</sup> *Τα Νέα*, 22 Μαΐου 1995, σελ. 32.

Ο Νοέμβριος βρίσκει τις «Νύχτες Κωμωδίας» στο μπαρ Ασώματοι στο Θησείο, με έναρξη των παραστάσεων την Δευτέρα 27/11 και για κάθε Δευτέρα πλέον, αντί Τετάρτη.<sup>59</sup> Η Λουκία Ρικάκη επισημαίνει ότι οι ακροάσεις συνεχίζονται σταθερά για την είσοδο νέων μελών στην ομάδα, ενώ στην παρουσίαση –την οποία καθιερώθηκε να αναλαμβάνουν πιο έμπειροι και γνωστοί ηθοποιοί της εποχής, λειτουργώντας ίσως και ως κράχτες– συνεχίζει κυρίως η Χρύσα Ρώπα. Μεταξύ των ηθοποιών που είχαν παρελάσει στον ρόλο του παρουσιαστή εκείνη την πρώτη χρονιά ήταν και η Σοφία Φιλιππίδου, ενώ στην πρώτη παράσταση του Νοεμβρίου μαζί με την Ρώπα συμπαρασείαζε το σόου και ο Θεόφιλος Βανδώρος, ο οποίος στα μέσα της δεκαετίας του '90 ήταν ένας τηλεοπτικός αστέρας πρώτης γραμμής χάρη στον πρωταγωνιστικό του ρόλο στην επιτυχημένη σειρά «Τμήμα Ηθών» (ANT1, 1992-95). Εκτός από τους προαναφερθέντες, η Λουκία Ρικάκη αναφέρει πολύ αργότερα και το όνομα του Βλάσση Μπονάτσου ανάμεσα στους γνωστούς αστέρες που είχαν αναλάβει τον ρόλο του καθοδηγητή των νεότερων στις «Νύχτες Κωμωδίας» – χωρίς όμως δυστυχώς να υπάρχουν δημοσιευμένα περισσότερα τεκμήρια, φωτογραφικά ή άλλα, από την παρουσία στο σταντ-απ ενός εκ των πιο ταλαντούχων σόουμαν που ανέδειξε η εγχώρια καλλιτεχνική σκηνή.<sup>60</sup>

Οι παραστάσεις στους Ασώματους συνεχίζονται για όλη την σεζόν στο γνώριμο τους πλαίσιο (ώρα, ημέρα, ύφος και θεματολογία) και τον Απρίλιο του 1996 προαναγγέλλεται μια εορταστική βραδιά με υλικό από τις πρώτες παραστάσεις για τα γενέθλια των «Νυχτών Κωμωδίας», οι οποίες έκλειναν έναν χρόνο ζωής.<sup>61</sup>

Η επόμενη σεζόν ξεκινά μεν αργοπορημένα για τις «Νύχτες Κωμωδίας» –στα μέσα Δεκεμβρίου του '96–,<sup>62</sup> αλλά και σε νέα στέγη: για πρώτη φορά μπαίνει στην ζωή του ελληνικού σταντ-απ η λογική του *κόμεντι κλαμπ*, αφού οι παραστάσεις δίνονται στο κλαμπ 104 της οδού Θεμιστοκλέους, έναν χώρο προορισμένο για να

---

<sup>59</sup> «Νύχτες Αυτοσχεδιασμού», *Βήμα* 26 Νοεμβρίου 1995, σελ. 51.

<sup>60</sup> Μαγκλίνης Ηλίας, 2009. «Νύχτες κωμωδίας με έναν ηθοποιό», *Καθημερινή*, 8 Μαρτίου 2009, (ενθ.: *Τέχνες και Γράμματα*, σελ 4). Βλ. επίσης: Κοντοδήμα Δάφνη, 2009. «Το πρωί σφράγισμα το βράδυ σάτιρα», *Τα Νέα*, 14 Απριλίου 2009, σελ. 22 (ένθ.: Ορίζοντες, σελ. 4)..

<sup>61</sup> [Ανυπόγραφο, Στήλη: ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ], «Ένας χρόνος γέλιου», *Βήμα*, 7 Απριλίου 1996, σελ. 45 (ένθ.: *Νέες Εποχές*, σελ. 12).

<sup>62</sup> *Βήμα*, 15 Δεκεμβρίου 1996, σελ. 45 (ένθ.: *Νέες Εποχές*, σ. 13)· *Τα Νέα*, 19 Δεκεμβρίου 1996, σελ. 26.

φιλοξενήσει σε πρώτη φάση το συγκεκριμένο θέαμα.<sup>63</sup> Σε εκείνη περίπου την χρονική περίοδο φαίνεται ότι σημειώνεται και μια δεύτερη σημαντική εξέλιξη όσον αφορά την ανάδειξη του είδους, αφού η είσοδος νέων μελών στην ομάδα αρχίζει να δίνει την δυνατότητα για πιο τακτικές παραστάσεις, οι οποίες έως τότε περιορίζονταν στην μία μέρα την εβδομάδα. Το πλήθος των κωμικών που εντάσσονται στο γκρουπ επιτρέπει πλέον περισσότερες εναλλαγές και διαφορετικές συνθέσεις ανά βραδιά. Έτσι, για όλη την εβδομάδα μετά τα Χριστούγεννα –από 29/12/1996 έως 4/1/1997–, η Ρικάκη προαναγγέλλει έξι παραστάσεις, με μόνο κενό την παραμονή της Πρωτοχρονιάς.<sup>64</sup> Επιπλέον, το κωμικό σόου κάποιες φορές συνδυαζόταν και με ζωντανή μουσική, όπως στην βραδιά που διοργανώθηκε με αφορμή έναν άλλον εορτασμό, αυτόν για την συμπλήρωση 104 παραστάσεων «Νυχτών Κωμωδίας», όπου συμμετείχε το σατιρικό ροκ συγκρότημα «Πνίχτε Λούγκρες τα Κουνέλια».<sup>65</sup>

Από την αρχή τής δεύτερης σεζόν, μετά δηλαδή τις πρώτες δοκιμαστικές παραστάσεις του Απριλίου του '95, η Ρικάκη οργάνωνε το σόου με μία συγκεκριμένη λογική: είτε έθετε στους κωμικούς ένα θέμα προς ανάπτυξη και εκείνοι έπρεπε να γράψουν τα νούμερά τους πάνω σε αυτό, είτε δημιουργούσε συνθέσεις από κωμικούς που είχαν έτοιμα νούμερα τα οποία πραγματεύονταν ίδιο ή παρεμφερές θέμα, ώστε η κάθε βραδιά να διακρίνεται όσο το δυνατό περισσότερο από θεματική συνοχή. Έτσι, για παράδειγμα, σε εκείνες τις έξι παραστάσεις μέσα σε μία εβδομάδα των Χριστουγέννων του '96, τα θέματα για κάθε διαφορετική μέρα ήταν κατά σειρά:

---

<sup>63</sup> Περίπου έναν χρόνο αργότερα, τον Σεπτέμβριο-Οκτώβριο του 1997, με πρωτοβουλία τής Λουκίας Ρικάκη και του εκδότη Θανάση Καστανιώτη όλο το τριώροφο κτίριο στο οποίο στεγαζόταν το κλαμπ 104 ανακαινίστηκε και δημιουργήθηκε ένας πολυχώρος γραμμάτων και τεχνών, υπό την νέα ονομασία «Κέντρο Λόγου και Τέχνης 104». Από τα δημοσιεύματα του Σεπτεμβρίου του '97 για την ανακαίνιση του χώρου προαναγγέλλεται ότι θα φιλοξενούνται εκεί και οι «Νύχτες Κωμωδίας» (βλ.: Χατζηγιάννου Έλενα, «Νέο κέντρο Λόγου και Τέχνης στην Θεμιστοκλέους 104», *Τα Νέα*, 13 Σεπτεμβρίου 1997, σελ. 27), κάτι που απ' ό,τι φαίνεται καθυστέρησε να συμβεί, αφού η ένταξή τους στο πρόγραμμα του νέου χώρου αναγγέλλεται στις αρχές Ιανουαρίου 1998, αφήνοντας το σόου χωρίς στέγη για περίπου μισή σεζόν. Για την αναγγελία τής ένταξης των «Νυχτών Κωμωδίας» στο Κέντρο Λόγου και Τέχνης 104, βλ.: *Τα Νέα*, 9 Ιανουαρίου 1998, σελ. 66.

<sup>64</sup> «Θεατρικές Παραστάσεις για τις γιορτές», *Βήμα*, 29 Δεκεμβρίου 1996, σελ. 65 (ένθλ.: *Νέες Εποχές*, σελ. 9). Ανάμεσα στους νέους κωμικούς που έχουν ενταχθεί στην ομάδα αναφέρονται τα ονόματα των: Γιάννη Σκαραγκά, Γιάννη Λάζαρη, Βίβιαν Βαρσάμη, Δημήτρη Δημόπουλου, και Θανάση Ράνιου.

<sup>65</sup> *Τα Νέα*, 14 Απριλίου 1997, σελ. 32.

- Κυριακή: «Πήγα σε μάγισσες»
- Δευτέρα: «Διακοπές στο βουνό»
- Τετάρτη: «Ραγισμένες καρδιές»
- Πέμπτη: «Απιστία»
- Παρασκευή και Σάββατο: «Οικογένεια»

Άλλα θέματα που είχαν την τιμητική τους κατά την διάρκεια των πρώτων τεσσάρων ετών των «Νυχτών Κωμωδίας» ήταν: «Άνδρες: αντικείμενα ηδονής, λατρείας, άσβεστου μίσους», «Κουτσομπολιό», «Μητέρα και πατέρα», «Απιστία και γάμος», «TV or not TV», «Τρεις Ιεράρχες», «Τόποι διασκέδασης», «Καμάκι».<sup>66</sup>

Ασχέτως αν οι κωμικοί στα νούμερά τους επεκτείνονταν και σε άλλα πεδία, κάτι που φαντάζει απολύτως λογικό, από τα παραπάνω θέματα αντιλαμβανόμαστε ότι δινόταν μία σαφής προτεραιότητα στον σχολιασμό καθημερινών ζητημάτων, από εκείνα που απασχολούν –θα λέγαμε– μια μικροκοινωνία, λόγου χάρη μια γειτονιά και τους ανθρώπους της διπλανής πόρτας. Ιδιαίτερο βάρος φαίνεται ότι είχαν οι ανθρώπινες σχέσεις, ερωτικές και οικογενειακές. Η οικογένεια, μαζί με την ιδιωτική τηλεόραση η οποία τότε βρισκόταν στην πρώτη δεκαετία ζωής της, είναι και τα μόνα θέματα με τα οποία καλούνταν να καταπιαστούν οι κωμικοί από την σκοπιά τού σχολιασμού των θεσμών με την ευρεία έννοια – ίσως σε αυτά να μπορεί να προστεθεί και η θρησκεία, αν υποθέσουμε ότι το θέμα «Τρεις Ιεράρχες» αφορούσε την ενασχόληση με θρησκευτικά ζητήματα.

Τέλος, το θέμα που αφορούσε τους άντρες, με διατύπωση που παραπέμπει στην πραγματεύση του θέματος από γυναικεία οπτική, σε έναν βαθμό αντανakλά πλαγίως την ευαισθησία της Ρικάκη σχετικά με το γυναικείο ζήτημα. Χωρίς η ίδια να είναι αυτό που θα ονομάζαμε σκληροπυρηνική φεμινίστρια, εντούτοις είχε δείξει προθέσεις να θίξει το ζήτημα της θέσης της γυναίκας μέσα στην κοινωνία.<sup>67</sup> Επιπλέον, και στις βραδιές σταντ-απ κόμεντι που οργάνωνε υπήρχε η αίσθηση ότι προσπαθούσε να εφαρμόσει όχι ακριβώς μιαν αριθμητική ισορροπία ανάμεσα στα δύο φύλα αλλά ένα είδος ποσόστωσης που καθιστούσε την συμμετοχή γυναικών στο

<sup>66</sup> Βλ. ενδεικτικά τα σχετικά δημοσιεύματα του *Βήματος* στα φύλλα: 14 Ιανουαρίου 1996, σελ. 44· 10 Μαρτίου 1996, σελ. 54· 21 Απριλίου 1996, σελ. 38· 28 Απριλίου 1996, σελ. 44· 5 Μαΐου 1996, σελ. 40· 26 Ιανουαρίου 1997, σελ. 45. Βλ. επίσης: *Τα Νέα*, 28 Ιανουαρίου 1998, σελ. 24.

<sup>67</sup> Σε τουλάχιστον μία συνέντευξή της από την ίδια περίοδο είχε αναφερθεί στην περιορισμένη σχέση που έχουν οι γυναίκες με τα κέντρα λήψης αποφάσεων, βλ: Ράλλη Φρόσω, 199. [στήλη:] «Αρωμα Γυναίκας», *Τα Νέα*, 24 Σεπτεμβρίου 1997, σελ. 22.

σόου σχεδόν υποχρεωτική. Τέτοιες επιλογές, βεβαίως, έχουν διπλή όψη: μία θετική, που συνίσταται στο ότι η Ρικάκη δοκίμασε να καταρρίψει από πολύ νωρίς την κοινή αντίληψη (η οποία, όμως, δυστυχώς επιβιώνει ακόμα και στις μέρες μας) ότι το σταντ-απ αφορά αποκλειστικά τους άντρες ή την παντελώς αβάσιμη θεωρία ότι μόνο οι άντρες μπορούν να είναι καλοί σε αυτό, και μία αρνητική, που εδράζεται στο ότι οποιαδήποτε επιλογή με μη καλλιτεχνικά κριτήρια (είτε αυτά αφορούν φύλο, ηλικία, προσωπική σχέση, ή οτιδήποτε άλλο) κρύβει κινδύνους για την ποιότητα του τελικού αποτελέσματος.

### **Η Δεκαετία τού 2000**

Η αυγή της νέας δεκαετίας φέρνει σημαντικότερες εξελίξεις στο ελληνικό σταντ-απ κόμεντι, οι οποίες απορρέουν από μία και μόνη νέα συνθήκη: μερικά μέλη από την πρώτη γενιά κωμικών που θήτευσε στις «Νύχτες Κωμωδίας» ξεκινούν να κόβουν τον ομφάλιο λώρο και να αναζητούν νέες προκλήσεις (δίχως αυτό να συνεπάγεται ρήξη με την Ρικάκη, αφού συνέχιζαν παράλληλα να συμμετέχουν και στο σόου της). Η βουτιά σε καινούργια νερά δεν έγινε ακριβώς δειλά, αλλά μάλλον με δυναμικό τρόπο: με την έναρξη της τηλεοπτικής σεζόν 2000-01, αναγγέλλεται από ιδιωτικό κανάλι (MEGA) μια νέα τηλεοπτική σατιρική εκπομπή στην φόρμα του σταντ-απ κόμεντι, με τους Χριστόφορο Ζαραλίκo και Κώστα Παπαγεωργίου. Οι δύο κωμικοί μετέφεραν στο τηλεοπτικό πλατό και μπροστά σε ζωντανό κοινό όσα μέχρι τότε παρουσίαζαν σε μπαρ και σκηνές, φροντίζοντας να προβάλουν το είδος τής κωμικής τους κληρονομιάς ήδη από τον τίτλο της εκπομπής, «Δυο στα Όρθια». Η εκπομπή ήταν προγραμματισμένη για το πρώιμο τάιμ κάθε Τρίτης και μάλιστα διέγραψε πλήρη σεζόν, αφού προβλήθηκε για είκοσι επεισόδια πριν ολοκληρώσει τον κύκλο της τον Μάιο του 2001.

Την ίδια περίοδο που το δίδυμο Ζαραλίκo-Παπαγεωργίου έβαζαν το σταντ-απ στην τηλεόραση, ο θεατρικός οργανισμός «Νέες Μορφές» με έδρα την Θεσσαλονίκη ανακοίνωνε την παρουσίαση μιας «one man show παράστασης που διατηρεί την φόρμα της αγγλοσαξονικής σταντ-απ κόμεντι». Ήταν προγραμματισμένη για τον Μάρτιο του 2001 και τα κείμενά της υπέγραφε και ερμήνευε έτερος θητεύσας στις

«Νύχτες Κωμωδίας», ο Σίλας Σεραφείμ.<sup>68</sup> Η Σοφία Παπαδοπούλου, ιδρυτικό στέλεχος των «Νέων Μορφών», συμπεριλαμβάνει στο παραστασιολόγιο τού οργανισμού μια παράσταση του κωμικού, με τίτλο *Σίλας Σεραφείμ 75 Λεπτά*, σημειώνοντας ότι ανήκε σε μία σειρά έργων που εγκαινίασαν τον θεσμό των μεταμεσονύκτιων παραστάσεων που καθιέρωσε εκείνη την περίοδο ο οργανισμός.<sup>69</sup> Από τις αναλυτικές πληροφορίες που παρέχει, μαθαίνουμε ότι δόθηκαν 17 παραστάσεις μεταξύ 2 Μαρτίου και 8 Απριλίου 2001, τις οποίες παρακολουθούσαν κατά μέσο όρο 39 θεατές σε μια αίθουσα 42 θέσεων – πληρότητα, δηλαδή, 93%, για το σύνολο των παραστάσεων.<sup>70</sup>

Επιπλέον, τα επόμενα χρόνια βρίσκουν κάποιους κωμικούς να σχηματίζουν νέες συνθέσεις και να εμφανίζονται αυτόνομα σε κλαμπ και σκηνές τής Αθήνας, όπως η τριάδα Χριστόφορου Ζαραλίκου – Θανάση Παπαγεωργίου – Μαρίνας Καλαφάτη στο Free2Go Club 22, και αργότερα το δίδυμο Σίλα Σεραφείμ – Γιώργου Χατζηπαύλου στο House of Art. Πέρα από τις πρώτες προσπάθειες των κωμικών να δείξουν την δουλειά τους σε διαφορετικό από το μέχρι τότε γνώριμο περιβάλλον, χωρίς δηλαδή να βρίσκονται πια κάτω από την ομπρέλα τής Λουκίας Ρικάκη, ένα ακόμα γεγονός που ήρθε να δώσει ώθηση στο ελληνικό σταντ-απ ήταν η προβολή τού πρώτου από μία σειρά ντοκιμαντέρ τής σκηνοθέτιδας με τίτλο *Νύχτες Κωμωδίας*, όπου παρουσιαζόταν μαγνητοσκοπημένο υλικό από τις παραστάσεις στο Κέντρο Λόγου και Τέχνης 104. Η προβολή του ξεκίνησε τον Φεβρουάριο του 2001 στον κινηματογράφο Τριανόν ενώ τον επόμενο μήνα προβλήθηκε και στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης.<sup>71</sup>

Η Ρικάκη λέει για το ντοκιμαντέρ: «Πρόκειται για μια ταινία-καταγραφή των πρώτων ελληνικών παραστάσεων stand up στη χώρα μας, μέσα από το οποίο ήθελα να αποτυπωθεί αυτή η προσπάθεια. Κι αυτό, όχι μόνο για λόγους ‘ιστορικού αρχείου’, αλλά γιατί μπορεί να προσφέρει μια εναλλακτική μορφή διασκέδασης».<sup>72</sup> Η

---

<sup>68</sup> *Βήμα*, 5 Οκτωβρίου 2000, σελ. 47(A31).

<sup>69</sup> Παπαδοπούλου Σοφία, 2011, *Φάκελος «Νέες Μορφές» – Ιστορικό ενός Θιάσου*, Θεσσαλονίκη [μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία], σελ. 31.

<sup>70</sup> Παπαδοπούλου, *Ο. π.*, σελ. 52.

<sup>71</sup> Ακολούθησαν οι συνέχειες, *Νύχτες Κωμωδίας 2* (2002), *Νύχτες Κωμωδίας 3* (2004), και *Νύχτες Κωμωδίας 4* (2005).

<sup>72</sup> Κάγιος Παύλος, 2001. «Η Χρονιά των Ντοκιμαντέρ», *Τα Νέα*, 22 Φεβρουαρίου 2001, σελ 29 (ένη.: *Πανόραμα*, σελ. 3).



παραπάνω αποστροφή της σκηνοθέτιδας έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η φράση «*όχι μόνο* για λόγους ‘ιστορικού αρχείου’», μαρτυρά ότι η αρχική της πρόθεση ήταν ακριβώς η καταγραφή. Η Ρικάκη, δηλαδή, ενδιαφερόταν να καταγράψει έναν τρόπο διασκέδασης, τον οποίον –εφόσον έως τότε δεν υπήρχε– κλήθηκε να τον «δημιουργήσει». Έτσι κι αλλιώς, το σταντ-απ κόμεντι φαίνεται να είναι δευτερεύον ή και τριτεύον ανάμεσα στα ενδιαφέροντά της, αφού η ίδια ήταν δοσμένη κυρίως στον κινηματογράφο και δευτερευόντως στο βιβλίο. Μοιάζει ίσως υπερβολή, όμως η γέννηση του είδους στην Ελλάδα ήρθε μάλλον παρεμπιπτόντως, ως αποτέλεσμα της βούλησης μιας δημιουργού να φτιάχνει ταινίες και ντοκιμαντέρ – και αυτό καθόλου δεν λογίζεται ως μομφή, ούτε, βεβαίως, αφαιρεί έστω και λίγο από το μερίδιο που της πιστώνεται στο χτίσιμο της έως τότε ανύπαρκτης σκηνής τού σταντ-απ.

Η έλευση του ντοκιμαντέρ έγινε δεκτή με αμφιθυμία. Από τις στήλες των *Νέων* διαβάζουμε πρώτα για το θετικό μήνυμα της στροφής τού κόσμου προς τα ντοκιμαντέρ, σε άρθρο που γίνεται εκτενής θετική αναφορά στις *Νύχτες Κωμωδίας*,<sup>73</sup> όμως την επόμενη μέρα από τις σελίδες της ίδιας εφημερίδας και την στήλη που διατηρούσε, ο Δημήτρης Δανίκας αφήνει μομφές για προχειρότητα στην παραγωγή («στήνω μηχανή, γυρίζω στιγμιότυπα από το γραφείο και τη ζωή μου, τα κάνω ταινία, τους δίνω τίτλο και την προβάλω στο σινεμά») αλλά και για έλλειψη πρωτοτυπίας και υπερβολική σεμνότητα ως προς το περιεχόμενο, δηλαδή ως προς τα νούμερα των κωμικών, οι οποίοι απλώς «εκφωνούν το ανεκδοτάκι τους», σε κάτι που, κατά τον συντάκτη, δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη που υπηρετούσε ο Λένι Μπρους.<sup>74</sup>

Η θεματολογία των σόου, όπως την έχουμε δει μέχρι στιγμής, πράγματι συνηγορεί στο ότι οι κωμικοί μάλλον επιδίδονταν σε ένα κατά τα φαινόμενα ασφαλές χιούμορ, δίχως πολλές-πολλές κοινωνικοπολιτικές αναφορές και δίχως σατιρικά ραπίσματα στο όποιο «σύστημα» και στην όποια εξουσία. Κι αν η ενστάλαξη μιας δόσης απρέπειας στο ελληνικό σταντ-απ αποτελεί ένα αίτημα του κοινού ακόμα και σήμερα, εντούτοις η κριτική τού Δανίκα είναι εν πολλοίς άδικη για ανθρώπους που τότε πρωτοπερπατούσαν στα μονοπάτια ενός άγνωστου είδους, δίχως επί της ουσίας αναφορές στον τρόπο που έκαναν σταντ-απ οι θρύλοι του σε Αγγλία και Αμερική. Αυτά τα πρώτα βήματα, άλλωστε, είναι που αποτυπώνει και το ντοκιμαντέρ, εξ ου

---

<sup>73</sup> Κάγιος, Ο. π. [«Η χρονιά των Ντοκιμαντέρ...», *Τα Νέα*].

<sup>74</sup> Δανίκας Δημήτρης, 2001. «Ρεπορτάζ ‘Συν και Πλην’», *Τα Νέα*, 23 Φεβρουαρίου 2001, σελ. 23 (ένηθ.: *Πανόραμα*, σελ. 5).

και η κριτική γίνεται ακόμα πιο άδικη όταν επιστρατεύονται συγκρίσεις με τον αρχετυπικό «Βρωμόστομο».

Εκείνο που έχει σημασία, όμως, είναι ότι ο όρος σταντ-απ κόμεντι αρχίζει να συναντιέται με μεγαλύτερη συχνότητα στην καλλιτεχνική καθημερινότητα. Όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν με αυτόν τα κωμικά μέρη πρόζας που έχουν ενταγμένα στα σόου τους ή τις περιπτώσεις που σπάνε την σύμβαση του τέταρτου τοίχου σε θεατρικές παραστάσεις. Για το έργο *Ζωή στο Μπλέντερ* που ανέβηκε τον Ιανουάριο του 2001 με την Αννέτα Παπαθανασίου και τον Αντώνη Λουδάρο, διαβάζουμε ότι οι δυο ηθοποιοί «ακολουθώντας τις τεχνικές της stand-up comedy εναλλάσσονται σε 30 διαφορετικούς ρόλους παρουσιάζοντας καθημερινές ιστορίες», ενώ βασικό συστατικό της παράστασης είναι το παιχνίδι με το κοινό.<sup>75</sup> Αντίστοιχα, ο Γιάννης Ζουγανέλης παρουσιάζει το 2002 ένα πρόγραμμα που «συνδυάζει την stand up comedy με την ελληνική και ξένη ροκ μουσική»,<sup>76</sup> ενώ το σταντ-απ έφτασε κάποια στιγμή να προβάλεται ως συστατικό στοιχείο ακόμα και σε παράσταση ...Καραγκιόζη. Σε έντυπο της εποχής διαβάζουμε: «παράσταση Καραγκιόζη, αλλά σε stand up comedy, προτείνει το θέατρο Σκιών του Ηλία Καρελλά με την παρέλαση όλων των γνωστών μορφών του είδους, αλλά αυστηρά ακατάλληλες για ανηλίκους».<sup>77</sup>

Το σταντ-απ, δηλαδή, έχοντας ως έναν βαθμό καθιερωθεί στις συνειδήσεις ως ένα θέαμα αιρετικό, ασεβές, ή και προσβλητικό, που ερεθίζει, προκαλεί και αμφισβητεί εγκαθιδρυμένες αντιλήψεις, χρησιμοποιείται πια ακόμα και για να περιγράψει αποκλειστικά την αθυροστομία ή την ελευθεριότητα που χαρακτηρίζει μια παράσταση. Όπως στην παραπάνω περίπτωση του Καραγκιόζη, όπου –όσο και αν εκτείνουμε το πεδίο ερμηνείας του όρου– ομολογουμένως δυσκολευόμαστε να αντιληφθούμε με ποιόν τρόπο το θέατρο σκιών μπορεί να αποτελέσει σταντ-απ, παρατηρούμε ότι ο όρος επιστρατεύεται ακόμα και αν επί της ουσίας δεν υπάρχει κάποιο δομικό συστατικό του, ώστε να δηλώσει περισσότερο ένα *ύφος*. Τούτο, θα

---

<sup>75</sup> *Βήμα*, 23 Ιανουαρίου 2001, σελ. 47· Γραμμέλη Αφροδίτη, «Παίζοντας με το κοινό, από το σεσουάρ στο μπλέντερ», *Βήμα*, 31 Ιανουαρίου 2001, σελ. 45.

<sup>76</sup> *Βήμα*, 9 Ιανουαρίου 2002, σελ. 46 και 18 Ιανουαρίου 2002, σελ. 47.

<sup>77</sup> *Βήμα*, 4 Δεκεμβρίου 2004, σελ. 66. Από το αρχείο στην ιστοσελίδα του θιάσου πληροφορούμαστε ότι ο τίτλος της παράστασης ήταν *Καραγκιόζης...the stand back comedy*, εν είδει λογοπαιγνίου, βλ.: <http://thiasoskarella.weebly.com/kappaalpharhoalphagammakappaiota972zeta-etasisigmafthe-stand-back-comedy.html> (τελευταία επίσκεψη: 17/7/2016).

λέγαμε, μοιάζει να συμβαίνει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ένα θέαμα, μια παράσταση, ένας συγγραφέας ή ηθοποιός, ένα κείμενο, ή ακόμα και ένας τρόπος συμπεριφοράς και εκφοράς λόγου πέρα και έξω από το θέατρο, μπορεί να περιγραφούν με τον χαρακτηρισμό «αριστοφανικά» έστω και αν δεν αναφέρονται άμεσα στον Αριστοφάνη, αλλά κουβαλούν απλώς το ύφος των κωμωδιών του· ιδίως δε σε ό,τι αφορά την *αθυρόστομη* σάτιρα.

Αντιλαμβανόμαστε, με λίγα λόγια, ότι ο όρος σταντ-απ κόμεντι αρχίζει να χρησιμοποιείται με μια σχετική ευρύτητα προτού ακόμα οριστεί επακριβώς το περιεχόμενό του, και για περιπτώσεις που πράγματι μπορεί να *μοιάζουν* με σταντ-απ ή που εμπεριέχουν στοιχεία του. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι αυτή η χρήση μαρτυρά και μια δυναμική τού όρου: οι καλλιτέχνες προωθούν τις παραστάσεις τους ως σταντ-απ (ή ως κάτι σαν σταντ-απ), ακριβώς επειδή το ίδιο το κοινό είναι πια εξοικειωμένο σε έναν βαθμό με αυτό. Ενδεικτικό τού βαθμού στον οποίον το σταντ-απ έχει γίνει πια μέρος τού καθημερινού καλλιτεχνικού λεξιλογίου είναι το γεγονός ότι επιλέγεται για να προβληθεί στις διαφημίσεις τής ιστορικής τηλεοπτικής εκπομπής «Να η Ευκαιρία» –με αφορμή την αναβίωσή της το 2001– ως ένα από τα πιθανά ταλέντα που θα μπορούσε κάποιος να διαθέτει, και στο οποίο καλούνταν από τους παραγωγούς να δοκιμαστεί.



Εικόνα 3: Το πάνω μισό της διαφημιστικής αφίσας για την εκπομπή «Να η Ευκαιρία» (MEGA, 2001)  
(πηγή: εφ. *Τα Νέα*, 14/8/2001, σελ. 30, ένθ.: *Πανόραμα* σελ. 15)

Παράλληλα με όσα συζητάμε συνεχίζονταν κανονικά οι «Νύχτες Κωμωδίας». Μέχρι τον Μάιο του 2003 εξακολουθούσαν να στεγάζονται στο Κέντρο Λόγου και Τέχνης 104, την σεζόν 2003-04 φιλοξενήθηκαν στο κλαμπ Booze, και από τον Οκτώβριο του 2004 μετακόμισαν σε ένα νέο κόμεντι κλαμπ στην οδό Αιόλου στο κέντρο της Αθήνας, το Tricky Trick Art.

Η πρώτη σεζόν της νέας χλιετίας στο Κέντρο Λόγου και Τέχνης συνεχίστηκε με σταθερό πρόγραμμα πέντε ημερών την εβδομάδα –πλην Δευτέρας και Τρίτης– και στο γνωστό πλαίσιο των θεματικών βραδιών. Κάποιοι τίτλοι είναι πια μερικώς προσαρμοσμένοι στο πνεύμα της υποτιθέμενης νέας εποχής, όπως «ζευγάρια του 2000», ενώ άλλοι ακολουθούν την γνωστή συνταγή των θεμάτων καθημερινότητας («που θα πάμε σήμερα;», «εσείς πού έχετε ραντεβού;») ή την υπόρρητη αναφορά στην γυναικεία οπτική («πες μου με ποιον κοιμάσαι να σου πω ποια είσαι», «σεξουαλική παρενόχληση»)<sup>78</sup>. Επιπλέον, τα σόου συνεχίζουν να διανθίζονται και με πινελιές που δεν είναι αμιγώς κωμικές, καθώς τις χρονιές 2002 και 2003 στην ομάδα των περφόρμερ είχε ενταχθεί ο γνωστός μάγος Σανκάρρα, ο οποίος πραγματοποιούσε επί σκηνής τα ταχυδακτυλουργικά και μαγικά του νούμερα – μία προσθήκη που σαφώς δεν επαρκεί για να χαρακτηριστεί το σόου βαριετέ.

Ταυτόχρονα με την προοδευτική «ανακάλυψη» του σταντ-απ από το κοινό, αυξάνονται και οι αναφορές τού Τύπου σε αυτό, με κεντρικό άξονα τις «Νύχτες Κωμωδίας», οι οποίες σταθερά αποτελούσαν τον ομφαλό των θεαμάτων που αυτοπροσδιορίζονταν ως σταντ-απ κόμεντι. Αυτές οι αναφορές δεν λάμβαναν χώρα τόσο μέσα από τις στήλες των κριτικών, όσο κυρίως μέσα από αφιερώματα δημοσιογράφων που παρακολουθούν παραστάσεις και καταγράφουν εντυπώσεις, περισσότερο εν είδει ρεπορτάζ. Ακόμα, όμως, και σε ρεπορτάζ όπου οι δημοσιογράφοι σαφώς διέκριντο ευνοϊκά απέναντι στο θέαμα που είχαν παρακολουθήσει και η αποτίμησή τους ήταν σε γενικές γραμμές θετική, δεν λείπουν μερικές αναφορές που θα μπορούσαμε να τις χαρακτηρίσουμε από αρνητικές έως και δυνάμει υπονομευτικές. Έτσι, για παράδειγμα, ο Χρήστος Μανωλάς από τις σελίδες των *Νέων* καταγράφει τις εντυπώσεις του από μια βραδιά στις «Νύχτες Κωμωδίας», χαρακτηρίζοντας ως μία από τις *προϋποθέσεις* της παράστασης το γεγονός ότι «ο ηθοποιός ανακαλύπτει και μεγαλοποιεί το πιο τρανταχτό μειονέκτημα που βλέπει

---

<sup>78</sup> «Νύχτες Κωμωδίας και φέτος», *Βήμα*, 10 Νοεμβρίου 2000, σελ. 46.

επάνω στους θεατές»,<sup>79</sup> ενώ ο Γιώργος Βιδάλης στην *Ελευθεροτυπία*, επίσης για τις «Νύχτες Κωμωδίας», αναφέρει ότι οι ηθοποιοί «αρκετές φορές τα καταφέρνουν (...) αποσπώντας το γέλιο που ανακουφίζει ή το χαμόγελο. Και μερικές όχι, επειδή είτε το κείμενο χωλαίνει είτε η καταγιριστική εκφορά του λόγου δεν αφήνει ανάσα να τα πιάσει όλα ο θεατής, είτε το ‘γκελ’ του διασκεδαστή δεν έχει το ανάλογο εκτόπισμα».<sup>80</sup>

Ιδιαίτερα η πρώτη περίπτωση χρίζει σχολιασμού, καθώς όσο υπερβολική –ή αποπροσανατολιστική– κι αν είναι η διατύπωση που χαρακτηρίζει ως προϋπόθεση την ενασχόληση του ηθοποιού με τα μειονεκτήματα των θαμώνων, υπονοώντας ουσιαστικά ότι οι ηθοποιοί προέβαιναν κατά κόρον και συνειδητά στην γελοιοποίηση των θεατών, εντούτοις δεν μπορεί παρά να κρύβει μια πικρή αλήθεια: τούτη δεν είναι άλλη από το γεγονός ότι το σταντ-απ βρισκόταν σε εμβρυικό ακόμα στάδιο και οι ηθοποιοί δεν γνώριζαν ή δεν είχαν αναπτύξει σε μεγάλο βαθμό τους απαιτούμενους κώδικες ώστε να διαχειριστούν με μαεστρία το υλικό τους αλλά και τον ίδιο τον εαυτό τους πάνω στην σκηνή, πράγμα που τους οδηγούσε συχνά στο να καταφεύγουν στην ευκολία τού χιούμορ που μπορούσε να παραγάγει ένα караφλό κεφάλι, ένα ασυνήθιστο ντύσιμο, ή ένα ζευγάρι γυαλιών μυωπίας.

Η υπερβολική έκθεση του θεατή, συχνά έως σημείου αμηχανίας ή ακόμη και προσβολής, θα μπορούσε να απομακρύνει τον κόσμο από το σταντ-απ, όπως ομολογούν σήμερα αρκετοί κωμικοί που συμμετείχαν σε εκείνες τις παραστάσεις. Ακόμα όμως και αν δεν τον απομάκρυνε –καθότι δύσκολα μπορούμε να μιλήσουμε για απομάκρυνση από την στιγμή που το σταντ-απ δεν προσέλκυε ακόμα κοινό μεγάλης κλίμακας–, αυτή η πρακτική, σε συνδυασμό με τις συχνά άγουρες καλλιτεχνικές επιδόσεις των συντελεστών, σίγουρα συνετέλεσε στην καθυστέρηση όχι τόσο της καθιέρωσης αλλά περισσότερο της «νομιμοποίησης» του είδους, ενώ οι δημοσιογραφικές καταγραφές που είδαμε πιο πάνω αποτυπώνουν αλλά και ερμηνεύουν ως έναν βαθμό αυτήν την πραγματικότητα.

Μολαταύτα, η πορεία αναγνώρισης του είδους είναι σταθερά ανοδική, παρά τα όποια μικρά φρεναρίσματα. Η αρχή του 2005 βρίσκει το αθηναϊκό κοινό που επιθυμεί να παρακολουθήσει σταντ-απ κόμεντι να έχει στην διάθεσή του τουλάχιστον τέσσερις

---

<sup>79</sup> Μανωλάς Χρήστος, 2002. «Το μπαρ είναι ... για γέλια», *Τα Νέα*, 23 Δεκεμβρίου 2002, σελ. 26 (ένθ.: *Ορίζοντες*, σελ. 8).

<sup>80</sup> Βιδάλης Γιώργος, 2003. «Βασιλιάδες για μια νύχτα», *Ελευθεροτυπία*, 26 Νοεμβρίου 2003, σελ. 31.

διαφορετικές επιλογές:<sup>81</sup> την ομάδα της Λουκίας Ρικάκη στο γνωστό στέκι των «Νυχτών Κωμωδίας», τους Σίλα Σεραφείμ και Γιώργο Χατζηπαύλου με την παράσταση *One Night Stand-up* στο House of Art στου Ψυρή,<sup>82</sup> τους Χριστόφορο Ζαραλίκο και Θανάση Παπαγεωργίου στο Athens Comedy Club στο Γκάζι, και μία ακόμα ομάδα, τους PlayInteractive, οι οποίοι εκείνο τον χειμώνα παρουσίαζαν ένα σόου το οποίο προαναγγελλόταν ως σταντ-απ κόμεντι και караόκε. Αξίζει εδώ να αναφερθεί για την συγκεκριμένη ομάδα πως παρά το γεγονός ότι δεν απολαμβάνει την φήμη που είχε η ομάδα τής Ρικάκη, εντούτοις στους κόλπους της βρέθηκαν κατά καιρούς αρκετοί δημοφιλείς ηθοποιοί, για κάποιους από τους οποίους δεν είναι ιδιαίτερος γνωστό το ότι είχαν καταπιαστεί με το σταντ-απ, όπως για παράδειγμα ο Μιχάλης Γιαννάτος (στην παράσταση *Group Therapy*, 2001) και ο νεότερος Χρήστος Βασιλόπουλος (*Freedom*, 2002), ενώ βεβαίως πέρασαν και άλλοι με προϋπηρεσία στο είδος, όπως ο Κωνσταντίνος Ραβνιωτόπουλος (με την παράσταση *OIKOLOGIA.gr*, 2008-09).<sup>83</sup>



Εικόνα 4: Ο Μιχάλης Γιαννάτος εκτελεί το νούμερό του στην παράσταση σταντ-απ κόμεντι *Group Therapy*, 2001 (πηγή: [www.PlayInteractive.eu](http://www.PlayInteractive.eu), τελευταία επίσκεψη: 20/8/2016)

<sup>81</sup> Χατζηγιωάννου Έλενα, 2005. «Γέλιο στο ...Όρθιο», *Τα Νέα*, 8 Ιανουαρίου 2005, σελ. 48.

<sup>82</sup> Οι δυο τους είχαν ξεκινήσει την συνεργασία τους με τον συγκεκριμένο χώρο από το 2003, σύμφωνα με τον Χατζηπαύλου: <http://www.xatzi.gr/about/> (τελευταία επίσκεψη: 20/8/2016).

<sup>83</sup> Οι PlayInteractive είναι δημιούργημα του σκηνοθέτη Αργύρη Μάρδα Στραβελάκη. Η ομάδα αναλάμβανε την διοργάνωση ζωντανών event με κύριο περιεχόμενο το σταντ-απ και το караόκε. Η σύνθεσή της δεν ήταν σταθερή, καθώς άλλαζε από έτος σε έτος κι από παράσταση σε παράσταση. Τα σταντ-απ κόμεντι που οργάνωναν είχαν την γενική ονομασία *The Stand Up Comedy Show*, ενώ στο σόου κάθε χρονιάς δινόταν κι από ένας διαφορετικός τίτλος. Για το πλήρες παραστασιολόγιο τής ομάδας όσον αφορά εκείνες τις παραστάσεις που προλογίζονταν ως σταντ-απ κόμεντι, βλ. την σχετική αναφορά στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ. Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα τής ομάδας: <http://www.playinteractive.eu/> [ενότητα: "History"] (τελευταία επίσκεψη: 20/8/2016).

Έναν χρόνο αργότερα, το 2006, ο Τζίμης Πανούσης αυτοπροσδιορίζεται για πρώτη φορά ως «όρθιος κωμικός» στα πλαίσια της προώθησης της νέας του παράστασης με τίτλο *Vasileros Bromas*, έναν χαρακτηρισμό που έκτοτε χρησιμοποιεί συστηματικά για να περιγράψει την ιδιότητά του και που σαφώς αντανακλά την διάθεσή του να προκαταβάλει το κοινό για ένα είδος σόου που τουλάχιστον τα μη μουσικά του μέρη ακολουθούν κατά βάση την φόρμα του σταντ-απ.

Την ίδια χρονιά στο χτίσιμο της ελληνικής σταντ-απ σκηνής μπαίνει ένα ακόμα μικρό λιθαράκι: για πρώτη φορά το ελληνικό κοινό έχει την δυνατότητα να παρακολουθήσει παραστάσεις στην μητρική γλώσσα του σταντ-απ κόμεντι, και μάλιστα όχι από κάποιους τυχαίους κωμικούς αλλά από ονόματα που συγκαταλέγονται ανάμεσα στους σημαντικότερους νέους εκπροσώπους της βρετανικής σταντ-απ σκηνής. Οι Κρεγκ Χιλ, Όουεν Ο'Νιλ, και Λούσι Πόρτερ, βρέθηκαν στην Αθήνα τον Φεβρουάριο του 2006 για έξι συνολικά παραστάσεις –δύο για κάθε περφόρμερ– σε διάστημα τριών εβδομάδων, ως προσκεκλημένοι του Βρετανικού Συμβουλίου σε μια συμπαραγωγή με το κόμεντι κλαμπ τής Λουκίας Ρικάκη.

Η σχετική αναγνωρισιμότητα των ονομάτων αλλά κυρίως η διοργάνωση υπό την αιγίδα του Βρετανικού Συμβουλίου παρείχαν την απαιτούμενη αξιοπιστία για την ποιότητα του σόου, ενώ παράλληλα λειτουργούσαν ως εγγυητές για την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη διάχυση της πληροφορίας και την προβολή των παραστάσεων. Πράγματι, στον Τύπο των ημερών είναι συχνά τα αφιερώματα στο βρετανικό σταντ-απ κόμεντι και οι συνεντεύξεις με τους Βρετανούς κωμικούς, πάντοτε με αφορμή τις επικείμενες παραστάσεις του «μήνα βρετανικής κωμωδίας», όπως χαρακτηριστικά αποκλήθηκε,<sup>84</sup> ενώ απότοκο των παραστάσεων αυτών ήταν έναν χρόνο αργότερα η παραγωγή ενός σχεδόν ωριαίου ντοκιμαντέρ από την Λουκία Ρικάκη με τίτλο *Το Χιούμορ Ταξιδεύει;/Does humor travel?* (2007), με σκηνές που είχαν κινηματογραφηθεί κατά την διάρκεια των σόου.

Έναν μήνα αργότερα από εκείνες τις παραστάσεις, τον Μάρτιο του 2006, ο Κρεγκ Χιλ βρέθηκε και στην Θεσσαλονίκη για τέσσερις ακόμα βραδιές στα πλαίσια της μίνι «μεταφοράς» του Fringe Festival, του φημισμένου φεστιβάλ τού

---

<sup>84</sup> Αρκουμανέα Λουίζα, 2006. «Βρετανοί Κωμικοί στην Αθήνα», *Βήμα*, 27 Ιανουαρίου 2006, σελ 32· Πελώνη Αριστοτελία, 2006. «Ο Βρετανός Κωμικός Κρεγκ Χιλ Ανάμεσά μας», *Τα Νέα*, 3 Φεβρουαρίου 2006, σελ. 19· Λαζαρίδου Αστερόπη, 2006. «Επέλαση Βρετανικού Χιούμορ [το σόου μαρτύριο και ο αστείος Μπους]», *Βήμα*, 3 Φεβρουαρίου 2006, σελ. 31.

Εδιμβούργου, στην Θεσσαλονίκη. Η συγκεκριμένη πρωτοβουλία αφορούσε την παρουσίαση επιλεγμένων παραστάσεων που είχαν λάβει μέρος στο φεστιβάλ του Εδιμβούργου, και διεξαγόταν επίσης υπό την αιγίδα του Βρετανικού Συμβουλίου σε συνεργασία με το Principal Club. Ο εν λόγω οργανισμός, αρχής γενομένης από το 2005, ήταν υπεύθυνος για αυτήν την μικρή γεύση από το Fringe Festival που έπαιρνε κάθε χρόνο το κοινό της Θεσσαλονίκης. Μάλιστα, εκτός από την πρώτη εμφάνιση του Κρεγκ Χιλ, το πρόγραμμα περιελάμβανε σταντ-απ κόμεντι και την αμέσως επόμενη χρονιά, καθώς το 2007 παρουσίασε το σόου του στις σκηνές της πόλης και ο έτερος κωμικός που ήδη είχε γνωρίσει το ελληνικό κοινό, ο Όουεν Ο'Νιλ.<sup>85</sup>

Εκείνες οι παραστάσεις στα πλαίσια του θεσσαλονικιώτικου Fringe δεν ήταν οι πρώτες ούτε οι μόνες σταντ-απ κόμεντι που ανέβηκαν στις σκηνές της συμπρωτεύουσας εκείνη την περίοδο. Είδαμε ήδη ότι ο Σίλας Σεραφείμ είχε πραγματοποιήσει μια σειρά παραστάσεων στις αρχές της δεκαετίας, ενώ από το 2004 ένας θεατρικός οργανισμός της πόλης, το θέατρο Φλέμινγκ, προανήγγειλε την ένταξη του σταντ-απ κόμεντι στο παραστασιολόγιό του, με πρεμιέρα την 15<sup>η</sup> Οκτωβρίου.<sup>86</sup> Την επόμενη χρονιά το Φλέμινγκ επανήλθε με σταντ-απ κόμεντι, όπως και μερικά χρόνια αργότερα, το 2010 και το 2011, οπότε και πραγματοποιήθηκαν στην σκηνή τού θεάτρου ξανά παραστάσεις που ακολουθούσαν την φόρμα του σταντ-απ.<sup>87</sup>

Από εκείνες τις πρώτες προσπάθειες του θεάτρου Φλέμινγκ για οργανωμένη παραγωγή σταντ-απ κόμεντι στην Θεσσαλονίκη ξεπήδησαν κωμικοί που έπαιξαν αργότερα σημαντικό ρόλο στην διάδοση και την καθιέρωση του είδους στην πόλη, όπως η Ήρα Κατσούδα και ο Δημήτρης Βαλσαμίδης.<sup>88</sup> Από εκεί τέθηκαν οι βάσεις για την δημιουργία της ομάδας Stand-Up Therapy (S.U.T.), η οποία αποτελεί πρακτικά μian άτυπη ένωση όλων των κωμικών της πόλης, ενώ ο Βαλσαμίδης προς

---

<sup>85</sup> Αυτές ήταν οι δύο συμμετοχές σταντ-απ κόμεντι στο θεσσαλονικιώτικο Fringe. Το πλήρες ιστορικό των παραστάσεων κάθε έτους, μαζί με όλες τις συμμετοχές από το Fringe Festival υπάρχει διαθέσιμο στην ιστοσελίδα τού οργανισμού: <http://www.principalclub.com/history.html> (τελευταία επίσκεψη: 20/8/2016).

<sup>86</sup> *Τα Νέα*, 15 Οκτωβρίου 2004, σελ. 51.

<sup>87</sup> Το πλήρες παραστασιολόγιο βρίσκεται στο αρχείο τη ιστοσελίδας του θεάτρου: <http://www.theatre-fleming.gr/Archive.php> (τελευταία επίσκεψη: 20/8/2016).

<sup>88</sup> Ήρα Κατσούδα – Αντρέας Πασπάτης, συνέντευξη στην Μαρία Δουκάκη, *Artic* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 21 Οκτωβρίου 2015, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <https://artic.gr/hra-katsouda-kai-antreas-paspatis-lene-o-kathenas-ta-dika-tou-sto-artic-gr/30421/> (τελευταία επίσκεψη: 10/8/2016).



τα τέλη της δεκαετίας ξεκίνησε να ασχολείται ενεργά με την διδασκαλία τού είδους, με τακτικές παραδόσεις σεμιναρίων μέσω ενός εργαστηρίου που έστησε και οργάνωσε υπό την ονομασία Stand-Up Comedy Academy (SUCA).

Την ίδια περίοδο δεν μπορούμε να πούμε ότι έχει να επιδειχθεί κάτι ιδιαίτερο εκτός Αθήνας και Θεσσαλονίκης από την άποψη των οργανωμένων παραγωγών σταντ-απ κόμεντι. Εξάιρεση αποτελεί η περίπτωση του Παναγιώτη Κούδα, ενός Θρακιώτη κωμικού ο οποίος από το 2003 παρουσίαζε σε στέκια τής Ξάνθης και της Αλεξανδρούπολης έναν κωμικό μονόλογο σχεδόν μιας ώρας με τίτλο *Μυθολογία*, ενώ ακόμα μία ομάδα με το όνομα Liquid Comedy, αποτελούμενη από Λαρισαίους καλλιτέχνες που ασχολούνταν με το σταντ-απ, εμφανίζεται να λαμβάνει μέρος στα φεστιβάλ Πηνειού από το 2004 έως και το 2006.<sup>89</sup> Όπως γίνεται αντιληπτό, το κοινό της επαρχίας ερχόταν σε επαφή με το είδος ως επί το πλείστον από τις περιοδείες που πραγματοποιούσαν οι κωμικοί των δύο μεγάλων πόλεων, και ιδίως εκείνοι της Αθήνας.

Κλείνοντας την παρούσα ενότητα, και για να έχουμε μια εικόνα του πώς έχει διαμορφωθεί η αθηναϊκή σταντ-απ σκηνή έως τα τέλη της δεκαετίας, αξίζει να αναφερθεί ότι σε δύο αφιερώματα των *Νέων* με απόσταση δύο ετών –το πρώτο τον Απρίλιο του 2007 και το δεύτερο τον Απρίλιο του 2009– μνημονεύονται οι σκηνές όπου μπορεί το αθηναϊκό κοινό να παρακολουθήσει παραστάσεις σταντ-απ κόμεντι.

---

<sup>89</sup> Αυτή η τριετία συνιστά και το χρονικό διάστημα κατά το οποίο δραστηριοποιήθηκε η συγκεκριμένη ομάδα, όπως προκύπτει από την έρευνά μου. Καλλιτεχνικός διευθυντής τής ομάδας ήταν ο σκηνοθέτης Άκυς Μητσούλης, ο οποίος ήταν ενεργός και ως περφόρμερ, ενώ ο μοναδικός ακόμα ηθοποιός του οποίου την συμμετοχή κατάφερα να διασταυρώσω είναι ο Γιάννης Χαρισμαΐδης – η ομάδα, όμως, μάλλον αποτελούνταν από περισσότερα άτομα. Οι δυο προαναφερθέντες εμφανίζονται τα επόμενα χρόνια σε σκηνές τής Λάρισας με σόου που προαναγγέλλονται ως σταντ-απ κόμεντι, με την συμμετοχή ακόμα της ηθοποιού Στέλλας Τσιάτσου, χωρίς όμως να είναι βέβαιο εάν αποτέλεσε και εκείνη μέλος της Liquid Comedy. Ο Άκυς Μητσούλης είναι τρόπον τινά η συγκολλητική ουσία τού λαρισινού σταντ-απ, καθώς μετά την Liquid Comedy ανέλαβε την σκηνοθετική καθοδήγηση μίας νεότερης ομάδας που εμφανίστηκε στην Λάρισα από το 2009 έως το 2012, των Jokers (Ράνια Καραγιάννη, Πόπη Λαγκούρα, Τάσος Χριστοφίλοπουλος, Φάνης Ζαδές, Φαίη Σούκου – μουσική επιμέλεια παραστάσεων: Ηλίας Παπαγιάννης). Οι Jokers προανήγγελλαν τα σόου τους ως σταντ-απ κόμεντι, όμως από την περιγραφή που δίνουν οι ίδιοι για την ομάδα τους στην σελίδα που διατηρούν σε μέσο κοινωνικής δικτύωσης προκύπτει ότι μάλλον πλησίαζαν περισσότερο στο είδος που ονομάζεται Improvisational Comedy.

Το 2007, σύμφωνα με το ρεπορτάζ της εφημερίδας, συναντάμε πέντε σκηνές:<sup>90</sup> το Tricky Trick Art με τις «Νύχτες Κωμωδίας» το Vitrine Club, όπου η ομάδα Play Interactive παρουσίαζε την παράσταση με τίτλο *Ζάντα*: την σκηνή του Μετρό.<sup>91</sup> το Σύγχρονο Θέατρο Αθήνας στο Γκάζι, όπου έχουν μεταφερθεί ο Σίλας Σεραφείμ με τον Γιώργο Χατζηπαύλου και, τέλος, το Circo's Pomodoro στο Κολωνάκι, όπου ξεκίνησε τις εμφανίσεις του εκείνη την χρονιά ο ηθοποιός Νίκος Μουτσινάς, γνωστότερος εκείνη την περίοδο από την τηλεοπτική του παρουσία σε εκπομπές της πρωινής και μεσημεριανής ζώνης.

Δύο χρόνια αργότερα, σε νέο αφιέρωμα από τις σελίδες της ίδιας εφημερίδας, η συντάκτρια, προς επίρρωση του ισχυρισμού της ότι το σταντ-απ κόμεντι αναπτύσσεται με γοργούς ρυθμούς, έτσι που «το κοινό του και οι περφόρμερ φτάνουν και περισσεύουν», κάνει λόγο για την ύπαρξη επτά σκηνών εκείνη την σεζόν.<sup>92</sup> Δυστυχέστατα για την έρευνά μας δεν αναφέρεται αναλυτικά ούτε σε κάθε μία από αυτές, ούτε και στους κωμικούς που εμφανίζονταν, αλλά περιορίζεται σε μόλις τέσσερις περιπτώσεις: στο κλαμπ των «Νυχτών Κωμωδίας» στο Pomodoro, όπου συνέχιζε για τρίτη συνεχή χρονιά ο Νίκος Μουτσινάς· στο μπαρ Nixon (στον Κεραμεικό), στην αίθουσα προβολών του οποίου παρουσίαζε τον κωμικό μονόλογο με τίτλο *Αντί Διδακτορικού* ο Δημήτρης Δημόπουλος.<sup>93</sup> και, τέλος, στο μπαρ Κοο-Κοο, στο οποίο το ρεπορτάζ δεν αναφέρει ποιός ή ποιοί περφόρμερ εμφανίζονταν.

Ο αριθμός των επτά σκηνών που αναφέρει η συντάκτρια είναι ρεαλιστικός και έχουμε λόγους να τον θεωρήσουμε ακριβή. Εκτός από τις τέσσερις περιπτώσεις που παραδίδονται, υπήρχαν ακόμα η ομάδα PlayInteractive, η οποία το 2009 συνέχιζε με την παράσταση *OIKOLOGIA.gr*, το δίδυμο Σεραφείμ – Χατζηπαύλου, οι οποίοι από το 2008 είχαν μετακομίσει στο θέατρο Παραμυθίας με το σόου *Αι Δύο*

---

<sup>90</sup> Ιερείδης Χρήστος, 2007. «Αστεία στα όρθια, αλλά συνωμοτικά», *Τα Νέα*, 3 Απριλίου 2007, σελ. 23 (ένηθ.: *Ορίζοντες*, σελ. 5).

<sup>91</sup> Εδώ δεν στάθηκε δυνατό να διασταυρωθεί ποιός εμφανιζόταν. Μια βάσιμη εικασία είναι να πρόκειται για τον Χριστόφορο Ζαραλίκo, με τον οποίο η εταιρεία παραγωγής «Μετρό» – η οποία διευθύνει και την μουσική σκηνή – βρίσκεται σε τακτική συνεργασία.

<sup>92</sup> Κοντοδήμα Δάφνη, 2009. «Το πρωί σφράγισμα το βράδυ σάτιρα», *Τα Νέα*, 14 Απριλίου 2009, σελ. 22 (ένηθ.: *Ορίζοντες*, σελ. 4).

<sup>93</sup> Πρόκειται για την δεύτερη χρονιά που ανεβαίνει το *Αντί Διδακτορικού*, καθώς το 2008 ο Δημήτρης Δημόπουλος παρουσίαζε τον ίδιο μονόλογο στην σκηνή του Tricky Trick Art.

...Μονόλογοι,<sup>94</sup> και ακόμα ο Θανάσης Παπαγεωργίου με τον Χριστόφορο Ζαραλίκo, οι οποίοι δεν είχαν μεν σταθερή στέγη εκείνη την σεζόν, αλλά πραγματοποιούσαν μαζί τακτικές παραστάσεις τόσο στην Αθήνα όσο και εκτός Αττικής.<sup>95</sup>

Παρατηρούμε ότι φτάνοντας προς το τέλος τής δεκαετίας το πλήθος των σκηνών που φιλοξενούν είτε καθαρόαιμο σταντ-απ είτε κάποιο μικτό θέαμα με γερές δόσεις από σταντ-απ, πλησιάζει περίπου τις δέκα –αν συνυπολογίσουμε και τα σόου του Τζίμη Πανούση–, και τις ξεπερνά αν λάβουμε υπόψη τις, έστω περιορισμένες, προσπάθειες της περιφέρειας. Ο αριθμός πιθανότατα δεν εντυπωσιάζει, όμως αυτό ακριβώς το εύρος σε συνδυασμό με την διαφορετική ταυτότητα του κάθε κωμικού και του κάθε σόου «έφτανε και περίσσευε», όπως έγραφε η Δάφνη Κοντοδήμα, καθώς, το δίχως άλλο, εγγυόταν ποικιλία ανάμεσα στα θεάματα από τα οποία είχε να επιλέξει το ενδιαφερόμενο κοινό.

---

<sup>94</sup> Για την συνεργασία του εν λόγω διδύμου με το θέατρο Παραμυθίας, προκύπτει μια ασάφεια λόγω αντικρουόμενων στοιχείων. Από το ίδιο το αρχείο του θεατρικού οργανισμού στην ηλεκτρονική του σελίδα πληροφορούμαστε ότι η συνεργασία με τους δύο κωμικούς διήρκεσε από το 2010 έως το 2014 (βλ.: <http://www.paramithias-theater.gr/arkheio/ai-duo-monologoi/>, τελευταία επίσκεψη: 11/8/2016). Όμως υπάρχουν ηλεκτρονικά δημοσιεύματα που τεκμηριώνουν ότι οι κωμικοί ανέβαζαν την παράσταση στο θέατρο ήδη από το 2008. Βλ. ενδεικτικά στο ιστολόγιο του Νίκου Λαγκαδινού την ανάρτηση «Νέες Θεατρικές Παραστάσεις» με ημερομηνία δημοσίευσης την 31<sup>η</sup> Οκτωβρίου 2008, όπου προαναγγέλλεται η έναρξη των παραστάσεων για την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2008: Λαγκαδινός Νίκος, 2008. «Νέες Θεατρικές Παραστάσεις», *Dromena.Langadinos* [προσωπικό ιστολόγιο του συγγραφέα], δημοσιεύτηκε στις 31 Οκτωβρίου 2008, διαθέσιμο στο: [http://dromenalagadinos.blogspot.gr/2008/10/blog-post\\_5517.html](http://dromenalagadinos.blogspot.gr/2008/10/blog-post_5517.html) (τελευταία επίσκεψη: 11/8/2016). Βλ. επίσης δημοσίευμα για την παράσταση, η οποία είχε ήδη ξεκινήσει, στην ιστοσελίδα fe-mail.gr, με ημερομηνία καταχώρησης την 10<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2008: Αγγελοπούλου Ανθή, 2008. «Αι Δύο Μονόλογοι», *Fe-mail* [ιστοσελίδα], δημοσιεύτηκε στις 10 Νοεμβρίου 2008, διαθέσιμο στο: <http://fe-mail.gr/pages/posts/entertainment/entertainment3784.php> (τελευταία επίσκεψη: 11/8/2016). Επιπλέον, ο ίδιος ο Σίλας Σεραφεΐμ έχει αναρτήσει στο προσωπικό του κανάλι στο YouTube ένα βίντεο προώθησης των παραστάσεων του 2009 –οι οποίες θα ξεκινούσαν στις 30 Οκτωβρίου–, με ημερομηνία μεταφόρτωσης την 26<sup>η</sup> Οκτωβρίου 2009. Στο μήνυμα που περνάει κατά την διάρκεια του βίντεο δηλώνεται ότι οι δύο κωμικοί συνεχίζουν για δεύτερη χρονιά στο θέατρο Παραμυθίας (βλ.: <https://www.youtube.com/watch?v=CgQG3GsLLWI>, (τελευταία επίσκεψη: 11/8/2016). Με βάση όλα τα παραπάνω, είναι ασφαλές να δεχτούμε ότι οι παραστάσεις ξεκίνησαν το 2008, και να προσπεράσουμε τις –λανθασμένες– πληροφορίες από το αρχείο του θεάτρου.

<sup>95</sup> Κατάφερα να διασταυρώσω παραστάσεις των κωμικών το 2009 στο Γυάλινο Μουσικό Θέατρο, καθώς και στην μουσική σκηνή Οδός Ονειρών στην Χαλκίδα.

## Η Ανθιση του Ελληνικού Σταντ-απ Κόμεντι

Το πέρασμα στην δεκαετία τού '10 φέρνει προοδευτικά σημαντικές εξελίξεις και στην σκηνή τού σταντ-απ κόμεντι. Οι παράγοντες που διαδραμάτισαν πρωτεύοντα ρόλο σε αυτές τις εξελίξεις, και τους οποίους θα δούμε αναλυτικότερα στην συνέχεια, ήταν η δύναμη του διαδικτύου και δευτερευόντως της τηλεόρασης, καθώς και οι πρωτοβουλίες κάποιων κωμικών, οι οποίες συνετέλεσαν στην μαζικότητα της διάδοσης του είδους και –κυρίως– στην παροχή βήματος και μικροφώνου σε πρωτοεμφανιζόμενους κωμικούς, που πλέον αποτελούν τη νέα γενιά –αυτήν που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως την «τρίτη γενιά»– τού ελληνικού σταντ-απ.

Παράλληλα, όμως, στην αλλαγή τής δεκαετίας έχει παγιωθεί πλέον ως πραγματικότητα –όχι μόνο στο θέατρο και στα ζωντανά θεάματα, αλλά συνολικά στην συνείδηση και στην καθημερινότητα της ελληνικής κοινωνίας– η συνθήκη της οικονομικής κρίσης. Αυτή η συνθήκη, αντίθετα με ό,τι θα υπολόγιζε ή θα φανταζόταν κανείς, κάθε άλλο παρά υπονομευτικά λειτούργησε για την ελληνική σταντ-απ σκηνή. Απεναντίας, έπαιξε ρόλο σχεδόν ωθητικό, κάτι που αποτυπώνεται και σε τίτλους σχετικών δημοσιευμάτων, όπως «Η οικονομική κρίση φέρνει κοινό στο θέατρο» (με αναφορά στην *Υπερπαραγωγή*, τον κωμικό μονόλογο που τότε παρουσίαζε ο Δημήτρης Δημόπουλος),<sup>96</sup> «Το χιούμορ της κρίσης προκάλεσε ...συλλαλητήριο» (ρεπορτάζ που αφορούσε το πρώτο φεστιβάλ σταντ-απ κόμεντι),<sup>97</sup> και «Γιατί το stand-up comedy ανθίζει στην κρίση;».<sup>98</sup>

Η εξήγηση του φαινομένου είναι μάλλον εύκολη: κατ' αρχάς, η θεματολογία των σόου ήταν πια εν πολλοίς προσαρμοσμένη ή ακόμα και δομημένη γύρω από αυτή τη νέα πραγματικότητα που άγγιζε όλο και μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Η τάση των κωμικών να ασχοληθούν με το επίκαιρο και φλέγον ζήτημα της οικονομικής κρίσης και να δώσουν την δική τους οπτική γύρω από αυτό, δηλώνεται γλαφυρά ακόμα και μέσα από τους τίτλους κάποιων παραστάσεων που ανέβηκαν

---

<sup>96</sup> Λαζαρίδου Αστερόπη, 2010. «Η οικονομική κρίση φέρνει κοινό στο θέατρο», *Βήμα*, 10 Οκτωβρίου 2010, σελ. 33.

<sup>97</sup> Ποντίδα Χάρης, 2011. «Το χιούμορ της κρίσης προκάλεσε ...συλλαλητήριο», *Τα Νέα*, 22 Νοεμβρίου 2011, σελ. 45.

<sup>98</sup> Λαζαρίδου Αστερόπη, 2011. «Γιατί το stand-up comedy ανθίζει στην κρίση;», *Βημαγazine*, 27 Νοεμβρίου 2011, [χ. σ.], διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <http://www.tovima.gr/vimagazine/views/article/?aid=432591> (τελευταία επίσκεψη: 20/8/2016).

κατά την πενταετία 2010-2014. Την χρονιά τής υπογραφής του πρώτου μνημονίου, ο Τζίμης Πανούσης τιτλοφόρησε τις παραστάσεις εκείνης της σεζόν με αυτόν ακριβώς τον νέο όρο (*Mnimonium*, 2010) που αίφνης είχε γίνει μέρος τού καθημερινού λεξιλογίου, ενώ ο Σίλας Σεραφεΐμ το 2011 ονόμασε την παράστασή του *Κλεφτά Υπάρχουν*, πειράζοντας το πασίγνωστο προεκλογικό σύνθημα του τότε πρωθυπουργού, Γιώργου Παπανδρέου. Την ίδια χρονιά ο Γιώργος Χατζηπαύλου επέλεξε έναν τίτλο που αποτελούσε ευθεία αναφορά στις δυσκολίες των καιρών (*Δύσκολα τα Πράγματα*, 2011), ενώ το 2012 ο Σίλας Σεραφεΐμ επανήλθε με *Οδηγίες Κρίσης*. Τέλος, ο Στέφανος Λαοπόδης, επίσης μεταχειριζόμενος λογοπαίγνια, χρησιμοποίησε την κρίση στους τίτλους των παραστάσεών του για δύο συνεχόμενες χρονιές (*Merry Κρίσηmass*, 2013 & *Κροίσοι*, 2014). Οι χιουμοριστικές αναφορές στις δυσκολίες της καθημερινότητας και στα προβλήματα που γεννούσε η νέα πραγματικότητα, όπως η ανεργία και η οικονομικές αδυναμίες, κατέστησαν τις σκηνές του σταντ-απ έναν δημοφιλή προορισμό για το κοινό, που ένιωθε ότι οι κωμικοί μιλούσαν για πράγματα δικά του, για κοινές υποθέσεις, χωρίς όμως να καταπλακώνεται από την υπενθύμισή των όποιων δυσχερειών, αλλά αντιθέτως να αντιλαμβάνεται την όλη διαδικασία ως μέσο χαλάρωσης και εκτόνωσης μέσω του γέλιου· το σταντ-απ, με άλλα λόγια, είχε καταφέρει να επιτύχει μέσω του περιεχομένου του τον μέγιστο βαθμό ταύτισης με το κοινό του.

Δεν ήταν όμως μόνο το περιεχόμενο καθαυτό που έκανε το σταντ-απ να ανθίσει στην συγκεκριμένη χρονική συγκυρία. Το γεγονός ότι για το ανέβασμα μιας παράστασης δεν απαιτούνταν παρά ελάχιστα μέσα και πόροι, συνετέλεσε εξίσου αποφασιστικά –αν όχι περισσότερο– στην ανάδειξή του. Την στιγμή που οι συνθήκες δεν ευνοούσαν τις πολυδάπανες παραγωγές πολυμελών θιάσων, οι οποίες εκτός των άλλων απαιτούσαν κοστούμια και σκηνικά, η παραγωγή μιας σταντ-απ παράστασης μπορούσε να καταστεί εφικτή μονάχα χάρη στην ύπαρξη δύο ή το πολύ τριών ανθρώπων: ενός κωμικού, ενός φωτιστή κι ενός ηχολήπτη, με τους δύο τελευταίους ρόλους να μπορεί κατά συνθήκη να τους αναλάβει ακόμα και ένα άτομο. Αυτή η πραγματικότητα ήταν απολύτως αντιληπτή και από τους ίδιους τους κωμικούς, που την αναδείκνυαν ποικιλοτρόπως, τόσο μέσα από συνεντεύξεις,<sup>99</sup> όσο και μέσω των

---

<sup>99</sup> Ο Σίλας Σεραφεΐμ, για παράδειγμα, λέει: «Είναι μια υπερπαραγωγή που χρειάζεται μόνο ένα μικρόφωνο και έναν προβολέα. Κάνουμε επιθεώρηση χωρίς πανάκριβα σκηνικά, φαντεζί κοστούμια,

παραστάσεών τους, όπως ο Δημήτρης Δημόπουλος, ο οποίος το 2010 επέλεξε για το σόου του τον αυτοσαρκαστικό τίτλο *Υπερπαραγωγή*.

Πέραν τούτων, όμως, το κύριο απότοκο αυτής της συνθήκης ήταν το γεγονός ότι το χαμηλό κόστος παραγωγής ευνοούσε και τον ορισμό ενός χαμηλού αντιτίμου ως εισιτηρίου. Η λογική του χαμηλού εισιτηρίου δεν φαίνεται να είναι τόσο αποτέλεσμα της κρίσης, όσο διαχρονική πρακτική στο ελληνικό σταντ-απ, καθώς και την προηγούμενη δεκαετία το μέγιστο που μπορεί να έφτανε το κόστος του ήταν περίπου τα 15€, όταν στην τιμή συμπεριλαμβανόταν ποτό.<sup>100</sup> Το ίδιο ίσχυε σταθερά μέχρι και τον χειμώνα του 2016 που διήρκεσε η παρούσα έρευνα, ενώ το συνηθέστερο εύρος στην τιμή είναι από 6 έως 12 ευρώ. Το γεγονός ότι η τιμολόγηση του εισιτηρίου είναι λίγο έως πολύ παγιωμένη σε αυτά τα επίπεδα (με τις όποιες αναπόφευκτες διαφορές από σόου σε σόου και από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη) έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς οι σκηνές τού σταντ-απ κόμεντι δεν χρειάστηκε να αναπροσαρμόσουν το κοστολόγιό τους κατά την περίοδο της κρίσης, όπως συμβαίνει με τις περιπτώσεις των θιάσων του δραματικού θεάτρου, οι οποίοι συχνά αναγκάζονται να μειώσουν τις τιμές των εισιτηρίων στην προσπάθειά τους να διατηρήσουν το κοινό τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η δημοφιλία που απέκτησε και συνεχίζει να αποκτά το σταντ-απ κόμεντι εν μέσω κρίσης έρχεται ως άμεση συνέπεια του γεγονότος ότι αποτελεί ένα θέαμα από κάθε άποψη οικονομικό: τόσο από την σκοπιά τής παραγωγής και των συντελεστών, όσο και από την σκοπιά τού θεατή.

Μια επιπλέον εξέλιξη –που, επίσης, σχετίζεται παραπλεύρως με την κρίση– είναι η ανάδειξη του διαδικτύου ως κραταιού μέσου και η στροφή μεγάλου μέρους τού κόσμου σε αυτό τόσο για ενημέρωση όσο και για ψυχαγωγία, η οποία εν προκειμένω μάς αφορά. Αυτή η μαζική στροφή, που στην χώρα μας συντελέστηκε χονδρικά κατά την τελευταία δεκαετία, συνέπεσε με σημαντικές προσπάθειες που έγιναν για την προβολή και την επικοινωνία του σταντ-απ κόμεντι από ψηφιακά μετερίζια του εν λόγω μέσου. Επακόλουθο ήταν η προσέλκυση ενός νέου κοινού, το οποίο αντλήθηκε από την τεράστια δεξαμενή των χρηστών τού διαδικτύου.

---

πολύβουη ορχήστρα, πολυπληθή μπαλέτα», Λαζαρίδου, *Ο. π.* [*Βημαγazine*]. Την συγκεκριμένη ιδέα επαναλαμβάνει συχνά σε συνεντεύξεις του, βλ. παραπάνω, σελ. 18 (σημ. 31).

<sup>100</sup> Για παράδειγμα, αυτό ήταν το αντίτιμο για το *Αντί Διδακτορικού* του Δημήτρη Δημόπουλου το 2008 και το 2009.

Είναι αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι για την μεγάλη μάζα του ελληνικού κοινού που γνώρισε το σταντ-απ κόμεντι τα τελευταία δέκα περίπου χρόνια, η πρώτη επαφή έγινε χάρη στο διαδίκτυο μέσα από παραστάσεις (ή, πιο συχνά, από αποσπάσματα παραστάσεων) διαφόρων κωμικών –ξένων κατά κύριο λόγο– που βρίσκονται αναρτημένες σε δημοφιλείς ιστοσελίδες προβολής βίντεο. Μάλιστα, δεν είναι καθόλου ακραίος ο ισχυρισμός ότι και αρκετοί Έλληνες σταντ-απ κωμικοί «έμαθαν» ή εξέλιξαν το ύφος και τις τεχνικές τους επίσης παρακολουθώντας ξένους κωμικούς μέσω ίντερνετ, αφού η πρόσβαση είναι σαφώς αμεσότερη και ευκολότερη σε σχέση με το DVD – δίχως να αναφερθούμε καθόλου στις δυσκολίες της παρακολούθησης παραστάσεων ζωντανά.

Προς την κατεύθυνση που συζητάμε έπαιξε καθοριστικό ρόλο μια, ερασιτεχνική μεν αλλά ιδιαιτέρως οργανωμένη, προσπάθεια: το 2011 δημιουργήθηκε ένα ιστολόγιο που είχε σαν σκοπό την αρχειοθέτηση υλικού αναφορικά με το σταντ-απ κόμεντι (όπως μαρτυρά και η ονομασία του: [www.standuparchive.gr](http://www.standuparchive.gr), τελευταία επίσκεψη: 29/8/2016). Στο συγκεκριμένο ιστολόγιο, από την αρχή τής λειτουργίας του, έχουν δημοσιευθεί τουλάχιστον 200 αναρτήσεις με αφιερώματα σε πάνω από 80 κωμικούς – αρχικά σε ξένους και από τα τέλη του 2013 σε κάποιους Έλληνες. Επιπλέον, τα αφιερώματα δεν περιορίζονται στους κωμικούς, αλλά περιλαμβάνουν και δημοφιλείς θεματικές ενότητες του σταντ-απ, τόσο διαχρονικές, όπως η θρησκεία (π.χ. η Μεγάλη Εβδομάδα), όσο και πιο επίκαιρες, όπως η τρομοκρατία (με αφορμή την 11<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου).

Το εγχείρημα και το αποτέλεσμα, με δεδομένες τις δυσκολίες τόσο της οργάνωσης του υλικού όσο και της συντήρησης ενός ιστότοπου αυτού του είδους, είναι –δίχως καμιά δόση υπερβολής– εντυπωσιακό. Χωρίς αμφιβολία, όμως, η σημαντικότερη πτυχή της εν λόγω πρωτοβουλίας είναι το γεγονός ότι από την αρχή της συνοδεύτηκε από τον υποτιτλισμό αποσπασμάτων από παραστάσεις ξένων κωμικών και την ανάρτησή τους σε σχετικούς λογαριασμούς δημοφιλών ιστοσελίδων προβολής βίντεο, όπως το YouTube, το Vimeo, και το DailyMotion. Η μετάφραση και ο υποτιτλισμός των βίντεο είναι αποτέλεσμα προσωπικού κόπου όχι μόνο τού διαχειριστή τού ιστολογίου αλλά και ατόμων που ενδιαφέρονται για την ανάδειξη του σταντ-απ κόμεντι και συνδράμουν ανώνυμα και εθελοντικά. Τα συγκεκριμένα υποτιτλισμένα βίντεο επένδυναν τα αφιερώματα για τα οποία έγινε λόγος –ή, για να είμαστε πιο ακριβείς, τα ίδια αφιερώματα οργανώνονται γύρω από το εκάστοτε βίντεο–, όμως, όπως αντιλαμβάνεται κανείς, ήταν διαθέσιμα και στις παραπάνω

ιστοσελίδες προβολής βίντεο χωρίς απαραίτητα να χρειάζεται να επισκεφθεί ο ενδιαφερόμενος χρήστης το ιστολόγιο. Ως εκ τούτου κάθε αναρτημένο βίντεο ήταν και είναι προσβάσιμο σε μεγάλο αριθμό Ελλήνων χρηστών με μία απλή αναζήτηση στις μηχανές της εκάστοτε ιστοσελίδας.<sup>101</sup>

Τα βίντεο που προέκυψαν ως αποτέλεσμα της συγκεκριμένης πρωτοβουλίας, και στα οποία μπορεί να έχει ελεύθερη πρόσβαση ο κάθε χρήστης του διαδικτύου, αποτελούν τον κύριο φορέα επαφής του μέσου Έλληνα χρήστη με την διεθνή σκηνή τού σταντ-απ. Ο ρόλος του ιστολογίου, δε, μπορεί να χαρακτηριστεί οριακά έως και «παιδαγωγικός», καθώς χάρη σε αυτό δόθηκε η δυνατότητα πλέον στο ελληνικό κοινό –ακόμα και στην μερίδα εκείνη που πιθανώς αντιμετωπίζει δυσκολίες με την κατανόηση της αγγλικής γλώσσας– να αποκτήσει μαζική πρόσβαση στο αγγλόφωνο σταντ-απ κόμεντι· συνολικά το συγκεκριμένο ιστολόγιο είχε σημαίνοντα ρόλο στην εξοικείωση του ελληνικού κοινού με το είδος, κάτι που πρέπει να του πιστωθεί και μέσα από τις σελίδες τής παρούσας μελέτης.

Την ίδια χρονιά με την δημιουργία τού ιστο-αρχείου για το σταντ-απ, το 2011, ξεκίνησε η λειτουργία ενός ακόμα διαδικτυακού τόπου που αναδεικνύεται αργά αλλά σταθερά σε πυλώνα τής εγχώριας κωμωδίας. Δεν είναι άλλος από την ιστοσελίδα τού ComedyLab ([www.comedylab.gr](http://www.comedylab.gr), τελευταία επίσκεψη: 29/8/2016), ενός «εργαστηρίου» παραγωγής κωμωδίας μέσω εκπομπών που διοχετεύονται αποκλειστικά στο διαδίκτυο και που έχει απορροφήσει ή αναδειξεί ένα σημαντικό μέρος της νέας γενιάς κωμικών. Ανάμεσα στους πρωτεργάτες τής δημιουργίας τής ήταν και οι «παλιοί» του σταντ-απ κόμεντι, Γιώργος Χατζηπαύλου και Σίλας Σεραφείμ,<sup>102</sup> πράγμα που προοικονομούσε την ροπή τής ιστοσελίδας προς την ανάδειξη του συγκεκριμένου είδους.

---

<sup>101</sup> Είναι λογικό να εγείρεται το ζήτημα της πνευματικής ιδιοκτησίας για τα βίντεο, όπως συμβαίνει συχνά με τέτοιου είδους πρωτοβουλίες. Οι λογαριασμοί που συνδέονται με το ιστολόγιο και από τους οποίους δημοσιεύονται τα υποτιτλισμένα βίντεο έχουν συχνά δεχτεί αναφορές, όπως έχει δηλώσει ο ίδιος ο διαχειριστής σε διάφορες αναρτήσεις του, προφανώς για αξιώσεις πνευματικών δικαιωμάτων. Η συγκεκριμένη πτυχή, όμως, είναι εκτός του ερευνητικού ενδιαφέροντός μας, καθώς μάς απασχολεί πρωτίστως ο ρόλος και η συνεισφορά τού συγκεκριμένου ιστολογίου στην ανάδειξη του σταντ-απ κόμεντι στην Ελλάδα.

<sup>102</sup> Σε συνέντευξη των δημιουργών για τον έναν χρόνο λειτουργίας της ιστοσελίδας, διαβάζουμε: «Στην προσπάθεια συμμετέχουν οι Ερμόλαος Ματθαίου, Γιάννης Δρακόπουλος, Γιώργος Χατζηπαύλου, Γιώργος Ηλιόπουλος, Σίλας Σεραφείμ, Ανδριάννα Χαλκίδη, Αλκμήνη Σταθάτου από τους 'βετεράνους'», στο: Ομάδα του ComedyLab, συνέντευξη στην Λίνα Μπάκου, *Κάθε Μέρα News*



Πράγματι, μια από τις προτεραιότητες που έθεσε το ComedyLab ήταν η διοργάνωση ενός διαγωνιστικού φεστιβάλ σταντ-απ κόμεντι «ανοιχτού μικροφώνου» (open mic). Πρόκειται για φεστιβάλ που απευθύνεται σε κωμικούς με ελάχιστη ή μηδαμινή εμπειρία στο σταντ-απ, με σκοπό την ανάδειξη ταλέντων που θα αποτελούσαν το νέο αίμα τού χώρου. Η διοργάνωσή του κατέστη εφικτή ήδη από το πρώτο έτος λειτουργίας τής ιστοσελίδας, με το φεστιβάλ να αποτελεί για τέσσερα συνεχόμενα χρόνια (2011-2014) έναν θεσμό τής εγχώριας σταντ-απ σκηνής. Από αυτές τις διοργανώσεις αναδείχθηκε σχεδόν μια ντουζίνα πρωτοεμφανιζόμενων κωμικών οι οποίοι στην πορεία παρέμειναν στον χώρο, όπως ο Αλέξανδρος Τιτκόβ, ο Βύρων Θεοδωρόπουλος, ο Αριστοτέλης Ρήγας, ο Κώστας Μαλιάτσης-Σάλας, ο Στέφανος Γιδάρης, ο Ηλίας Φουντούλης, ο Μιχάλης Μαθιουδάκης, ο Στάθης Γιαννακόπουλος, ο Άγγελος Σπηλιόπουλος, ο Πάρις Ρούπος, και ο Blink Mike.

Από τους προαναφερθέντες, κάποιοι έχουν ήδη παρουσιάσει προσωπικούς σταντ-απ μονολόγους, όπως ο Αριστοτέλης Ρήγας (*Musicomedy*, 2015), ο Μιχάλης Μαθιουδάκης (*The Heart of Man*, 2013· *Κακή Πίστη*, 2014· *Όλο Λάθος*, 2016), και ο Βύρων Θεοδωρόπουλος (*Τούνδρα – Τάιγκα – Στέπα*, 2016), ενώ άλλοι εμφανίζονται τακτικότερα σε συνεργασίες. Επιπλέον, το ComedyLab απορρόφησε νέους δημιουργούς σατιρικών βίντεο, όπως ο Mikeius και ο Jeremy, οι οποίοι μαζί με τον Κώστα Μαλιάτση-Σάλα πέρασαν αργότερα και στην σκηνή του σταντ-απ σχηματίζοντας μια σταθερή τριάδα συνεργασίας από το 2013.<sup>103</sup> Είναι φανερό ότι μία από τις φιλοδοξίες τού ComedyLab με την δημιουργία του ήταν και η ανάδειξη του σταντ-απ κόμεντι, στόχος που μέχρι και την παρούσα φάση δείχνει να έχει επιτευχθεί σε βαθμό άκρως ικανοποιητικό, καθώς η ιστοσελίδα έχει αποδειχτεί συστηματικός τροφοδότης τής σύγχρονης σταντ-απ σκηνής.<sup>104</sup> Και, όπως έχει επισημανθεί ξανά

---

(ηλεκτρονικό περιοδικό), 30 Απριλίου 2012, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <http://www.kathemera.gr/2012/04/33377/comedy-lab-2011/> (τελευταία επίσκεψη: 26/8/2012).

<sup>103</sup> Η μετάβαση από τα αυτοσχέδια σατιρικά βίντεο του YouTube στο σταντ-απ δεν είναι ασυνήθιστη: ο Αλέξανδρος Τιτκόβ απολάμβανε αναγνωριστικότητα στο νεανικό διαδικτυακό κοινό ως YouTuber πριν ακόμα ασχοληθεί με το σταντ-απ, ενώ ο Cain (Θανάσης Σαμαράς), άλλος γνωστός YouTuber, συνεργάζεται επίσης με το ComedyLab έχοντας παράλληλα μεταπηδήσει κι εκείνος στο σταντ-απ κόμεντι. Τέλος, υπάρχει ακόμα η περίπτωση του Αλέξανδρου Κοντοπίδη, ο οποίος εξαργυρώνει την διαδικτυακή δημοφιλία που απέκτησε ως δημιουργός σατιρικών βίντεο με τακτικές ζωντανές εμφανίσεις που βασίζονται στην φόρμα τού σταντ-απ.

<sup>104</sup> Στα παραπάνω πρέπει οπωσδήποτε να προστεθεί και η συμβολή του στην διάχυση του πρώτου ελληνικού «Special» (δηλαδή της πρώτης παράστασης σταντ-απ κόμεντι που μαγνητοσκοπήθηκε και

μέσα από αυτές τις σελίδες, η επιτυχία ενός θεάματος ή μιας τέχνης δεν συνίσταται μόνο στην προσέλκυση κοινού, αλλά –ίσως περισσότερο– και στην συστηματική απορρόφηση νέων ατόμων που έχουν το πάθος να τα υπηρετήσουν.

Κλείνοντας την ενότητα που αφορά την ανάδειξη του είδους μέσω (και) διαδικτυακών δραστηριοτήτων, μπορούμε να αναφερθούμε σε δύο ακόμα προσπάθειες που απέβλεπαν προς αυτήν την κατεύθυνση: η πρώτη είναι η δημιουργία το 2012 μιας ιστοσελίδας αφιερωμένης αποκλειστικά στο ελληνικό σταντ-απ ([www.standupcomedy.gr](http://www.standupcomedy.gr), τελευταία επίσκεψη: 29/8/2016), η οποία φιλοδόξησε να αποτελέσει μια βάση δεδομένων για την εγχώρια σκηνή, με τον κάθε κωμικό να έχει την δυνατότητα να αξιοποιήσει τον ψηφιακό χώρο αναρτώντας ο ίδιος ένα μίνι προσωπικό βιογραφικό καθώς και πληροφορίες για επικείμενες παραστάσεις. Η δεύτερη ήταν μια ιστοσελίδα ταγμένη στην προβολή τής ελληνικής κωμωδίας και ιδίως του σταντ-απ κόμεντι, μέσω ποικίλων βίντεο μεταξύ των οποίων και συνεντεύξεων με Έλληνες κωμικούς. Σε αυτές, οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές είχαν την δυνατότητα να κοινωνήσουν τις απόψεις τους για την τέχνη τους, για τις επιρροές τους, για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται το σταντ-απ κόμεντι στην Ελλάδα, και για άλλα ζητήματα συναφή με το συγκεκριμένο είδος κωμωδίας. Η σελίδα ονομαζόταν Rocknlol· ο παρελθοντικός χρόνος έχει να κάνει με το γεγονός ότι δεν είναι πλέον ενεργή, παρά ταύτα, όμως, έχει παραμείνει ενεργό το κανάλι που διατηρούσαν οι διαχειριστές τής σελίδας στο YouTube (<https://www.youtube.com/channel/UCPSsBerlqmY6iM5mwmwWSlg>, τελευταία επίσκεψη: 28/8/2016), όπου έχει διατηρηθεί το αρχείο των βίντεο και των συνεντεύξεων – μια σημαντική πηγή πληροφοριών διά στόματος των ίδιων των κωμικών, για όποιον επιθυμεί να έχει μια αντιπροσωπευτική εικόνα τής σύγχρονης ελληνικής σταντ-απ σκηνής.

Έγινε λόγος στην αρχή αυτής της ενότητας για το γεγονός ότι με τις πρωτοβουλίες τους μερικοί καταξιωμένοι κωμικοί έδωσαν βήμα και μικρόφωνο σε νεότερους. Αναφέραμε ήδη την περίπτωση των φεστιβάλ σταντ-απ κόμεντι, που επιμελείτο το ComedyLab – πρακτικά, δηλαδή, οι δύο σταντ-απ κωμικοί που εμπλέκονται με το κανάλι, ο Σίλας Σεραφείμ και ο Γιώργος Χατζηπαύλου. Η

---

προβλήθηκε ολοκληρωμένη), του *Αντί Διδακτορικού* του Δημήτρη Δημόπουλου. Πριν αναρτηθεί ολοκληρωμένη στον προσωπικό λογαριασμό του δημιουργού στο YouTube, η παράσταση είχε προβληθεί αποσπασματικά σε οκτώ μέρη μέσω της ιστοσελίδας.

συγκεκριμένη προσπάθεια, βεβαία, είχε έναν εγγενή περιορισμό, ο οποίος δεν είναι άλλος από το ότι επρόκειτο για μια γιορτή «ανοιχτού μικροφώνου» που διοργανωνόταν μόλις μια φορά τον χρόνο.

Αυτό το κενό, δηλαδή την ανάγκη για πιο τακτικές βραδιές «ανοιχτού μικροφώνου», ήρθαν να καλύψουν το 2012 δύο άλλοι καταξιωμένοι κωμικοί, με πείρα σε σταντ-απ σκηνές του εξωτερικού και διακρίσεις σε διεθνή φεστιβάλ, η Κατερίνα Βρανά και ο Λάμπρος Φισφής.<sup>105</sup> Οι δυο τους οργάνωσαν εκ του μηδενός και παρουσίαζαν τις βραδιές «ανοιχτού μικροφώνου» σε μπαρ και μικρές σκηνές τής Αθήνας, εισάγοντας ουσιαστικά στην Ελλάδα έναν θεσμό απολύτως ταυτισμένο με το σταντ-απ κόμεντι, που έως τότε δεν είχε καν δοκιμαστεί.<sup>106</sup> Οι παραστάσεις είχαν τον γενικό τίτλο «5 Λεπτά Δόξας», και η συχνότητά τους αρχικά κυμαινόταν περίπου στην μία φορά τον μήνα, αλλά έφτασε αργότερα κάποια στιγμή να μετρά ακόμα και δύο παραστάσεις την εβδομάδα.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Η Κατερίνα Βρανά είχε ήδη αξιοπρόσεκτη παρουσία στο απαιτητικότερο περιβάλλον σταντ-απ κόμεντι, στο Λονδίνο, με παρουσία το 2009 στον τελικό του διαγωνιστικού φεστιβάλ «Funny Women» που διεξήχθη στο θρυλικό Comedy Store, ενώ αργότερα ήταν από τις βασικές παρουσιάστριες στο φημισμένο Angels Comedy Club της αγγλικής πρωτεύουσας, βλ. σχετικά: Κατερίνα Βρανά, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.katerinavrana.com/about.html>, ενότητα: «About» (τελευταία επίσκεψη: 26/8/2016). επιπλέον, από το 2013, με αφορμή την συμμετοχή της στο Fringe Festival του Εδιμβούργου, την συνοδεύει ο τιμητικός τίτλος που της αποδόθηκε σε αφιέρωμα του CNN, ως μια από τις πιο αστείες γυναίκες διεθνώς που αξίζει κανείς να παρακολουθήσει, βλ.: Charlotte Lytton & Tara Kelly, 2013. «Edinburgh Fringe Festival: 13 funny female comedians to watch», *CNN* [ηλεκτρονική έκδοση], καταχωρήθηκε στην 1 Αυγούστου 2013, διαθέσιμο στο: <http://edition.cnn.com/2013/08/01/showbiz/edinburgh-fringe-festival-13-comedians/> (τελευταία επίσκεψη: 26/8/2016). Ο Λάμπρος Φισφής είχε αντίστοιχα να επιδείξει σημαντική παρουσία από το 2009 σε σκηνές τού εξωτερικού (στο Άμστερνταμ, στο Λονδίνο, και στο Fringe του Εδιμβούργου), με συμμετοχές σε τελικούς και με νίκες σε διαγωνιστικά φεστιβάλ. Βλ. σχετικά: Λάμπρος Φισφής, επίσημη ιστοσελίδα, <http://www.lambrosfisfis.com/#!bio/cjg9>, ενότητα: «Βιογραφικό» (τελευταία επίσκεψη: 26/8/2016).

<sup>106</sup> Οι «Νύχτες Κωμωδίας» τής Λουκίας Ρικάκη, παρόλο που ως σύλληψη είχαν κάτι από την λογική τού Open Mic, εντούτοις δεν μπορούν να μπου σε αυτήν την κουβέντα καθώς υπήρχε η ειδοποιός διαφορά τής σταθερής σύνθεσης κάθε σεζόν.

<sup>107</sup> Ένα στοιχείο που θα μπορούσε να σταθεί εμπόδιο στην πρωτοβουλία ήταν το γεγονός ότι δεν υπήρχε σταθερό πρόγραμμα εμφανίσεων, οπότε οι ενδιαφερόμενοι κωμικοί έπρεπε να παρακολουθούν οι ίδιοι τακτικά στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης τις ανακοινώσεις των διοργανωτών για επικείμενες παραστάσεις. Εν τέλει, δεν αποτέλεσε πρόβλημα, με δεδομένη την μαζικότητα της χρήσης των κοινωνικών δικτύων.

Για τον θεσμό του «ανοιχτού μικροφώνου» και την σημασία του αναφορικά με την ανάπτυξη και την προβολή τού σταντ-απ κόμεντι επαρκεί η εύστοχη ανακοίνωση των διοργανωτών, από την οποία αξίζει να τονιστεί η επισήμανση ότι δεν αφορά μόνο τους πρωτοεμφανιζόμενους κωμικούς, αλλά και όσους εμπειρότερους θέλουν να διαπιστώσουν τί απήχηση έχει το νέο υλικό τους: *«Οι παραστάσεις Open Mic είναι ένας βασικός θεσμός για το stand-up comedy. Σκοπός τους είναι να δοθεί η ευκαιρία σε όποιον θέλει να δοκιμάσει να κάνει stand-up comedy, και σε έμπειρους κωμικούς να δοκιμάσουν νέο υλικό. (...) Συνήθως σε μια βραδιά open mic κάθε κωμικός έχει στην διάθεση του ένα 5λεπτο αν και ο χρόνος αυτός μπορεί να ποικίλει ανάλογα την εμπειρία του κωμικού ή τους κανόνες του συγκεκριμένου event. Η συμμετοχή σε ένα open mic είναι ο πιο γνωστός και διαδεδομένος τρόπος για να γνωρίσει κάποιος το stand-up comedy και να δοκιμάσει εάν είναι κάτι που μπορεί να κάνει»*.<sup>108</sup>

Στην πορεία, οι εμπνευστές των βραδιών «ανοιχτού μικροφώνου» αποσύρθηκαν σταδιακά και την διοργάνωση ανέλαβαν άλλοι κωμικοί, όπως ο Δημήτρης Χριστοφορίδης, ο Βύρων Θεοδωρόπουλος, και ο Διονύσης Ατζαράκης. Την ίδια στιγμή, προς τα τέλη του 2014, ο θεσμός διαδόθηκε και στην Θεσσαλονίκη, σε ένα νέο χώρο, το κόμεντι κλαμπ Μαιευτήριο, που δημιουργήθηκε αποκλειστικά για την στέγαση της θεσσαλονικιώτικης κωμωδίας – ιδίως του σταντ-απ. Οι βραδιές είχαν την ονομασία «OpenΚωMic» και υπεύθυνος για την διοργάνωσή τους στο Μαιευτήριο ήταν ο κωμικός Giuseppe Vieri. Χαρακτηριστικό τής αποδοχής και του αγκαλιάσματος του θεσμού από το κοινό τού βορρά είναι ότι οι βραδιές «ανοιχτού μικροφώνου» στην Θεσσαλονίκη συνεχίζονταν κανονικά μέχρι και την σεζόν που ολοκληρώθηκε καθώς γράφονταν οι σελίδες αυτές (έως, δηλαδή, και την Άνοιξη του 2016).

Αντίθετα, τα «5 Λεπτά Δόξας» στην Αθήνα σταμάτησαν μια σεζόν νωρίτερα, την Άνοιξη του 2015. Ο αναγνώστης δεν πρέπει να βιαστεί να υποθέσει ότι πρόκειται για πισωγύρισμα της αθηναϊκής σταντ-απ σκηνής: στην πραγματικότητα η παύση ήταν αποτέλεσμα ενός ακόμα βήματος προόδου: από τον Σεπτέμβριο του 2014, η Κατερίνα Βρανά, η οποία διέθετε εμπειρία από την οργάνωση ενός κόμεντι κλαμπ, έστησε και λειτούργησε στα πρότυπα του αγγλικού μοντέλου –και σε συνεργασία με

---

<sup>108</sup> Ελληνική Κοινότητα για το Stand Up Comedy [ιστοσελίδα], <http://www.standupcomedy.gr/%CE%BFopen-mic>, ενότητα: «Open Mic» (τελευταία επίσκεψη: 26/8/2016).

το Θέατρο 104– το Gazi Comedy Club, το επόμενο στέκι κωμωδίας γύρω από το οποίο συγκεντρώθηκε το μεγαλύτερο μέρος της νέας γενιάς του αθηναϊκού σταντ-απ.

Το Gazi Comedy Club από το ξεκίνημα της λειτουργίας του έχει κατορθώσει να διατηρεί μια εντυπωσιακή συχνότητα παραστάσεων (της τάξεως της μίας ανά εβδομάδα, κάθε Παρασκευή), έχοντας μερικώς και τον ρόλο του Open Mic, δίνοντας συχνά την δυνατότητα σε νέους κωμικούς να δοκιμαστούν. Επιπλέον, η φιλοξενία αυτού του νέου κόμεντι κλαμπ κάτω από την στέγη του Θεάτρου 104 στο Γκάζι, το οποίο αποτελεί την φυσική συνέχεια του Κλαμπ 104 των Εξαρχείων (μετέπειτα: Κέντρο Λόγου και Τέχνης 104) όπου η Λουκία Ρικάκη είχε στήσει το πρώτο ελληνικό στέκι κωμωδίας, έχει κι έναν χαρακτήρα νοσταλγικό, εν είδει απόδοσης φόρου τιμής· αποτελεί μια σαφή αναφορά στις ρίζες και στην ιστορία του ελληνικού σταντ-απ, αλλά και στον σχεδόν κοινό ρόλο που οι δύο χώροι σε διαφορετικές εποχές κλήθηκαν να παίξουν: το παλιό 104 να ορίσει την γέννηση του είδους και να το φέρει σε επαφή με το αθηναϊκό κοινό, και το νέο 104 να σημάνει την *αναγέννηση*, την άνθησή του.

Ο έτερος πρωτεργάτης της εισαγωγής του Open Mic, ο Λάμπρος Φισφής, επίσης ανέλαβε πρωτοβουλίες προς την διάδοση του σταντ-απ κόμεντι μετά την παράδοση της σκυτάλης των «5 Λεπτών Δόξας». Ήταν εκείνος που εμπνεύστηκε και οργάνωσε για δυο συνεχόμενες χρονιές, στα μέσα Ιουνίου του 2015 και του 2016, ένα πολυήμερο διεθνές φεστιβάλ κωμωδίας στον χώρο του θεάτρου Άβατον, το Avaton International Comedy Festival. Την πρώτη χρονιά το φεστιβάλ είχε διάρκεια μιας εβδομάδας (8 έως 14 Ιουνίου) και την δεύτερη πέντε ημέρες (16 έως 20 Ιουνίου), ενώ φιλοδοξία του είναι να αποτελέσει έναν θεσμό για την εγχώρια σκηνή, ο οποίος θα είναι αφιερωμένος στα δύο συγγενικά είδη κωμωδίας: στο σταντ-απ κόμεντι και στον αυτοσχεδιασμό (Improv).

Ένα ακόμα εγχείρημα, που μετά από τρία συναπτά έτη επίσης μπορεί να λογίζεται ως θεσμός, ξεκίνησε το 2014 έπειτα από πρωτοβουλία του Γιώργου Χατζηπαύλου. Σε αυτήν την περίπτωση, ο αρχικός σκοπός δεν ήταν ακριβώς η ανάδειξη του σταντ-απ, παρότι όπως θα δούμε συνέβη και αυτό ως απότοκο. Όμως, ο στόχος βρίσκεται έξω από το πεδίο της τέχνης και της κωμωδίας και αφορά την έμπρακτη προσπάθεια του κωμικού ώστε να στηριχθεί το έργο της UNICEF.<sup>109</sup> Την

---

<sup>109</sup> Γιώργος Χατζηπαύλου, συνέντευξη στον Γιώργο Σκίντσα: «Φοβάμαι ότι θα τελειώσει η κρίση και δεν θα μας το πουν», *Βήμα*, δημοσιεύτηκε στις 4 Μαΐου 2014, σελ. 120 (ένθ. *Πολιτισμός*, σελ. 16|32).

συγκεκριμένη πρωτοβουλία αγκάλιασε και συμερίζεται ένα μεγάλο μέρος της εγχώριας σταντ-απ σκηνης· το αποτέλεσμα είναι μια παράσταση άνω των δύο ωρών γύρω στα μέσα Μαΐου κάθε χρονιάς στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, με μερικά από τα καλύτερα κομμάτια από το έργο τού κάθε κωμικού που συμμετέχει. Το 2014 (9 Μαΐου) δόθηκε μια παράσταση με 15 κωμικούς, το 2015 οι παραστάσεις έγιναν τρεις (7, 8 & 11 Μαΐου, σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη) με 11 κωμικούς, και το 2016 οι παραστάσεις ήταν δύο (13 & 14 Μαΐου), επίσης με 11 κωμικούς. Και τις τρεις χρονιές χορηγός επικοινωνίας των παραστάσεων ήταν τηλεοπτικό κανάλι πανελληνίας εμβέλειας (Alpha), το οποίο προέβαλλε ανά διαστήματα ολόκληρα τα σόου.<sup>110</sup> Πρόκειται, δηλαδή, για μια πρωτοβουλία που, πέρα από τον ευγενή χαρακτήρα της, χαρακτηρίζεται και από το γεγονός ότι έχει ως δευτερεύον αποτέλεσμα την παρουσία τού ελληνικού σταντ-απ κόμεντι μέσα στα σπίτια των θεατών –τηλεθεατών, πια– μέσω του ισχυρότερου μέσου μαζικής επικοινωνίας.

Όλες οι ενέργειες που περιγράφηκαν στην παρούσα ενότητα –σε συνδυασμό πάντα με το κυριότερο: την προσωπική δουλειά του εκάστοτε καλλιτέχνη στο καθαυτό αντικείμενό του, την παραγωγή κωμωδίας– συνέβαλαν καθοριστικά σε αυτό που μπορούμε δίχως αστερίσκους πια να αποκαλέσουμε «άνθηση της ελληνικής σταντ-απ σκηνης». Η ανοδική πορεία τού είδους από τις αρχές περίπου της δεκαετίας τού '10 μέχρι και την περίοδο συγγραφής τής ανά χείρας μελέτης, είναι αρκετά ξεκάθαρη, πράγμα που αποτυπώνεται με σαφήνεια και σε δημοσιεύματα και αφιερώματα τόσο του έντυπου όσο και του ηλεκτρονικού Τύπου, που εκτείνονται στο διάστημα για το οποίο συζητάμε. Χαρακτηριστικά, η λέξη που συχνότατα επιλέγεται για να περιγράψει την πορεία τού ελληνικού σταντ-απ είναι ακριβώς αυτή, η «άνθηση», και μάλιστα σε συνάρτηση με τον παράγοντα της κρίσης – μια σχέση που συζητήθηκε αναλυτικά κι εδώ, σε προηγούμενες σελίδες.<sup>111</sup> Το μόνο που μένει να

---

<sup>110</sup> Οι παραστάσεις του 2016 δεν είχαν προβληθεί όσο γράφονταν αυτές οι σελίδες.

<sup>111</sup> Βλ. ενδεικτικά τα λόγια της Κατερίνας Βρανά: «Πιστεύω ότι το stand up έχει μέλλον στην Ελλάδα. Είναι η καλύτερη εποχή για την **άνθησή** του, πρώτον γιατί καταλαβαίνω πως υπάρχει ζήτηση και δεύτερον γιατί δεν έχει μεγάλο κόστος», στο: Βουλαλάς Νίκος, 2012. «Η ελληνική σκηνή τής stand up comedy», *Αθηνόραμα* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 10 Δεκεμβρίου 2012, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: [http://www.athinorama.gr/theatre/article/h\\_elliniki\\_skini\\_tis\\_stand\\_up\\_comedy-14031.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/h_elliniki_skini_tis_stand_up_comedy-14031.html) (τελευταία επίσκεψη: 27/8/2016)· επίσης, στο ίδιο, ο Τζώρτζης Ποφάντης, παραγωγός και συνιδρυτής του ComedyLab, αναφέρει: «Εμπειρικά και μόνο το διαπιστώνουμε (ενν.: την άνοδο του

αποδειχθεί, και που είναι πια δουλειά μόνο τού χρόνου να το δείξει, είναι αν η κατάσταση που βιώνει το ελληνικό σταντ-απ κόμεντι αποτελεί το ζενίθ της αναγνώρισης και της άνθησής του ή αν υπάρχει πρόσφορο έδαφος για επιπλέον προβολή, για ενασχόληση νέων κωμικών και για προσέλκυση φρέσκου κοινού. Το πάθος των ανθρώπων που υπηρετούν το είδος, οι ευκολίες στο στήσιμο και στην παραγωγή, και η συγκεκριμένη χρονική συγκυρία – κρίση, ανάγκη για πιο οικονομικά θεάματα, άνοδος του διαδικτύου–, αποτελούν δεδομένα που συνηγορούν προς το δεύτερο.

---

σταντ-απ σε συνάρτηση με τον ρόλο του διαδικτύου) από την απήχηση που έχουν οι παραστάσεις των συντελεστών μας, του Σίλα [Σεραφείμ] και του Γιώργου [Χατζηπαύλου]. Φέτος διαπιστώνουμε μια **άνθηση**, που πιθανότατα συνδέεται με την ανάγκη του κόσμου να ξεφύγει από την πίεση και τη μιζέρια που μας περιβάλλει». Ο Δημήτρης Ρηγόπουλος σχολιάζει ότι «είναι κρίμα που δεν ζει [η Λουκία Ρικάκη] για να δει την **άνθηση** της αθηναϊκής σκηνής του stand-up τα τελευταία χρόνια», Ρηγόπουλος Δημήτρης, 2013. «Πάμε το βράδυ να γελάσουμε;», *Καθημερινή*, 10 Μαρτίου 2013, (ένηθ.: Τέχνες και Γράμματα, σελ. 1). Βλ. επίσης, το αφιέρωμα της Αστερόπης Λαζαρίδου στο *Βημαγazine* της 27<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 2011, με τίτλο «Γιατί το σταντ-απ κόμεντι **ανθίζει** στην κρίση;». Όλες οι τονισμένες γραφές στα παραπάνω, δικές μου.

## Επίλογος

Καθώς ολοκληρώνεται η παρούσα μελέτη, μαζί με την συγκρατημένη αισιοδοξία ότι παρουσιάστηκε μια όσο το δυνατόν πιο σφαιρική και, ελπίζω, ολοκληρωμένη εικόνα τής πορείας του ελληνικού σταντ-απ κόμεντι σε αυτά τα πρώτα 21 χρόνια τής ζωής του, αιωρείται ταυτόχρονα μια αίσθηση αμηχανίας για το γεγονός ότι υπάρχουν πολλά που δεν ειπώθηκαν.

Υπάρχει σαφώς επίγνωση των παραλείψεων· δόθηκε ελάχιστο βάρος στο περιεχόμενο του ελληνικού σταντ-απ κόμεντι σε κάθε διαφορετικό του στάδιο και μόνο ακροθιγώς σχολιάστηκε κατά περιπτώσεις η θεματολογία του, όπως στα θέματα των «Νυχτών Κωμωδίας» και στους τίτλους των σόου από το 2010 και μετά, τα οποία όπως είδαμε ήταν εν πολλοίς προσαρμοσμένα στην συνθήκη τής οικονομικής κρίσης. Στην πραγματικότητα, η θεματολογία θα μπορούσε να αποτελέσει από μόνη της μια αυτόνομη εκτενή μελέτη, με την εξέταση επιλεγμένων νούμερων κάποιων κωμικών σε διαφορετικές φάσεις αυτών των δύο δεκαετιών.

Αυτόματη συνέπεια της ελλιπούς πραγμάτευσης της θεματολογίας αποτελεί και η μερικότητα στον σχολιασμό τού *ύφους*. Είδαμε ελάχιστες αναφορές και προβήκαμε σε έναν σύντομο σχολιασμό με αφορμή την κριτική τού Δημήτρη Δανίκα περί υπερβολικής σεμνότητας.<sup>112</sup> Υπάρχει, όμως, ένα πλήθος άλλων προεκτάσεων, που αφορούν, μεταξύ άλλων, το ποιά στερεότυπα θίγουν οι κωμικοί, πώς τα πραγματεύονται, τί θέσεις παίρνουν και τί γλώσσα χρησιμοποιούν, το άν και κατά πόσο θυσιάζουν το δικαίωμά τους στην βωμολοχία και στην πρόκληση στον βωμό τής πολιτικής ορθότητας. Μια κουβέντα που ξεκινάει ακόμα πιο βαθιά και αφορά πια το άν υφίσταται επί της ουσίας δικαίωμα στην βωμολοχία και στην πρόκληση, και μπορεί να φτάσει στο ίδιο το ερώτημα άν η πολιτική ορθότητα αποτελεί πλέον έως και ζητούμενο όχι μόνο στο σταντ-απ κόμεντι, αλλά συνολικά στην τέχνη.

Επιπλέον, δεν δόθηκε σχεδόν καθόλου έμφαση στις απόψεις των Ελλήνων κωμικών αναφορικά με το ζήτημα της αλληλεπίδρασης με το κοινό. Επισημάναμε μονάχα το γενικό πλαίσιο, το γεγονός δηλαδή ότι αυτή η ιδιότυπη επικοινωνία διέπεται από εντελώς άλλους όρους και κανόνες σε σχέση με το δραματικό θέατρο, και απαιτεί ιδιαίτερες δεξιότητες από πλευράς του κωμικού. Παρά ταύτα όμως, οι απόψεις των Ελλήνων κωμικών για το πώς πρέπει να «μεταχειρίζονται» το κοινό δεν

---

<sup>112</sup> Βλ. παραπάνω, σελ. 38-39.



δείχνουν να συγκλίνουν. Όσο διαρκούσε η έρευνα, δημιουργούνταν προοδευτικά η εντύπωση στον γράφοντα ότι μπορούμε να μιλήσουμε για δύο διαφορετικές «σχολές» ελληνικού σταντ-απ ως προς το συγκεκριμένο ζήτημα (όσο παράδοξο κι αν μοιάζει το να αναφερόμαστε σε σχολές για ένα είδος που σε επίπεδο ύφους μοιάζει να ψάχνει ακόμα τα πατήματά του). Αν δεχτούμε ότι η υπόθεση ευσταθεί, οι δύο «σχολές» έχουν να κάνουν με το ποσοστό αλληλεπίδρασης –με την έννοια της άμεσης συνομιλίας– που επιζητά ο ίδιος ο κωμικός με το κοινό του: στην μία «σχολή» είναι σχεδόν μηδενικό, ενώ στην άλλη αποτελεί ζητούμενο σχεδόν σε κάθε σημείο της παράστασης.<sup>113</sup> Η σκέψη, όμως, βρίσκεται ακόμα υπό διαμόρφωση, οπότε –με την ελπίδα να δοθεί η δυνατότητα στο μέλλον για περαιτέρω και εις βάθος πραγμάτευση του συγκεκριμένου ζητήματος– δεν θα υπεισέλθουμε τώρα σε λεπτομέρειες ούτε για τα ονόματα των κωμικών που αποτελούν την κάθε «σχολή», αλλά ούτε και για τον τρόπο που οργανώνουν το υλικό τους ώστε να υπηρετήσουν την εκτέλεση των νούμερών τους.

Συνολικά η ανά χειράς μελέτη, όπως αναφέρθηκε εξ αρχής και έχει γίνει πια κατανοητό στον αναγνώστη, εκτράπηκε σε μια γραμμική απεικόνιση της εξέλιξης του σταντ-απ κόμεντι στην Ελλάδα. Οφείλω να εξομολογηθώ ότι γράφοντας την εργασία είχα στο μυαλό μου ως πιθανούς αναγνώστες και τους ίδιους τους κωμικούς – το «αντικείμενο», δηλαδή, τής έρευνας. Και αν το δεύτερο μέρος τής μελέτης μπορεί να λογιστεί ως μια «φωτογραφία» που τους προσφέρεται και απεικονίζει αυτό που οι ίδιοι έχουν χτίσει, υπάρχουν νομίζω μερικά ζητήματα στο πρώτο μέρος που θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο επεξεργασίας και να βάλουν ένα μικρό λιθαράκι στην αποσαφήνιση αυτού που αντιλαμβανόμαστε ως σταντ-απ κόμεντι.

Όσον αφορά την θεατρολογική κοινότητα: είναι απολύτως ξεκάθαρο ότι τα ανοιχτά μέτωπα στο πεδίο μελέτης τού είδους είναι πολλά. Οι σελίδες αυτές, αν τελικά έχουν καταφέρει κάτι, δεν θα είναι το να δώσουν απαντήσεις, αλλά να θέσουν επιτακτικά την ανάγκη για περαιτέρω έρευνα, για συστηματικότερη μελέτη, για ερμηνείες και αναλύσεις περί του τί ακριβώς κάνουν πάνω στην σκηνή οι Έλληνες σταντ-απ κωμικοί. Η πρόκληση είναι εκεί και οφείλουμε να σηκώσουμε το γάντι.

---

<sup>113</sup> Προς αποφυγήν παρεξηγήσεων, δεν αποτελεί σκοπό μας να εκφέρουμε αξιολογικές κρίσεις για την κάθε «σχολή». Στην πραγματικότητα, η καθεμία έχει το κοινό της, καθώς υπάρχουν εκείνοι που νιώθουν άβολα με την πιθανότητα να τους απευθύνει τον λόγο ο κωμικός και –ίσως– να θεωρήσουν ότι τους εκθέτει, υπάρχει όμως και ένα κοινό που επιζητεί την επικοινωνία και θεωρεί προϋπόθεση του σόου την δική του ενεργή συμμετοχή.

## Βιβλιογραφία & Διαδικτυακές Πηγές

### Μονογραφίες – Επιστημονικά Άρθρα – Διατριβές/Διπλωματικές Εργασίες

- Daube Matthew, 2009. *Laughter in Revolt: Race, Ethnicity, and Identity in the Construction of Stand-up Comedy*, Stanford [Διδακτορική Διατριβή].
- Double Oliver, 1991. *An Approach to Traditions of British Stand-Up Comedy*, Sheffield [Διδακτορική Διατριβή].
- Double Oliver, 2005. *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*, Bloomsbury.
- Glick Douglas J., 2007. «Some performative techniques of stand-up comedy: An exercise in the textuality of temporalization», *Language & Communication* 27, σελ. 291-306.
- Lee Judith Yaross, 2006. «Mark Twain as a Stand-up Comedian», *The Mark Twain Annual* 4, σελ. 3-23.
- May Shaun, 2013. «Take My Gag, Please! Joke Theft and Copyright in Stand-Up Comedy», *Comedy Studies* 4 (τομ. 2), σελ. 195-204.
- McCarron Kevin & Savin-Baden Maggi, 2008. «Compering and comparing: stand-up comedy and pedagogy», *Innovations in Education and Teaching International*, 45(4), σελ. 355-363.
- Miles Tim, 2014. «No Greater Foe: Rethinking Emotion and Humor, with particular attention to the relationship between audience members and stand-up comedians», *Comedy Studies* 5, σελ. 12-19.
- Mintz Lawrence E., 1985. «Standup Comedy as Social and Cultural Mediation». *American Quarterly* 37, σελ 71-80.
- Mintz Lawrence E., 2005. «Stand-Up Comedy», στο: Maurice Charney (επιμ.), *Comedy: A Geographic and Historical Guide*, Τόμος 2, Westport CT, σελ. 575-585.
- Nilsen Alleen Pace & Nilsen, Don L. F., 2000. *Encyclopedia of 20th Century American Humor*, Greenwood.
- Oliar Dotan & Sprigman Christopher, 2008. «There's No Free Laugh (Anymore): The Emergence of Intellectual Property Norms and the Transformation of Stand-Up Comedy», *Virginia Law Review* 94 (τομ. 8), σελ. 1787-1867.

- Pate George, 2014. «Whose Joke Is It Anyway?: Originality and Theft in the World of Standup Comedy». *Theatre Journal* 66 (τομ.1), σελ. 55-71.
- Rutter Jason, 1997. *Stand up as interaction Performance and Audience in Comedy Venues*, University of Salford [Διδακτορική Διατριβή].
- Schwarz Jeannine, 2010. *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-up Comedy*, Göttingen: Sierke.
- Seizer Susan, 2011. «On the Uses of Obscenity in Live Stand-Up Comedy», *Anthropological Quarterly* 84, σελ. 209-234.
- Tafoya Eddie, 2009. *The Legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*, Brown Walker Press.
- Timler Kelsey, 2012. «Critical Laughter: The Standup Comedian's Critique of Culture at Home», *PlatForum* 13, 49-63.
- Κρικελίκου, Κόμνου – Ευαγγελία, 2014. *Ο Χάρρυ Κλυνν και η Επιθεώρηση (1985-2005)*, Θεσσαλονίκη – ΑΠΘ [μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία].
- Παπαδοπούλου Σοφία, 2011. *Φάκελος «Νέες Μορφές» – Ιστορικό ενός Θιάσου*, Θεσσαλονίκη [μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία].
- Σειραγάκης Μανώλης, 2009. *Το Ελαφρό Μουσικό Θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα*, (Α' τόμος), Αθήνα: Καστανιώτης

#### **Άρθρα & Δημοσιεύματα σε: Εφημερίδες – Περιοδικά**

- Αρκουμανέα Λουίζα, 2006. «Θεατρολογίες – Βρετανοί Κωμικοί στην Αθήνα», *Βήμα*, 27 Ιανουαρίου 2006, σελ 32.
- Βιδάλης Γιώργος, 2003. «Βασιλιάδες για μια νύχτα», *Ελευθεροτυπία*, 26 Νοεμβρίου 2003, σελ. 31.
- Γραμμέλη Αφροδίτη, 2001. «Παίζοντας με το κοινό, από το σεσουάρ στο μπλέντερ», *Βήμα*, 31 Ιανουαρίου 2001, σελ. 45.
- Δανίκας Δημήτρης, 2001. «Ρεπορτάζ 'Συν και Πλην'», *Τα Νέα*, 23 Φεβρουαρίου 2001, σελ. 23 (ένθ.: *Πανόραμα*, σελ. 5).
- Ιερείδης Χρήστος, 2007. «Αστεία στα όρθια, αλλά συνωμοτικά», *Τα Νέα*, 3 Απριλίου 2007, σελ 23 (ένθ.: *Ορίζοντες*, σελ. 5).
- Κάγιος Παύλος, 2001. «Η Χρονιά των Ντοκιμαντέρ», *Τα Νέα*, 22 Φεβρουαρίου 2001, σελ. 29 (ένθ.: *Πανόραμα*, σελ. 3).

- Κοντοδήμα Δάφνη, 2009. «Το πρωί σφράγισμα το βράδυ σάτιρα», *Τα Νέα*, 14 Απριλίου 2009, σελ. 22 (ένθ.: *Ορίζοντες*, σελ. 4).
- Λαζαρίδου Αστερόπη, 2006. «Επέλαση Βρετανικού Χιούμορ [το σόου μαρτύριο και ο αστείος Μπους]», *Βήμα*, 3 Φεβρουαρίου 2006, σελ. 31.
- Λαζαρίδου Αστερόπη, 2010. «Η οικονομική κρίση φέρνει κοινό στο θέατρο», *Βήμα*, 10 Οκτωβρίου 2010, σελ. 33.
- Λαζαρίδου Αστερόπη, 2011. «Γιατί το stand-up comedy ανθίζει στην κρίση;» *Βημαγazine*, 27 Νοεμβρίου 2011, [χ. σ.], διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <http://www.tovima.gr/vimagazine /views/article/?aid=432591> (τελευταία επίσκεψη: 20/8/2016).
- Μαγκλίνης Ηλίας, 2009. «Νύχτες κωμωδίας με έναν ηθοποιό», *ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 8 Μαρτίου 2009 (ενθ.: *Τέχνες και Γράμματα*, σελ 4).
- Μανωλάς Χρήστος, 2002. «Το μπαρ είναι ...για γέλια», *Τα Νέα*, 23 Δεκεμβρίου 2002, σελ. 26 (ένθ.: *Ορίζοντες*, σελ. 8).
- Μπάρκα Φωτεινή, 1995. «Άλλοι νεύρα, άλλοι κέφια - Η Πρώτη 'Νύχτα Κωμωδίας' προχθές στις 'Κούνιες'», *Ελευθεροτυπία*, 14 Απριλίου 1995, [χ. σ.].
- Πελώνη Αριστοτελία, 2006. «Ο Βρετανός Κωμικός Κρεγκ Χιλ Ανάμεσά μας», *Τα Νέα*, 3 Φεβρουαρίου 2006, σελ. 19.
- Ποντίδα Χάρις, 2011. «Το χιούμορ της κρίσης προκάλεσε ...συλλαλητήριο», *Τα Νέα*, 22 Νοεμβρίου 2011, σελ. 45.
- Ράλλη Φρόσω, 1997. [στήλη:] «Άρωμα Γυναίκας», *Τα Νέα*, 24 Σεπτεμβρίου 1997, σελ. 22
- Ρηγόπουλος Δημήτρης, 2013. «Πάμε το βράδυ να γελάσουμε;», *Καθημερινή*, 10 Μαρτίου 2013, (ένθ.: *Τέχνες και Γράμματα*, σελ. 1).
- Σαρηγιάννης Γιώργος, 1995<sup>α</sup>. «'Κούνιες' που τους κούναγαν», *Τα Νέα*, 11 Απριλίου 1995, σελ. 48.
- Σαρηγιάννης Γιώργος, 1995<sup>β</sup>. «Επεισοδιακή η 'Νύχτα Κωμωδίας' – Η Παράσταση που Έκανε Μπαμ!», *Τα Νέα*, 28 Απριλίου 1995, σελ. 50 (ένθ.: *Πανόραμα* σελ. 16).
- Σίβυλλα (ψευδ.), 1995. [στήλη:] «ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ», *Βήμα*, 9 Απριλίου 1995, σελ. 148 (ένθ.: *Το άλλο Βήμα*, σελ. Γ28).
- Χατζιωάννου Έλενα, 1997. «Νέο κέντρο Λόγου και Τέχνης στην Θεμιστοκλέους 104», *Τα Νέα*, 13 Σεπτεμβρίου 1997, σελ. 27.

Χατζηιωάννου Έλενα, 2005. «Γέλιο στο ...Όρθιο», *Τα Νέα*, 8 Ιανουαρίου 2005, σελ. 48.

[Ανυπόγραφο], [Στήλη: ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ], «Ένας χρόνος γέλιου», *Βήμα*, 7 Απριλίου 1996, σελ. 45 (ένθ.: *Νέες Εποχές*, σελ. 12).

[Ανυπόγραφο], [Στήλη: ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ], *Βήμα*, 15 Δεκεμβρίου 1996, σελ. 45 (ένθ.: *Νέες Εποχές*, σ. 13).

[Ανυπόγραφο], [Στήλη:] «Πρόσωπα & Παρασκήνια», *Βήμα*, 11 Νοεμβρίου 2005, σελ. 33.

[Ανυπόγραφο], «Θεατρικές Παραστάσεις για τις γιορτές», *Βήμα*, 29 Δεκεμβρίου 1996, σελ. 65 (ένθ.: *Νέες Εποχές*, σελ. 9),

[Ανυπόγραφο], «Νύχτες Αυτοσχεδιασμού», *ΒΗΜΑ*, 26 Νοεμβρίου 1995, σελ. 51 (ένθ.: *Νέες Εποχές*, σ. 13).

[Ανυπόγραφο], «Νύχτες Κωμωδίας και φέτος», *Βήμα*, 10 Νοεμβρίου 2000, σελ. 46.

#### **Άρθρα & Δημοσιεύματα σε: Ιστοσελίδες – Ιστολόγια**

Brown Jonathan, 2013. «Stewart Lee accuses high-profile comedians Michael McIntyre, Jack Whitehall and Frankie Boyle of using writers», *Independent* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 18 Ιουλίου 2013, διαθέσιμο στο: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/comedy/news/stew-art-lee-accuses-high-profile-comedians-michael-mcintyre-jack-whitehall-and-frankie-boyle-of-8718101.html> (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016).

Dessau Bruce, 2013, «Should Comedians Write Their Own Jokes?», *Beyond the Joke* [προσωπικό ιστολόγιο του συγγραφέα], δημοσιεύτηκε στις 21 Απριλίου 2013, διαθέσιμο στο: <http://www.beyondthejoke.co.uk/content/opinion-should-comedians-write-their-own-jokes> (τελευταία επίσκεψη: 26/6/2016)

Druckerman Pamela, 2014. «Not Yet Rolling in the Aisles», *The New York Times* [ηλεκτρονική έκδοση], καταχωρήθηκε στις 8 Απριλίου 2014, διαθέσιμο στο: <http://www.nytimes.com/2014/04/09/opinion/druckerman-not-yet-rolling-in-the-aisles.html>, (τελευταία επίσκεψη: 20/6/2016)

Logan, Brian, 2014. «Pay-per-laugh: the comedy club that charges punters having fun», *The Guardian* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 14

Οκτωβρίου 2014, διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/stage/2014/oct/14/standup-comedy-pay-per-laugh-charge-barcelona> (τελευταία επίσκεψη: 28/6/2016).

Lytton Charlotte & Kelly Tara, 2013. «Edinburgh Fringe Festival: 13 funny female comedians to watch», *CNN* [ηλεκτρονική έκδοση], καταχωρήθηκε στη 1 Αυγούστου 2013, διαθέσιμο στο: <http://edition.cnn.com/2013/08/01/showbiz/edinburgh-fringe-festival-13-comedians/> (τελευταία επίσκεψη: 26/8/2016).

Αγγελοπούλου Ανθή, 2008. «Αι Δύο Μονόλογοι», *Fe-mail* [ιστοσελίδα], δημοσιεύτηκε στις 10 Νοεμβρίου 2008, διαθέσιμο στο: <http://fe-mail.gr/pages/posts/entertainment/entertainment3784.php> (τελευταία επίσκεψη: 11/8/2016).

Βουλαλάς Νίκος, 2012. «Η ελληνική σκηνή της stand up comedy», *Αθηνόραμα* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 10 Δεκεμβρίου 2012, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: [http://www.athinorama.gr/theatre/article/h\\_elliniki\\_skini\\_tis\\_stand\\_up\\_comedy-14031.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/h_elliniki_skini_tis_stand_up_comedy-14031.html) (τελευταία επίσκεψη: 27/8/2016).

Λαγκαδινός Νίκος, 2008. «Νέες Θεατρικές Παραστάσεις», *Dromena.Langadinis* [προσωπικό ιστολόγιο του συγγραφέα], δημοσιεύτηκε στις 31 Οκτωβρίου 2008, διαθέσιμο στο: [http://dromenalagadinis.blogspot.gr/2008/10/blog-post\\_5517.html](http://dromenalagadinis.blogspot.gr/2008/10/blog-post_5517.html) (τελευταία επίσκεψη: 11/8/2016).

### Συνεντεύξεις

Γιώργος Χατζηπαύλου, συνέντευξη στον Γιώργο Σκίντσα: «Φοβάμαι ότι θα τελειώσει η κρίση και δεν θα μας το πουν», *Βήμα*, δημοσιεύτηκε στις 4 Μαΐου 2014, σελ. 120 (ένθ. *Πολιτισμός*, σελ. 16|32).

Διονύσης Ατζαράκης, συνέντευξη στην Μαρία Κρύου: «Στο stand up comedy το κοινό πρέπει να μπορεί να ταυτιστεί μαζί σου», *Αθηνόραμα* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 16 Μαΐου 2013, διαθέσιμο στο: [http://www.athinorama.gr/theatre/article/dionysis\\_atzarakis\\_sto\\_stand\\_up\\_comedy\\_to\\_koino\\_prepei\\_na\\_mporei\\_na\\_tautistei\\_mazi\\_sou-14663.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/dionysis_atzarakis_sto_stand_up_comedy_to_koino_prepei_na_mporei_na_tautistei_mazi_sou-14663.html) (τελευταία επίσκεψη: 24/6/2015).

- Έρα Κατσούδα – Αντρέας Πασπάτης, συνέντευξη στην Μαρία Δουκάκη, *Artic* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 21 Οκτωβρίου 2015, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <https://artic.gr/hra-katsouda-kai-antreas-paspatis-lene-o-kathenas-ta-dika-tou-sto-artic-gr/30421/> (τελευταία επίσκεψη: 10/8/2016).
- Κατερίνα Βρανά, Δημήτρης Δημόπουλος, Γιώργος Χατζηπαύλου, Λάμπρος Φισφής, συνέντευξη στον Δημήτρη Τσακούμη, περ. *Γυναίκα*, δημοσιεύθηκε τον Μάρτιο 2013 [χ. ημρ.], σελ. 40.
- Λάμπρος Φισφής, συνέντευξη στον Νίκο Βουλαλά: «Το stand up comedy δεν πρέπει να γίνει το νέο frozen yogurt», *Αθηνόραμα* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 4 Ιουνίου 2015, διαθέσιμο στο: [www.athinorama.gr/theatre/article/lampros\\_fisfis\\_to\\_stand\\_up\\_comedy\\_d\\_en\\_prepei\\_na\\_ginei\\_to\\_neo\\_frozen\\_yogurt-2507204.html](http://www.athinorama.gr/theatre/article/lampros_fisfis_to_stand_up_comedy_d_en_prepei_na_ginei_to_neo_frozen_yogurt-2507204.html) (τελευταία επίσκεψη: 24/6/2015).
- Ομάδα του ComedyLab, συνέντευξη στην Λίνα Μπάκου, *Κάθε Μέρα News* (ηλεκτρονικό περιοδικό), 30 Απριλίου 2012, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <http://www.kathemera.gr/2012/04/33377/comedy-lab-2011/> (τελευταία επίσκεψη: 26/8/2012).
- Σίλας Σεραφεΐμ, συνέντευξη στην Ελένη Λαζάρου, «Στέλνουμε π...ες στη Βουλή και διαμαρτυρόμαστε ότι έγινε 'μπ...λο';», *Aixmi* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 28 Απριλίου 2013, διαθέσιμο στο: <http://www.aixmi.gr/index.php/serafeimsilas-interview/> (τελευταία επίσκεψη: 28/8/2016).
- Σίλας Σεραφεΐμ, συνέντευξη στην Κατερίνα Βορβή, *FlowMagazine* [ηλεκτρονική έκδοση], δημοσιεύτηκε στις 05 Δεκεμβρίου 2011, διαθέσιμο στο: [www.flowmagazine.gr/article/view/sunenteuksi\\_me\\_ton\\_sila\\_serafim](http://www.flowmagazine.gr/article/view/sunenteuksi_me_ton_sila_serafim) (τελευταία επίσκεψη: 24/6/2015).
- Χριστόφορος Ζαραλίκος, συνέντευξη στον Γιώργο Αποστόλου, *Αυγή*, 14 Απριλίου 2013, σελ. 59.

**Ιστοσελίδες & Ιστολόγια** (όπως εμφανίζονταν έως και: 29/8/2016)

Comedy Lab: <http://www.comedylab.gr>  
Play Interactive: <http://www.playinteractive.eu/>

Principal Club:	<a href="http://www.principalclub.com/">http://www.principalclub.com/</a>
Stand Up Archive:	<a href="http://www.standuparchive.gr/">http://www.standuparchive.gr/</a>
Γιώργος Χατζηπαύλου:	<a href="http://www.xatzi.gr/">http://www.xatzi.gr/</a>
Δημήτρης Δημόπουλος:	<a href="http://djimdjim.blogspot.gr/">http://djimdjim.blogspot.gr/</a>
Ελληνική Κοινότητα Stand Up Comedy:	<a href="http://www.standupcomedy.gr/">http://www.standupcomedy.gr/</a>
Θέατρο Παραμυθίας:	<a href="http://www.paramithias-theater.gr/">http://www.paramithias-theater.gr/</a>
Θέατρο Φλέμινγκ:	<a href="http://www.theatre-fleming.gr/">http://www.theatre-fleming.gr/</a>
Θίασος Καρελλά:	<a href="http://thiasoskarella.weebly.com/">http://thiasoskarella.weebly.com/</a>
Κατερίνα Βρανά:	<a href="http://www.katerinavrana.com/">http://www.katerinavrana.com/</a>
Λάμπρος Φισφής:	<a href="http://www.lambrosfisfis.com/">http://www.lambrosfisfis.com/</a>
Λουκία Ρικάκη:	<a href="http://www.luciarikaki.gr">http://www.luciarikaki.gr</a> <a href="http://www.luciarikaki-original.gr/">http://www.luciarikaki-original.gr/</a>
Σίλας Σεραφείμ:	<a href="http://www.silas.gr/">http://www.silas.gr/</a>
Τζίμης Πανούσης:	<a href="http://www.tzimakospanousis.gr">http://www.tzimakospanousis.gr</a>
Χάρρυ Κλυνν:	<a href="http://www.harry-klynn.gr">http://www.harry-klynn.gr</a>

**Οπτικοακουστικό Υλικό** (όπως εμφανίζονταν στις ιστοσελίδες έως και: 29/8/2016)

Stewart Lee, «On not Writing»:

<https://www.youtube.com/watch?v=IrXVaytvJtQ>

Δημήτρης Δημόπουλος, *Αντί Διδακτορικού*:

<https://www.youtube.com/watch?v=zGNhRRoD2Cw>

Σίλας Σεραφείμ – Γιώργος Χατζηπαύλου, 3<sup>ος</sup> χρόνος στο Θέατρο Παραμυθίας:

<https://www.youtube.com/watch?v=CgQG3GsLLWI>



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### 1. Σόλο Παραστάσεις Ελλήνων Κωμικών<sup>1</sup>

Κατερίνα Βρανά	<i>Μαραζώνω στην Ξενιτιά</i> (2011) <i>Φέτα με τη Βασίλισσα</i> (2013) <i>About Sex</i> (2015)
Δημήτρης Δημόπουλος	<i>Αντί Διδακτορικού</i> (2008) <sup>2</sup> <i>Υπερπαραγωγή</i> (2010)
Χριστόφορος Ζαραλίκος <sup>3</sup>	<i>Zaraleaks, Επιτέλους Μόνος</i> (2011) <i>Μέσα...</i> (2012)
Βύρων Θεοδωρόπουλος	<i>Τούνδρα – Τάιγκα – Στέπα</i> (2016) <sup>4</sup>
Στέλιος Κάτσαρης	<i>Μέσα Μαζικής Εξημέρωσης</i> (2011)
Χάρρυ Κλυνν <sup>5</sup>	<i>Όποιον Πάρει ο Χάρης</i> (2012)

<sup>1</sup> Οι χρονολογίες αφορούν το πότε πρωτοπαρουσιάστηκε μια παράσταση, ανεξάρτητα από το αν συνεχίστηκε και επόμενη/ες σεζόν.

<sup>2</sup> Το πρώτο Special Έλληνα κωμικού και –έως την ολοκλήρωση της συγγραφής της παρούσας μελέτης– το μοναδικό. Βρίσκεται αναρτημένο στο προσωπικό κανάλι του δημιουργού στο YouTube – διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=zGNhRRoD2Cw> (τελευταία επίσκεψη: 28/8/2016).

<sup>3</sup> Ο Χριστόφορος Ζαραλίκος, εκτός από τις δύο παραστάσεις που καταγράφονται εδώ, εμφανίζεται ανελλιπώς κάθε σεζόν από το 2011, με σόου τα οποία προωθεί απλώς ως *Stand Up Comedy* – χωρίς, δηλαδή, να δίνει κάποιον τίτλο. Εδώ καταχωρήθηκαν οι μόνες παραστάσεις που κατάφερα να εντοπίσω με τίτλο.

<sup>4</sup> Η πρώτη σόλο παράσταση από Έλληνα κωμικό που ηχογραφήθηκε ζωντανά με σκοπό να κυκλοφορήσει σε audio CD.

<sup>5</sup> Καταγράφεται εδώ η μοναδική παράσταση του Χάρρυ Κλυνν που προαναγγέλλεται ως σταντ-απ κόμεντι. Δυστυχώς, δεν έχουμε επαρκή στοιχεία για το είδος και το ύφος της κωμωδίας που παρουσίαζε ο Χάρρυ Κλυνν στις μπουάτ της Πλάκας και στα αναγκυτήρια της Αθήνας από τα μέσα της δεκαετίας του '70, παρόλο που οι πολύ γενικές πληροφορίες συνηγορούν στο ότι παραστάσεις όπως το *Αίσχος* (1981-82) και η *Αλλαγή και πάσης Ελλάδος* (1983) ήταν θεάματα που αποτελούσαν μία μίξη με στοιχεία από καθαρόαιμο σταντ-απ και μουσικό σόου. Από τα μέσα της δεκαετίας του '80, ο

Αλέξανδρος Κοντοπίδης	<i>Ο Μαυρόγατος</i> (2016)
Σωτήρης Κόρδας <sup>6</sup>	<i>Φρα-πέστααα</i> (χ. χ) <i>Εγώ τα Λέω, αλλά Ποιος μ' Ακούει;</i> (2014?) <i>Νιώθω ένα Τρακ</i> (2014?) <i>Πάνω ...στην Αλλαγή</i> (2014) <i>Γραβάτες</i> (2015) <i>Του Σωτήρος</i> (2015)
Παναγιώτης Κούδας	<i>Μυθολογία</i> (2003) <i>Παιδικά Τραύματα</i> (2014) <i>Πόσο Μόνος Είναι Αυτός ο Μάκης...</i> (2016)
Στέφανος Λαοπόδης	<i>Στο Χείλος του Μεγαλείου</i> (2007) <i>Merry κρίσηmass</i> (2013) <i>Κροίσοι</i> (2014)
Μιχάλης Μαθιουδάκης	<i>The Heart of Man</i> (2013) <i>Κακή Πίστη</i> (2014) <i>Όλο Λάθος</i> (2016)
Νίκος Μουτσινάς	<i>[Stand-up Comedy]</i> (2007) <i>The Show Up! Music Comedy</i> (2011)
Τζίμης Πανούσης <sup>7</sup>	<i>Προσεχώς Βουλγάρες</i> (1997)

---

κωμικός στράφηκε κατ' αποκλειστικότητα στην Επιθεώρηση, βλ. σχετικά: Κρικελίκου Κόμνου – Ευαγγελία, 2014. *Ο Χάρρυ Κλυνν και η Επιθεώρηση (1985-2005)*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ [μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία]. Η ταυτότητα του Χάρρυ Κλυνν ως σταντ-απ κωμικού χρήζει ξεχωριστής έρευνας και μελέτης.

<sup>6</sup> Ο Σωτήρης Κόρδας παρουσιάζει σόλο σταντ-απ, χρησιμοποιώντας συχνά έναν τίτλο για ελάχιστο αριθμό παραστάσεων (ή ακόμα και για μία παράσταση και μόνο). Εδώ καταγράφονται μερικοί από τους τίτλους που έχει δώσει κατά καιρούς σε παραστάσεις του.

<sup>7</sup> Από το πλούσιο παραστασιολόγιο του Τζίμη Πανούση επιλέχθηκαν μόνο οι παραστάσεις που κατά την κρίση μας είχαν περισσότερο έντονο το στοιχείο του σταντ-απ κόμεντι. Το κριτήριο που τέθηκε

[συνέχεια: Τζίμης Πανούσης]	<i>Με Λένε Πόπη</i> (1998) <i>Της Πατρίδας μου η Σημαία</i> (2000) <i>Πατρίς Θρησκεία Σχιζοφρένεια</i> (2001) <i>Vasileros Bromas</i> (2006) <i>Mnimonium 30 Χρόνια Νύχτα</i> (2010) <i>Horatorio σε Ρε Μίζερο</i> (2014)
Αριστοτέλης Ρήγας	<i>Musicomedy</i> (2015)
Σίλας Σεραφεΐμ	<i>75 λεπτά</i> (2001) <i>Κλεφτά Υπάρχουν</i> (2011) <i>Οδηγίες Κρίσης</i> (2012) <i>50 Αποχρώσεις του Greek</i> (2014) <i>20 χρόνια Stand-up</i> (2015)
Λάμπρος Φισφής	<i>Να Ένας Σοφός</i> (2014) <i>Δες το Θετικό</i> (2015)
Γιώργος Χατζηπαύλου	<i>Δύσκολα τα Πράγματα</i> (2011) <i>(Ακόμα πιο) Δύσκολα τα Πράγματα</i> (2012) <i>Σχεδόν Σαράντα</i> (2015)
Δημήτρης Χριστοφορίδης	<i>Στα Βούτυρα</i> (2015)

---

ήταν να περιλαμβάνουν τουλάχιστον 15-20 λεπτά καθαρόαιμου σταντ-απ (αποκλείοντας δηλαδή άλλα ήδη πρόζας και άλλες μορφές παραγωγής κωμικού αποτελέσματος, όπως τηλεφωνικές φάρσες, μιμήσεις, μεταμφιέσεις, αυτοσχέδια σκετς, κλπ). Παραστάσεις της δεκαετίας του '80 έως και τα μέσα του '90 παραλείφθηκαν συνειδητά, καθώς η εξακρίβωση για το αν και κατά πόσο περιελάμβαναν στοιχεία σταντ-απ κόμεντι ήταν αδύνατη στα πλαίσια της παρούσας έρευνας, χωρίς όμως να παραγνωρίζεται η πιθανότητα το σταντ-απ να ήταν όχι απλώς υπαρκτό αλλά να καταλάμβανε σημαντικό μέρος των παραστάσεων ήδη από εκείνη την περίοδο. Η περίπτωση του Τζίμη Πανούση, όσον αφορά την ταυτότητά του ως σταντ-απ κωμικού, επίσης χρήζει ξεχωριστής μελέτης.

## 2. Συνεργασίες<sup>8</sup>

### Χριστόφορος Ζαραλίκος – Κώστας Παπαγεωργίου

- *[Stand-up Comedy]* (2002)

### Σίλας Σεραφείμ – Γιώργος Χατζηπαύλου

- *One Night Stand-up* (2003)
- *Αι δύο ...Μονόλογοι* (2008)

### Χριστόφορος Ζαραλίκος – Θανάσης Παπαγεωργίου – Μαρίνα Καλαφάτη

- *[Stand-up Comedy]* (2003)

### Χριστόφορος Ζαραλίκος – Θανάσης Παπαγεωργίου

- *[Stand-up Comedy]* (2005)

### Θανάσης Παπαγεωργίου – Κώστας Παπαγεωργίου – Αλ. Τσουβέλας

- *[Stand-up Comedy]* (2012)

### Στέλιος Κάτσαρης – Σωτήρης Καλυβάτσης

- *Ο Τζιτζικας κι ο Μέρμυγκας* (2012)
- *Η Επόμενη Μέρα* (2013)

### Κώστας Μαλιάτσης-Σάλας – Mikeius – Jeremy

- *Comedy Revolution* (2013)

### Ήρα Κατσούδα – Ανδρέας Πασπάτης

- *Δείξε μου τον Φίλο σου* (2014)
- *Ο Καθένας τα Δικά του* (2015)

### Μιγάλης Μαθιουδάκης – Βύρων Θεοδωρόπουλος

- *[Stand-up Comedy]* (2015)

---

<sup>8</sup> Οι χρονολογίες αφορούν το πότε ξεκίνησε μια συνεργασία, ανεξάρτητα από το αν και για πόσες σεζόν συνεχίστηκε.

Διονύσης Ατζαράκης – Δημήτρης Χριστοφορίδης – Βύρων Θεοδωρόπουλος

- *Πάντα τέτοια* (2014)

Στέφανος Γιδάρης – Αλέξανδρος Τιτκόβ – Blink Mike – Απόλλων Γαρπόζης

- *Δεν σας Χάλασε* (2016)

Σωτήρης Κόρδας – Ντίνος Σπυρόπουλος

- *Men in ...Βλακ* (2016)

PlayInteractive (σκην. Αργύρης Μάρδας Στραβελάκης)

Μιχάλης Γιαννάτος – Άρης Μιχόπουλος – Μιχάλης Γιαννακάκης

- *Group Therapy* (2001)

Τατιάνα Περιστέρα – Χρήστος Βασιλόπουλος

- *Freedom* (2002)

Τατιάνα Περιστέρα – Νίκη Τουμπακάρη

- *Woman Stories* (2003)

Αργύρης Μάρδας Στραβελάκης – Χάρης Εργατίδης

- *3αντα* (2007?)

Κωνσταντίνος Ραβνιωτόπουλος – Αργύρης Στραβελάκης – Λευτέρης

Γκιωνάκης – Χρίσλα Μίσχου – Ελένη Βασιλειάδου – Γιάννης Πισκιτζής –

Γεράσιμος ελ Σερίφ – (Θοδωρής?) Αναγνωστόπουλος

- *OIKOLOGIA.gr* (2008)

### **3. Κόμεντι Κλαμπ**

**Κλαμπ 104** (μετέπειτα: Κέντρο Λόγου & Τέχνης 104),  
Θεμιστοκλέους 104, Εξάρχεια.

#### **Athens Comedy Club**

Κωνσταντινουπόλεως 46, Γκάζι.

#### **Tricky Trick Art**

Αιόλου 48-50, Αθήνα.

#### **Gazi Comedy Club** (στο Θέατρο 104)

Ευμολπιδών 41, Γκάζι.

#### **Μαιευτήριο**

Βαλαωρίτου 19, Θεσσαλονίκη.

#### 4. Έλληνες & Ελληνίδες Καλλιτέχνες/-ιδες τού Σταντ-απ Κόμεντι

##### Αντρες

1. Blink Mike
2. Giuseppe Vieri
3. Jeremy
4. Mikeius
5. Άγγελος Σπηλιόπουλος
6. Αλέξανδρος Κοντοπίδης
7. Αλέξανδρος Τιτκόβ
8. Αλέξανδρος Τσουβέλας
9. Αλέξανδρος Χαριζάνης
10. Αλέξης Κυριακούλης
11. Ανδρέας Κωνσταντινίδης
12. Ανδρέας Πασπάτης
13. Ανδρέας Χάσκαρης
14. Απόλλων Γαρπόζης
15. Αργύρης Μάρδας Στραβελάκης (σκην.)
16. Άρης Μιχόπουλος
17. Αριστοτέλης Ρήγας
18. Βαγγέλης Μουλαράς
19. Βασίλης Δανελάκης
20. Βασίλης Κατέρης
21. Βασίλης Φωτιάδης
22. Βλάσσης Μπονάτσος
23. Βύρων Θεοδωρόπουλος
24. Γεράσιμος ελ Σερίφ
25. Γιάννης Γάμπας
26. Γιάννης Καλκιτανίδης
27. Γιάννης Λάζαρης
28. Γιάννης Πισκιτζής
29. Γιάννης Σκαραγκάς
30. Γιώργος Βαβούρας
31. Γιώργος Κάκης
32. Γιώργος Κοντορίκος
33. Γιώργος Μίχαλος
34. Γιώργος Χατζηπαύλου
35. Γρηγόρης Μήτας (σκην.)
36. Δημήτρης Βαλσαμίδης
37. Δημήτρης Δημόπουλος
38. Δημήτρης Δούκογλου
39. Δημήτρης Χριστοφορίδης.
40. Διονύσης Ατζαράκης
41. Ηλίας Φουντούλης
42. Θανάσης Παπαγεωργίου
43. Θανάσης Ράνιος
44. Θανάσης Σαμαράς (Cain)
45. Θάνος Δημητριάδης
46. Θεόφιλος Βανδώρος
47. (Θοδωρής?) Αναγνωστόπουλος
48. Θωμάς Ζάμπρας
49. Θωμάς Τσαλαπάτης
50. Κωνσταντίνος Μπούρας-Μπαϊμάκος
51. Κωνσταντίνος Πασσάς
52. Κωνσταντίνος Ραβνιωτόπουλος
53. Κώστας Κουκούτσης
54. Κώστας Μαλιάτσης-Σάλας
55. Κώστας Παπαγεωργίου
56. Λάμπρος Φισφής
57. Λευτέρης Γκιωνάκης

58. Μιχάλης Γιαννάτος
59. Μιχάλης Γιαννακάκης
60. Μιχάλης Μαθιουδάκης
61. Μπεμπέκος (Μίλτος Τζαλαγιάννης)
62. Νικόλαος Λουκάς
63. Νίκος Καλλίδης
64. Νίκος Μουτσινάς
65. Νίκος Ντούπης
66. Ντίνος Σπυρόπουλος

67. Παναγιώτης Καλογερόπουλος
68. Παναγιώτης Κούδας
69. Παναγιώτης Νόιφελτ
70. Πάρις Ρούπος
71. Σίλας Σεραφείμ
72. Στάθης Γιαννακόπουλος
73. Στέλιος Ανατολίτης
74. Στέφανος Zen
75. Στέφανος Γιδάρης
76. Στέφανος Λαοπόδης

77. Σωτήρης Κόρδας
78. Σωτήρης Ψαλτίδης
79. Τζίμης Πανούσης
80. Χάρης Εργατίδης
81. Χάρρυ Κλυνν
82. Χρήστος Βασιλόπουλος
83. Χρήστος Χατζηκωνσταντίνου
84. Χρήστος Χήναρης
85. Χριστόφορος Ζαραλίκος

### Γυναίκες

1. Βίβιαν Βαρσάμη
2. Ελένη Βασιλειάδου
3. Ελπίδα Μηναδάκη
4. Εμμανουέλλα Αλεξίου
5. Ευγενία Σασσάλου
6. Ήρα Κατσούδα
7. Καρίνα Ρουμπινστάιν
8. Κατερίνα Βρανά
9. Λίλα Σταμπούλογλου

10. Λουκία Ρικάκη (σκην.)
11. Μάρθα Παντοπούλου
12. Μαρία Μπαγανά
13. Μαρία Σκαφιδά
14. Μαρία Τουμπέλη
15. Μαρίνα Καλαφάτη
16. Νίκη Τουμπακάρη
17. Νίκη Χατζηγεωργίου
18. Νίτσα Μόλλυ
19. Παρασκευή Μακρή

20. Πέπυ Κυριαννάκη
21. Σοφία Φιλιππίδου
22. Τασούλα Καλανδράνη
23. Τατιάνα Περιστέρη
24. Φάνια Μαγρίζου
25. Χρίσλα Μίσχου
26. Χριστίνα Χριστοφή
27. Χρύσα Κατσαρίνη
28. Χρύσα Ρώπα