
Mouseio Benaki Journal

Vol 8, No 8 (2008)

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Ο Καραγκιόζης και ο Καραγκιόζ, σεμνοί
πρόδρομοι των ΜΜΕ

Κατερίνα Μυστακίδου

doi: [10.12681/benaki.23](https://doi.org/10.12681/benaki.23)

To cite this article:

Μυστακίδου Κ. (2013). Ο Καραγκιόζης και ο Καραγκιόζ, σεμνοί πρόδρομοι των ΜΜΕ. *Mouseio Benaki Journal*, 8(8), 159–178. <https://doi.org/10.12681/benaki.23>

Ο Καραγκιόζης και ο Καραγκιόζ, σεμνοί πρόδρομοι των ΜΜΕ

Στη μνήμη του Ευγένιου Σπαθάρη

Ανάμεσα στην ιδέα
Και στο γεγονός
Ανάμεσα στην κίνηση
Και στην πράξη
Η Σκιά πέφτει

Ανάμεσα στη σύλληψη
Και στη δημιουργία
Ανάμεσα στη συγκίνηση
Και στην ανταπόκριση
Η Σκιά πέφτει

Τ. Σ. Έλιοτ¹

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ αγκαλιάζει τη συμβολική έννοια της σκιάς και την ενσωματώνει, παρουσιάζοντας την αντανάκλαση της ζωής. Με τις επίπεδες, διοδιάστατες φιγούρες του, που προβάλλουν τις σκιές τους πάνω στη φωτισμένη οθόνη, το θέατρο σκιών μεταμορφώνει την πραγματικότητα σε όνειρο. Κάθε στοιχείο ενός έργου είναι αναγνωρίσιμο, χωρίς να αποτελεί ακριβή αντιγραφή της πραγματικότητας, αλλά την πλησιάζει μέσα από τη μεταμόρφωση και την παραποίηση. Με κέντρο τον μπερντέ τοποθετεί από τη μία μεριά της οθόνης τον καραγκιόζοπαίχτη που χειρίζεται τις φιγούρες, και από την άλλη τους θεατές. Ανάμεσα σε αυτούς τους δύο ζωντανούς συντελεστές της παράστασης, μια σειρά από διαφανείς δερμάτινες φιγούρες μεταδίδουν και αποδίδουν την πραγματική ζωή με αφηρημένο τρόπο.

Τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία γίνεται δημοφιλές ως είδος ψυχαγωγίας. Το θέατρο σκιών είναι μια ιδιαίτερη και μοναδική περίπτωση για τη μελέτη του

ιστορικού και πολιτιστικού πίνακα ως προς τη σύμπλευση της ελληνικής ιστορίας με την οθωμανική. Η σχέση του οθωμανικού και του ελληνικού λαϊκού θεάτρου είναι στενή και η πορεία τους έχει μια χρονική ακολουθία: ο Καραγκιόζης γεννιέται την ώρα που σβήνει ο Karagöz, ύστερα από ζωή τεσσάρων αιώνων.² Σε μια αδιατάρακτη συνέχεια το ελληνικό θέατρο σκιών εμφανίζεται στο τέλος του 19ου αιώνα και μορφοποιείται στις αρχές του 20ού, όταν πια έχει εκπνεύσει το τουρκικό θέατρο σκιών. Παράλληλα με την παρακμή των Οθωμανών που δίνει στην Ελλάδα την ευκαιρία για τη σταδιακή αποκοπή της από τον κορμό της αυτοκρατορίας και την ανεξαρτητοποίησή της, στα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζει να στήνεται ο Καραγκιόζης.³ Τα βασικά και πιο γνώριμα σήμερα έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών συνιστούν υιοθεσίες των αντίστοιχων πρωτότυπων του οθωμανικού. Όμως στην ουσία, μέσα από την αναγκαστική διαδικασία του εξελληνισμού τους υπάρχει μια συνέχεια και, χωρίς να αφήσουν κενό, συμπληρώνουν χρονικά το ιστορικό momentum.

Ο τουρκικός Karagöz μας κληροδότησε, αναμφίβολα, το όνομα του ομώνυμου πρωταγωνιστή, αλλά και τα περισσότερα κείμενα των κωμικών έργων καταγραμμένα πολύ πριν από τα ελληνικά.⁴ Έτσι ο Karagöz μας παρείχε τα αρχικά μοντέλα πάνω στα οποία βασίστηκαν τα αντίστοιχα έργα του ελληνικού Καραγκιόζη. Το ελληνικό θέατρο σκιών υιοθέτησε τον σκελετό, την πλοκή, τους βασικούς διαλόγους αλλά και, ορισμένες φορές, τυποποιημένα κομμάτια, φτάνοντας μέχρι τους χαρακτήρες. Αυτό μπορεί να στοιχειοθετηθεί με ακρίβεια μέσα από τα ίδια τα έργα με κοινά κείμενα και μια παράλληλη ανάγνωση.

Αυτές οι ομοιότητες του ελληνικού θεάτρου σκιών με



Εικ. 1. Ο Λαζ (Λαζός ή Πόντιος), φιγούρα του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμηνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

το τουρκικό θα ήταν λάθος να μελετηθούν σαν μια απλή δανειοδότηση. Πέρα από αυτούς τους κοινούς παράγοντες, προέχει το γεγονός μιας βαθύτερης ομοιομορφίας που έγκειται στην κοινή κοινωνική υποδομή αιώνων με όμοιους κανόνες διοίκησης, συμπεριφοράς και αντίληψης. *«Την καχυποψία του χωριάτη προς την κυβέρνηση –ειδικά τον χωροφύλακα ή τον εφοριακό– μπορεί να τη βρούμε και να την καταγράψουμε σαν μια ειδική γνώση στη μακρά περίοδο της οθωμανικής κατοχής. Αυτοί οι δύο δεσμοί ήταν αυτοί που μίσησαν και πολέμησαν οι χωρικοί για αιώνες».*⁵

Αναμφίβολα, ο Καραγκιόζης είναι απόλυτα ελληνικός ως λαϊκό θέαμα και προφορική παράδοση. Όμως το βασικό και εξίσου αδιαμφισβήτητο γεγονός είναι ότι ο Karagöz προϋπήρχε του Καραγκιόζη. Δεν υπάρχει τίποτε το αξιοπεριεργό: τα ανώνυμα έργα, προϊόντα προφορικής παράδοσης και κοινοκτημοσύνης σε έναν ρευστό κοινωνικό χώρο, παίρνουν και αφομοιώνουν στοιχεία από όπου μπορούν. Το ελληνικό θέατρο σκιών βασίστηκε στη δανειοδότηση των αρχικών οθωμανικών προτύπων. Αυτή η υιοθεσία ήταν φυσιολογική. Σήμερα γίνεται πολύ πιο ενδιαφέρουσα, όταν δεχτούμε τις ομοιότητες μεταξύ των αντίστοιχων θεάτρων και τις μελετήσουμε σαν τα ευκρινή στοιχεία της Ανατολής στον πολιτισμό μας, νομιμοποιώντας έτσι το παρελθόν μας. Στις διαφορές ήταν και είναι εύκολο να εντοπίσει κανείς τα σημεία του αναδύμενου Ελλαδίτη στραμμένου στη Δύση.

Η χρησιμότητα του Karagöz έγκειται στο ότι ήταν ένας αντανakλαστικός πίνακας της οθωμανικής κοινωνίας, την οποία η Ελλάδα γνώριζε και στην οποία έως ένα σημείο συμμετείχε. Ήταν ένα κομμάτι της αυτοκρατορίας, που σταδιακά μεγάλωσε γεωγραφικά, μέχρι την πλήρη ανεξαρτητοποίησή του. Μέσα από τη διακωμώδηση της καθημερινότητας, ο Καραγκιόζης απεικόνισε ακριβώς αυτό τον αγώνα της Ελλάδας, πέρα από τον πόλεμο, να ξεφύγει από τη σφαίρα επιρροής της πολυεθνικής Οθωμανικής αυτοκρατορίας της οποίας αποτελούσε μέρος.

Όταν εμφανίστηκε ο Καραγκιόζης το 1841,⁶ ήταν νωπή η Συνθήκη της Αδριανούπολης του 1829 για την ανεξαρτησία της Ελλάδας, της οποίας η επικράτεια έφτανε τότε μέχρι τον Βόλο. Ήταν μια πολύ μικρή και φτωχή χώρα και ο κόσμος μόλις είχε πιστέψει στην ανεξαρτησία της. Ήδη την εποχή εκείνη οι Φιλικοί, ο Υψηλάντης αλλά και ο Καποδίστριας ήταν παρελθόν. Οι βάσεις του νέου κράτους είχαν τεθεί και η βασιλεία του Όθωνα ήταν πραγματικότητα.



Εικ. 2. Το Τζίνι από το έργο *Cazutâr* [Τζατζόγριες ή Μάγισσες], φιγούρα του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμηνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

Το πρώτο σύνταγμα της Ελλάδας στην απόσχισή της από την αυτοκρατορία έκανε την επίσημη διάκριση, αποκαλώντας τους κατακτητές Οθωμανούς και όχι Τούρκους. Με το Σύνταγμα του 1844 είχε επέλθει μια ωρίμανση των εθνικών επιδιώξεων και επανακαθορίστηκε για άλλη μια φορά ο στόχος: «*Ο πόλεμος ήταν γενικώς όλης της ελληνικής φυλής κατά των Μωαμεθανών, και τούτο ουδείς αρνείται. Ούτω τον εξέλαβεν η Ευρώπη, ο Σουλτάνος και αι Εθνικάί μας Συνελεύσεις*». Οι Εθνικές Συνελεύσεις έθεσαν τις βάσεις του νέου κράτους και οι ευρωπαϊκές δυνάμεις στήριξαν τον αγώνα κατά του σουλτάνου. Στην περίπτωση αυτή ο σουλτάνος ήταν ολόκληρη η Ανατολή, η αντίπερα όχθη. Αυτή την επίσημη θέση την αποδέχθηκε και την αναπαρέστησε στο σκηνικό του το λαϊκό θέατρο·

ωστόσο, οι χαρακτήρες του απεικόνιζαν μια πιο σύνθετη πραγματικότητα.

Ο Καραγκιόζης συνόπισε τη δημιουργία του νέου κράτους-έθνους. Δεν ξέφυγε με τον δικό του τρόπο από τα σημεία αναφοράς του συντάγματος, τις εθνοσυνελεύσεις, τον σουλτάνο και τη σύμπραξη της Ευρώπης. Το θέατρο σκιών λειτουργεί μέσα σε ένα αδρό πλαίσιο, όπως τα σύνορα της χώρας του. Αποτελείται από ένα αυστηρό και τυποποιημένο σκηνικό με δύο στοιχεία, την καλύβα του Καραγκιόζη αριστερά και το σαράι δεξιά. Είναι απλό, όπως όλες οι περιλήψεις μιας κατάστασης. Είναι οι δύο παρατάξεις, οι Έλληνες και οι Τούρκοι, σε συνεχή επικοινωνία, σε καθημερινή συνδιαλλαγή και, στην ουσία, αντιμετώπιες από την αρχή μέχρι το τέλος.



Εικ. 3. Από αριστερά προς τα δεξιά: ο Χατζιβάρ, η Ζεννέ και το Τζίνι, φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμινή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

Ακριβώς επειδή μορφοποιήθηκε στη διάρκεια της διαδικασίας για τη δημιουργία του εθνικού κράτους, ο Καραγκιόζης δίνει την εικόνα ενός κόσμου ρευστού, όσον αφορά τις ταυτότητες των ηρώων του και τις αξίες τους. Είναι η ακριβής προσέγγιση των δυσκολιών που αντιμετώπισαν οι Ελλαδίτες στην αποδοχή της νέας τους εθνικής ταυτότητας και στην απόρριψη της οθωμανικής σκοπιάς. Αυτό αντανακλάται στην επιλογή των ηρώων και ακόμα πιο άμεσα μεταφέρεται από την αντίληψή τους για τον κόσμο.

Ο αυτόματος τρόπος καταγραφής της κοινωνικής πραγματικότητας είναι αξίωμα για την προφορική παρά-

δοση. Σαν αποτέλεσμα, το θέατρο σκιών –σαν μοναδική έκφρασή της– μπορεί να αποτελέσει σήμερα ένα αρχείο της εποχής του. Το γεγονός ότι μέσα από τον αυτοσχεδιασμό έκανε κριτική των γεγονότων σε ένα μεγάλο και απροσδιόριστο, δημογραφικά και ταξικά, κοινό ανάγκαζε τον караγκιοζοπαίχτη να ταυτίζεται με το κοινό του και να μιλά την ίδια γλώσσα με αυτό.⁷ Ήταν ένας ρόλος αντίστοιχος με τα σημερινά ΜΜΕ, όσον αφορά την επικοινωνία με τον μέσο άνθρωπο. Το θέατρο σκιών βοηθά σήμερα ως παραπληρωματική πτυχή της ιστορίας και μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τα μεταβατικά στάδια ενός αρτιστούστατου έθνους. Η ανάγκη προσέγγισης της μάζας



Εικ. 4. Από αριστερά προς τα δεξιά: ο Μπαμπά Χιμμέτ (Τούρκος αντίστοιχος του Μπαρμπαγιώργου), ο Μπεπερούι (αντίστοιχος του Μορφονιού) και ο Καραγκιόζ, φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμινή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

με την αναπαραγωγή και τη ρεαλιστική αντιμετώπιση της καθημερινότητας ήταν ζήτημα επιβίωσης για τον Καραγκιόζη. Ως αποτέλεσμα, τα έργα μας παρέχουν θέσεις λιγότερο επεξεργασμένες από τις επίσημες θέσεις της εθνικής μας ιστορίας.

Στην ουσία, το θέατρο σκιών γεννήθηκε όταν η μισή Ελλάδα υπαγόταν ακόμη στην Οθωμανική αυτοκρατορία. Ήταν ένα μεσοδιάστημα, όταν ακόμα ο απελευθερωμένος Ελλαδίτης, αν και απαλλαγμένος από την παρουσία του μουσουλμανικού στοιχείου, δεν είχε ακόμα συναισθηματικά συνειδητοποιήσει ότι δεν είναι πια οθωμανός υπήκοος. Ύστερα από 400 χρόνια ως μέλος του

ισχυρού ελληνορθόδοξου μιλέτ, δεν είχε ακόμα προλάβει να αποβάλει την κοσμοθεωρία του και να αλλάξει τη στάση του. Ο κόσμος του ανήκε τόσο στον πολυεθνικό, πολυπολιτισμικό και πολυθρησκευτικό κόσμο μιας γνώριμης αυτοκρατορίας, όσο και σε αυτόν της μικρής και φτωχής χριστιανικής χώρας του.

Σε αντίθεση με τους διανοούμενους, που υπερπήδησαν το Βυζάντιο για μια απευθείας σύνδεση των Νεοελλήνων με τους αρχαίους, ο λαός διατήρησε το φυσικό μέτρο των αλλαγών, αλλοιώνοντας σταδιακά τη συνθετική εικόνα της καθημερινότητας και της κοσμοθεωρίας του. Σε αυτή την περίοδο με τα ελάχιστα έντυπα και βιβλία η συμμα-



Εικ. 5. Από αριστερά προς τα δεξιά: ο Τουγσουζ Ντεγή Μπεκίρ, ο Αράπης, ο Λαζ και ο Τσεγεμπί, φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμηνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

τοχή του Καραγκιόζη, με ρόλο αντίστοιχο με τα σημερινά ΜΜΕ στην πληροφόρηση, ήταν σημαντική ως προς την καταγραφή των αλλαγών. Το λαϊκό θέατρο είναι απλώς μια ιδιαίτερα ενδεικτική περίπτωση άμεσης αναπαραγωγής της πραγματικότητας.

Στόχος του θεάτρου σκιών

Ο στόχος του Καραγκιόζη, όπως ήταν κι ο στόχος του ίδιου του Αγώνα, ήταν ο Τούρκος. Άλλωστε, η επίσημη θέση του πρώτου συντάγματος ήταν ότι: «*Επαρχίαι της Ελλάδος είναι όσαι έλαβον και θα λάβωσι τα όπλα κατά της Οθωμανικής δυναστείας*». Αυτή η θέση ήταν απόλυτα προσαρμοσμένη στα ιστορικά δρώμενα. Με τη δική του κλίμακα αξιών το ελληνικό λαϊκό θέατρο εναρμονίστηκε με τις θέσεις αυτές. Από την αρχή είχε ένα διπολικό σύστημα λογικής, ασπρόμαυρο. Κινούνταν πάντα σε δύο

παραμέτρους, βάζοντας τους Έλληνες χριστιανούς, από τη μία μεριά, με κέντρο την καλύβα του Καραγκιόζη, και, από την άλλη, τους Τούρκους και τους Τουρκαλβανούς μουσουλμάνους να κινούνται γύρω από το σαράι. Είναι ένας βασικός άξονας, πολύ λειτουργικός, αναλλοίωτος μέσα στα χρόνια.

Παρά το ότι οι Έλληνες αρχίζουν να συσπειρώνονται γύρω από τον πυρήνα του πρώτου ελλαδικού χώρου, η μορφή της ανώτατης εξουσίας παραμένει το σαράι, ο πασάς και ο βεζίρης. Το θέατρο σκιών χρησιμοποιεί το σαράι και τους Τούρκους ως στόχο, αντανakλώντας την ιστορική πραγματικότητα. Οι λόγοι είναι ότι για τον μέσο Έλληνα, ακόμα και τον Πελοποννήσιο, το σαράι αντιπροσωπεύει το κέντρο της εξουσίας και αυτό πολεμά.⁸ Όμως το σαράι, το αντίστοιχο παλάτι, ήταν πάντα η κατοικία μόνο του σουλτάνου. Στην ουσία, ο σουλτάνος καθόριζε ποιο



Εικ. 6. Από αριστερά προς τα δεξιά: ο Καραγκιόζ και ο Χατζιβάτ στο χαμάμ, φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμηνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

ήταν το σαράι ανεξάρτητα από το αν ήταν στην ανατολική ή τη δυτική όχθη του Βοσπόρου, σε κάθε περίπτωση όμως στην Κωνσταντινούπολη. Το θέατρο σκιών βάζει το σαράι απέναντι από την καλύβα.

Το γεγονός ότι δεν εμφανίζει στη σκηνή τον σουλτάνο είναι δείγμα του υποσυνείδητου σεβασμού των Οθωμανών για τον απρόσιτο άρχοντα. Είναι ένα αίσθημα που το συμμερίζονται οι Ελλαδίτες και έχει απόλυτη ισχύ για τους Έλληνες υπηκόους της Υψηλής Πύλης, και ειδικά

για τους συνεργάτες του σουλτάνου, τους Φαναριώτες. Το θέατρο σκιών δεν τοποθετεί τον σουλτάνο αλλά επιλέγει –σωστά ιστορικά– τον πασά, τον στρατιωτικό διοικητή, ως ανώτατη μορφή εξουσίας στον ελλαδικό χώρο. Η εναλλαγή του πασά με τον βεζίρη είναι μια αυθαιρεσία του λαϊκού θεάτρου.

Το σαράι τοποθετείται στη σκηνή μετά την Επανάσταση και αποκτά λόγο ύπαρξης. Είναι το σημείο που η Ελληνική επανάσταση περνά άμεσα το μήνυμά της και χω-

ρίς καθυστέρηση μετατρέπει τον Τούρκο σε τελικό στόχο. Αυτή άλλωστε η στροφή είναι και δομικά η ουσιαστική ποιοτική διαφορά του ελληνικού από το τουρκικό θέατρο σκιών στις περιπτώσεις που έχουν την ίδια πλοκή. Σε όλα τα έργα, ανεξαιρέτως, ο Καραγκιόζης αρχίζει με αντιπαράθεση, βάζοντας το σαράι απέναντι από την καλύβα.

Το άλλο σημαντικό στοιχείο, που γνώριζαν οι Έλληνες του 19ου αιώνα και σήμερα έχει ατονήσει τελείως ακόμα και στους Τούρκους, είναι ότι ο σουλτάνος ήταν και ο χαλίφης, ο θρησκευτικός ηγέτης, ως ο απευθείας απόγονος του Μωάμεθ. Ο χαλίφης είχε ιδιαίτερη βαρύτητα ως σύμβολο του Ισλάμ, που δεν τη διαθέτει ούτε ο Πάπας, και σαφώς όχι ο Πατριάρχης. Σε έναν κόσμο βαθιά θρησκευόμενο που έβγαине από το θεοκρατικό σύστημα των μιλέτ, θα ήταν ιεροσυλία να τοποθετηθεί στη σκηνή. Ο μέσος Καραγκιόζοπαίχτης μέχρι τη Συνθήκη της Λοζάννης ήταν σε πλήρη γνώση της υπεροχής αυτού του συμβολικού ρόλου.

Αυτός είναι και ο λόγος που δεν γίνεται καμία αναφορά στον Πατριάρχη, ο οποίος παραμένει η ανώτατη εξουσία στην οποία λογοδοτεί το ελληνορθόδοξο μιλέτ. Μπορεί η Αντιβασιλεία του Όθωνα να ανακήρυξε ανεξάρτητη την Εκκλησία της Ελλάδας, δεν κατάφερε όμως να αποδυναμώσει τη συναισθηματική εξάρτηση από το Οικουμενικό Πατριαρχείο, και ο Καραγκιόζης αυτό το σεβάστηκε.

Ακριβώς επειδή το λαϊκό θέατρο λειτουργούσε με τον παλμό της εποχής, έκανε τον Τούρκο προύχοντα στόχο του ελληνικού θεάτρου σκιών. Κι αυτό ήταν το πρώτο βήμα της αφύπνισης και της νέας ταυτότητάς του, την οποία διαμορφώνει επιτιθέμενος στον Τούρκο που τον σκλάβωσε και τον εξουσίασε παρά τη θέλησή του επί αιώνες. Παραμένει το βασικό σημείο αναφοράς και περιτριγυρίζεται από χαρακτήρες με ιστορική υπόσταση και λειτουργική δύναμη.

Αντίθετα, στον Karagöz δεν υπάρχει στόχος στα έργα αντίστοιχος με εκείνον του Τούρκου στα ελληνικά έργα. Στο οθωμανικό θέατρο σκιών έρχεται στο τέλος η κάθαρση με την αποκάλυψη της αλήθειας και την τιμωρία του ανήθικου, μικροαπατεώνα ήρωα Καραγκιόζ. Αυτό διατηρείται στον Καραγκιόζη, στο τέλος του οποίου πάντα αποκαλύπτονται οι πονηριές και οι κλεψίες και τρώει ξύλο από τον Τουρκαλβανό Βεληγκέκα ή από τον Μπαρμπαγιώργο.

Αν και πολλά πράγματα άλλαξαν από την πρώτη γραπτή μνεία για το θέατρο σκιών το 1841, εκείνο που έμεινε αναλλοίωτο μέχρι σήμερα είναι το σκηνικό με αυτό τον

αυστηρό διαχωρισμό. Γύρω από την καλύβα συσπειρώνονται οι χριστιανοί και ο Εβραίος, και απέναντι είναι οι μουσουλμάνοι ως άρχουσα τάξη, με τους Τουρκαλβανούς ως εκτελεστική εξουσία.

Τον 19ο αιώνα, όταν δημιουργείται και διαμορφώνεται το θέατρο σκιών στήνοντας τον ιστό του, πιθανότατα ο Karagöz να παιζόταν και στην Ελλάδα, η οποία ήταν επαρχία της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οποιαδήποτε υπόθεση δεν θα θεωρούνταν παράτολμη, δεδομένου ότι ήταν φυσική η πολιτιστική ρευστότητα στις μη θρησκευτικές εκδηλώσεις και το θέατρο σκιών ήταν από τα ελάχιστα θεάματα για τον φτωχό άνθρωπο της εποχής. Ήδη ο Karagöz βρισκόταν σε πλήρη ακμή τον 19ο αιώνα, έχοντας παρελθόν 300 χρόνων. Αν υπήρχαν παραστάσεις, και πιθανότατα αυτή είναι μια ρεαλιστική αντιμετώπιση, θα ήταν μια πρώτη εξελληνισμένη μορφή του τουρκικού θεάτρου σκιών. Τα αστέια των προεπαναστατικών παραστάσεων θα απευθύνονταν στο ελληνικό ακροατήριο, αλλά θα διατηρούσαν πολιτική ισορροπία αναγκαστικά για την επιβίωσή τους και τη συνέχιση της δουλειάς των Καραγκιόζοπαίχτων. Τα μετεπαναστατικά κείμενα και οι καταγραφές των έργων χρονολογούνται αρκετά αργότερα, όταν η Ελλάδα είχε πια μπει στα τελευταία στάδια της ενοποίησής της.

Κριτήρια επιλογής των χαρακτήρων

Μια περισσότερο αντικειμενική ανάλυση βασισμένη σε ιστορικά στοιχεία θα χαρακτήριζε το λαϊκό θέατρο ως έναν αναχρονισμό, τελείως ξεπερασμένο για την εποχή του. Εδώ τίθεται το ερώτημα αν η ιστορία ή αν το λαϊκό θέατρο παραβιάζει τους κανόνες. Ποτέ δεν είχαμε εξαιρέσεις στους κανόνες του λαϊκού θεάτρου. Αυτοί τηρούνται αυστηρά σε όλες τις χώρες, ανεξαρτήτως εποχής και συστήματος. Εκ των πραγμάτων, αν ο Καραγκιόζης ήθελε να επιβιώσει, δεν μπορούσε να παραβιάσει τους κανόνες του λαϊκού θεάτρου.⁹ Οι γνώριμες επιλογές ηρώων, γλώσσας και καταστάσεων ήταν αναγκαίες, καθώς το λαϊκό θέατρο βασίζεται στην επανάληψη των ήδη γνωστών στοιχείων. Δεν υπάρχει πρωτοτυπία σεναρίου, ούτε επιτρέπονταν ανατρεπτικές προσεγγίσεις σε ένα τόσο πλατύ κοινό. Απλά μέσω του αυτοσχεδιασμού υπήρχαν σχόλια, με μεγάλη αμεσότητα για τα πολιτικά και τα κοινωνικά πράγματα.

Αυτή τη μεταβατική εποχή, όταν η Θεσσαλία και η Μακεδονία αποτελούσαν ακόμη τμήμα της αυτοκρατορίας, υπήρχαν ανοιχτά ζητήματα για το τι ονομάζεται μιλέτ, τι έθνος και τι γένος. Απασχολούσαν κυρίως τους ανθρώ-



Εικ. 7. Ο Καραγκιόζ γάιδαρος από το έργο *Cazutâr* [Τζατζόγριες ή Μάγισσες], φιγούρα του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

πους της διανόησης, αλλά και τους ιστορικούς και τους πολιτικούς, οι οποίοι έπρεπε να βρουν απαντήσεις και να κατευθύνουν το επαναστατικό κίνημα. Ενδιαφέρον είναι ότι το θέατρο σκιών έκανε μια σύμπτυξη αυτών των θέσεων παρόμοια με αυτή του μέσου Ελλαδίτη. Άλλωστε, αυτό συνέβαινε και στην πραγματικότητα. Τον 19ο αιώνα δεν υπήρχε για τον καραγκιοζοπαίκτη, όπως και για τον λαό, καμία σύγχυση των εννοιών και των όρων μιλέτ και γένος. Το έθνος είναι μια πιο σύγχρονη έννοια. Στον βαλκανικό χώρο, αυτή την περίοδο, εμφανίστηκαν και διαμορφώθηκαν όλα τα νέα έθνη μέσα από το ελληνορθόδοξο μιλέτ.¹⁰ Κοινός στόχος όλων των ορθοδόξων ήταν οι Οθωμανοί.

Συναισθηματικά βαρύνουσα αλλά και καθαρά λειτουργική σημασία είχε ο όρος μιλέτ και αυτό φαίνεται καλύτερα παρά ποτέ στους χαρακτήρες του Καραγκιόζη.¹¹ Στην πράξη το θέατρο σκιών έκανε ομαδοποιήσεις αντίστοιχες με αυτές των μιλέτ. Βάζει τους Έλληνες απέναντι στους Τούρκους και τους Τουρκαλβανούς και ξεχωρίζει τον Εβραίο. Η Οθωμανική αυτοκρατορία είχε έξι μιλέτ, πέντε χριστιανικά και το εβραϊκό. Οι υπόλοιποι ήταν μουσουλμάνοι διαφόρων εθνοτήτων και αποκλίσεων, με τον βεζίρη και τους πασάδες στην κορυφή. Αυτή την πραγματικότητα αντιγράφει και το ελληνικό θέατρο σκιών και αυτό είναι το πολύ ενδιαφέρον στοιχείο.

Το καθολικό και το προτεσταντικό μιλέτ δεν είχαν ποί-

μνιο στην Ελλάδα, ενδεικτικό της ιδιομορφίας του πρώτου βασιλικού ζεύγους, του καθολικού Όθωνα και της διαμαρτυρούμενης Αμαλίας. Δεν έκανε επίσης μινεία στους ελληνορθόδοξους Σέρβους, Βούλγαρους και Αλβανούς ως χαρακτήρες. Δεν βλέπουμε επίσης πουθενά αυτούς τους εκπροσώπους από τα Βαλκάνια, πολλοί από τους οποίους μιλούσαν ελληνικά και είχαν πολεμήσει στην Επανάσταση.

Μπορεί κανείς να δικαιολογήσει την απουσία του Καποδίστρια όπως και άλλων σημαντικών μορφών του Αγώνα, αλλά έχει μεγάλο ενδιαφέρον ότι το θέατρο σκιών αγνόησε και τους Βαυαρούς. Ήταν μια ομάδα ανθρώπων με τελείως διαφορετική νοοτροπία και ξεχωριστό τρόπο ζωής. Στην ουσία ήταν απρόσκλητοι, άξεστοι ξένοι στρατιώτες που επιβλήθηκαν από τις ξένες Δυνάμεις και φέρθηκαν ως κατακτητές τις πρώτες δεκαετίες μετά την Επανάσταση. Είχαν εισχωρήσει στον στρατό, εκτοπίζοντας τους αγωνιστές, και στον δημόσιο τομέα, στερώντας τις ελάχιστες θέσεις από τους νόμιμους δικαιούχους. Θεωρητικά, οι Βαυαροί είχαν όλα τα στοιχεία που προσφέρονται για διακωμώδηση και δημιουργία τύπων, αρχίζοντας από το διαφορετικό τους ντύσιμο, την προφορά τους και τις συνήθειές τους στο φαγητό και στον τρόπο ζωής. Επίσης, θα υπήρχε καθολική αναγνώρισή τους από τους υπηκόους τους και πολλοί θα χειροκροτούσαν για τα παθήματά τους. Όμως, οι Βαυαροί ανήκαν αυστηρά στον ελλαδικό χώρο και μόνο οι απελευθερωμένοι Έλληνες θα έβλεπαν σε αυτούς μια μορφή της νέας εξουσίας, χωρίς διάρκεια ζωής. Αντίθετα, το σαράι και ό,τι αυτό εκπροσωπούσε ήταν ένα δεδομένο σύστημα εξουσίας παγιωμένο και ισχυρό για όλους τους Έλληνες. Ακριβώς επειδή δεν μπορούσε, και μέχρι το 1922, να αναιρεθεί η σημασία του, έγινε ο στόχος.

Ο ρόλος της θρησκείας

Η θρησκεία θα πάρει στο θέατρο σκιών πρωταρχική σημασία για την αποτίναξη του ζυγού των Οθωμανών. Όμως η σχέση Ανατολής - Δύσης που μεταφράζεται πολιτικά ως θρησκεία - εκκοσμίκευση δεν γράφει στον μπερντέ του λαϊκού θεάτρου, γιατί ακόμα δεν έχει γίνει βίωμα του κοινωνικού συνόλου. Αναμφισβήτητα στο ξεκίνημά της η Ελλάδα ήταν πολύ πιο κοντά στην Ανατολή. Η στιγμή της απαγκίστρωσης της Εκκλησίας της Ελλάδος από το Πατριαρχείο οριοθέτησε τη ρήξη ενός ουσιαστικού δεσμού με τους Οθωμανούς. Δεν υπεισέρχεται πουθενά στον Καραγκιόζη το πιο σημαντικό θέμα, αυτό της αυτοκέφαλης Εκκλησίας της Ελλάδος. Απλά αγνοείται επιδεικτικά



Εικ. 8. Από αριστερά προς τα δεξιά: ο Χατζιβάτ και ο Καραγκιόζ βαρκάρηδες από το έργο *Kayik* [Καϊκι], φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμηνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

οποιαδήποτε εκκλησιαστική ηγεσία. Εκ των πραγμάτων, το εθνικό κράτος ήρθε σε μια διπολική αντιπαράθεση με τους Οθωμανούς και με την άρχουσα τάξη των Ελλήνων της Πόλης. Όμως ο Καραγκιόζης δεν έβαλε το Πατριαρχείο και τους Φαναριώτες μαζί με τους Οθωμανούς. Αυτή η ομαδοποίηση δεν έγινε ορατή στο λαϊκό θέατρο. Το πιο πιθανό είναι ότι οι καραγκιοζοπαίχτες απλά άφησαν στην άκρη ένα ζήτημα τόσο λεπτό και δύσκολο σε οποιονδήποτε συναισθηματικό και πολιτικό χειρισμό. Απλά ο Καραγκιόζης ενστερνίστηκε και διατήρησε τη θέση της επίσημης εθνικής ιστορίας και επέτρεψε στους δημιουργούς του, τους ανώνυμους καλλιτέχνες, να εκφράζονται ανενόχλητοι.

Αναμφισβήτητα, ο Πατριάρχης εκπροσωπούσε την ανώτατη ηγεσία για το ελληνορθόδοξο μιλέτ και σε αυτόν λογοδοτούσαν όλοι οι μη απελευθερωμένοι Έλληνες. Ήταν

ο άμεσος ηγέτης, ενώ ο σουλτάνος ήταν μια πιο απόμακρη εξουσία. Αυτή, όμως, η συνειδητοποίηση πήρε δεκαετίες και συναισθηματικά η αποδυνάμωση της εξουσίας και του γοήτρου, όχι μόνο του Πατριαρχείου αλλά και του σουλτάνου, ήταν σταδιακή. Μη αναφέροντάς τον, το θέατρο σκιών τοποθέτησε, σιωπηλά, τον Πατριάρχη δίπλα στον σουλτάνο, όπως ήταν και η πραγματικότητα.

Μόνο ο Γρηγόριος Ε΄, που θεωρήθηκε σύμβολο αντίστασης επειδή θανατώθηκε, και ο Παλαιών Πατρών Γερμανός, ο οποίος σήκωσε το λάβαρο της Επανάστασης, ξεχωρίζουν ως μοχλοί στον Αγώνα κατά των Οθωμανών και εμφανίζονται ως ηρωικά πρόσωπα σε έργα, όπως *Η Κρεμάλα του Πατριάρχη*. Το γεγονός ότι ο Γρηγόριος Ε΄ εναντιώθηκε στον ξεσηκωμό του 1821 αποσιωπάται. Ο Καραγκιόζης τους αποδέχεται ως πρωτεργάτες της Επανάστασης και με αυτή την ιδιότητα τους χρησιμοποιεί, δί-



Εικ. 9. Το μεγάλο και το μικρό φίδι από τα έργα του Μεγαλέξανδρου, φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών, περγαμηνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

νοντας στη θρησκεία τον πρωταρχικό ρόλο, ξεχωρίζοντάς την ταυτόχρονα από την εκκλησιαστική εξουσία.

Αναγνωρίζοντας αυτή την αμφισημία ο Καραγκιόζης άφησε το βάρος να πέσει στον απλό κλήρο. Όσο για τον ρόλο των κληρικών και των μοναχών, το λαϊκό θέατρο έχει συνέπεια και ακρίβεια. Όταν οι ιερωμένοι έχουν καθοδηγητικό ρόλο στα ιστορικά γεγονότα, γίνεται διαχωρισμός καλών και κακών μοναχών· και οι δύο κατηγορίες μεταφράζονται σε συνεργάτες των χριστιανών κλεφτών και σε προδότες με το μέρος του Αλή Πασά και των Τούρκων.

Οι χαρακτήρες του θεάτρου σκιών καθρεφτίζουν το πέρασμα της Ελλάδας από το πολύχρωμο σκηνικό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας στη μονοχρωματική πραγματικότητα της χώρας των ορθόδοξων χριστιανών. Αυτή η αλλαγή, πρακτικά και συναισθηματικά δύσκολη, έγινε πολύ σταδιακά. Ακριβώς αυτή τη σύγχυση προδίδει η

επιλογή των ηρώων, συνθέτοντας μια εικόνα με αλλόθρησκους και αλλόγλωσσους, όπως πραγματικά ήταν ο ελλαδικός χώρος του 19ου αιώνα έως και τη Μικρασιατική καταστροφή.

Με αυτή τη λογική οι ήρωες του θεάτρου σκιών βλέπουν τους Τούρκους και τους Τουρκαλβανούς ως μέλη της κοινωνίας τους. Είναι η άλλη ομάδα, το στρατόπεδο των μουσουλμάνων μαζί με τον πασά και τον βεζίρη, την Αϊσέ και τις χανούμισσες. Είναι οικεία σημεία αναφοράς ως πρόσωπα της εξουσίας, αλλά η συγκέντρωσή τους και η αλλογλωσσία τους, μαζί με τη θρησκεία, τους βάζουν αντιμέτωπους με τους υπόλοιπους.

Κατοικούν απέναντί τους. Τους δίνουν δουλειά, ειδικά στον Χατζηαβάτη που παίζει τον ρόλο του μεσάζοντα. Τα χρήματα και τα αγαθά βρίσκονται όλα στο σαράι στα χέρια του πασά. Η άποψη του Shaw,¹² ότι όλοι εργαζο-

νται για το αυτοκρατορικό θησαυροφυλάκιο και για την περιουσία του σουλτάνου, εμφανίζεται και εδώ. Στο σαράι είναι κλεισμένη και η βεζιροπούλα, η κοινή ανδρική φαντασίωση αυτής της πανέμορφα ντυμένης φιγούρας, υπαρκτής αλλά ουσιαστικά άπιαστης.

Πολύ εύστοχα το λαϊκό θέατρο φωτίζει τα μιλέτ και όχι την εθνική καταγωγή, και αυτό αποδεικνύεται στην περίπτωση των Αλβανών. Οι Αλβανοί, στην πλειονότητά τους, ήταν μουσουλμάνοι. Ένα μέρος τους ανήκε στο ελληνορθόδοξο μιλέτ και ένα μικρό ποσοστό –στον Βορρά– στο ρωμαιοκαθολικό μιλέτ. Δεν υπήρχαν καθολικοί Αλβανοί στην Ελλάδα. Ο Καραγκιόζης εστιάζει στους εξισλαμισμένους Αλβανούς, αποκαλώντας τους Τουρκαλβανούς. Είναι τα εκτελεστικά όργανα της εξουσίας δίπλα στον άρχοντα. Αντίθετα, οι χριστιανοί Αλβανοί, ως ομόθρησκοι και μέλη του ίδιου ελληνορθόδοξου μιλέτ, αγνοούνται, αποδεικνύοντας ότι οι καραγκιζοπαίχτες γνώριζαν πολύ καλά τη δομή των μιλέτ και ακολουθούσαν την κοσμοθεωρία των Οσμανλήδων.

Στα κωμικά έργα βάζουν τον Τουρκαλβανό ως Βεληγκέκα ή Δερβέναγα να βρίσκεται στα χαμηλότερα σκαλοπάτια της εξουσίας, κοντά όμως στον ανώτατο άρχοντα, τον πασά ή τον βεζίρη. Ο ρόλος των Τουρκαλβανών είναι του χωροφύλακα-εκτελεστή της τάξης. Αυτό ήταν ένας αντικατοπτρισμός, καθώς οι μουσουλμάνοι Αλβανοί ήταν τα εκτελεστικά όργανα στην Οθωμανική αυτοκρατορία. Αυτό είναι ορατό στον Καραγκιόζη, όπου ο αστυνόμος είναι Τουρκαλβανός, τον οποίο εκείνος μισεί. Ο Βεληγκέκας είναι ο μόνιμος τρόμος του Καραγκιόζη.

Αντίθετα, στα ιστορικά έργα οι Αλβανοί τοποθετούνται στην υπηρεσία του Αλή Πασά, αποκαλύπτοντας τις πολύμορφες διαστάσεις των σχέσεων των Αλβανών τόσο με τους Έλληνες, όσο και με τους Τούρκους στο βιλαέτι των Ιωαννίνων, που ήταν το κέντρο των ζυμώσεων και των εξελίξεων.

ΑΛΒΑΝΟΣ: *Πω τά' αφεντιά σου είσαι το Μανταρίνια;*

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: *Εντζ νετζ, εγώ είμαι φενμέτζ.*

ΑΛΒΑΝΟΣ: (Ιδία) *Πω, ωρέ μπούρα μου ετούτο, πώς κουνβεντιάζει σα φραντζέζο. (Δυνατά) Πω, ωρέ μπούρα μου, Μανταρίνια τζάμπα τζάμπα, ετούτο το βαλίτζα μου το δίνει το βεζίρη. Πω, έχει ρούχα μέσα, και είπε το ιφέντη, τα δικά σου είναι κεια που γράφουν, ωρέ μπούρα μου, Μανταρίνια τζάμπα τζάμπα.*

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: *Εντζ τσεν, τσεν, φαριστά, εντζ.*

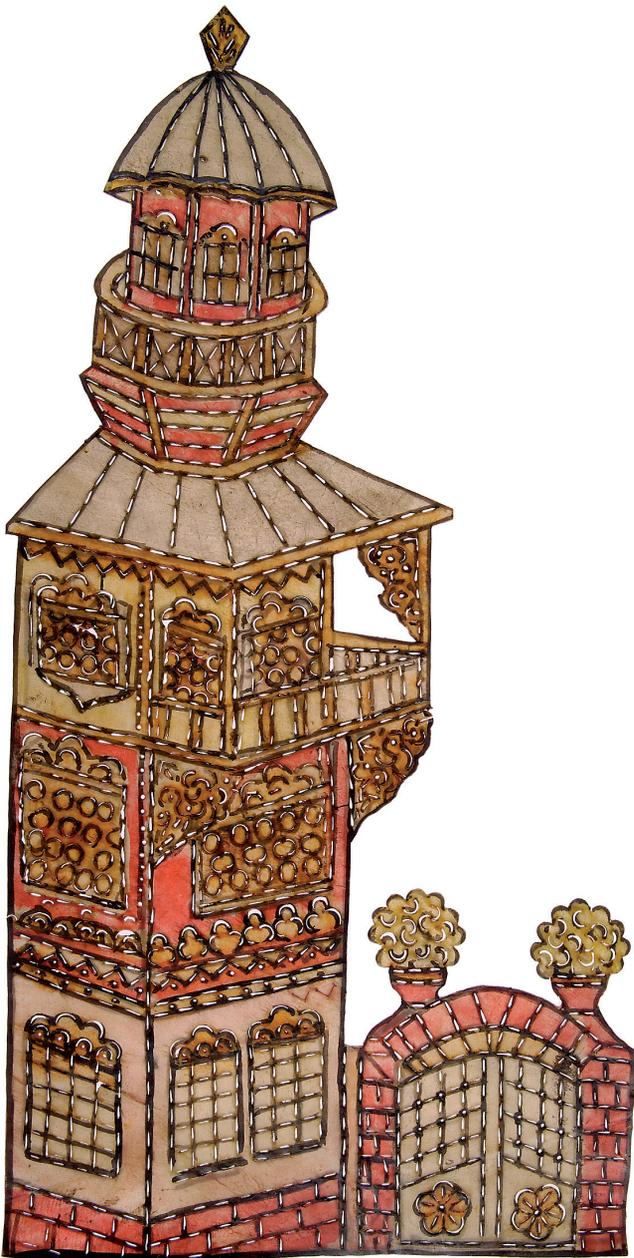
ΑΛΒΑΝΟΣ: (Αναχωρών) *Γεια σου, μπούρα μου. (Ιδία)*

Όλο τσαμπ τζαν δεν παίρνεις χαμπέρι τι λέει. Ετούτο το φραντζέζο, ωρέ, τ' ανακατεούν όλα μπιρ ταμάμ και τα φτιάνουν πιλάφι.

Το θέατρο σκιών από την αρχή εισάγει άλλον έναν χαρακτήρα, αυτόν του Εφτανησιώτη,¹³ του Σιορ Νιόνιου, που αποτελεί μια κλασική και πετυχημένη φιγούρα.¹⁴ Η διακωμώδησή του περιέχει και ιστορικά στοιχεία. Η ιδιότητα για τους Ελλαδίτες διάλεκτος που χρησιμοποιείται στα Ιόνια νησιά καταγράφεται στον Καραγκιόζη και σωστά διακωμωδείται μέσω των λεγομένων του Ζακυνθινού Σιορ Νιόνιου. Ο Νιόνιος αντιγράφει σε νοοτροπία τον Φρενκ, όπως είναι στα τουρκικά η συντόμηση της λέξης “φραγκολεβαντίνος” με την ίδια λέξη αποκαλούνται και οι Ζακυνθινοί. Ο Φρενκ του τουρκικού θεάτρου είναι ο δυτικόφερνος κάτοικος της Κωνσταντινούπολης, κατάλοιπο των Φραγκολεβαντίνων της Ανατολής. Ο Νιόνος είναι η αντίστοιχη καρικατούρα, κατάλοιπο της Φραγκοκρατίας και της Ενετοκρατίας των Επτανήσων. Όμως για το ελληνικό θέατρο σκιών η σημασία του είναι πολύ μεγαλύτερη, καθώς η απομόνωση του Νιόνιου μέσα στους υπόλοιπους ήρωες και οι προτιμήσεις του τον ξεχωρίζουν, αποδεικνύοντας πόσο πολύ ανήκε η Ελλάδα στην Ανατολή.

Πιο ξένοι ήταν οι Εφτανησιοί, σαν πιο γνήσιοι Ευρωπαίοι, αλλά μετά την ένωση των Ιονίων, αν και υπήρξαν επιφυλάξεις, ήταν γενικά αποδεκτοί. «*Δεν εισήξα πολλά γένη Ελλήνων εις την σκηνήν, περιορισθείς εις μόνα αυτά μετά των οποίων συμπεριλαμβάνονται όσα μεν μιγνύουν την τουρκική, ιδίως με τον Ανατολίτην, όσα την ιταλική και τας ευρωπαϊκάς διαλέκτους, με τον Επτανήσιον, όσα την αλβανικήν, με τον Αλβανόν και όσα τας διαφθαρμένας λέξεις, με τους λοιπούς, ώστε όταν ακούη τις Βυζαντινόν, ή Σμυρναίον, ή άλλον τινά προφέροντα μεταξύ τουρκικάς λέξεις, ας εννοή τον Ανατολίτην, καθότι εις πολλά μέρη της Κωνσταντινουπόλεως δεν διαφέρει πολύ η ομιλία των Βυζαντινών από εκείνην των Ανατολιτών [...]*»¹⁵ Η έλλειψη τύπων ομογενών από τα βαλκανικά παράλια βοηθά, επίσης, στην ερμηνεία και την κατανόηση της εικόνας του κόσμου που είχε ο Έλληνας.¹⁶

Υπάρχει μια μεροληπτική μεταχείριση του Βλάχου, αν και δεν εκπροσωπείται ως μέλος της εθνολογικής ομάδας. Όμως ο Βλάχος είχε εξελληνιστεί, έχοντας καταγραφεί εξαρχής στη λαϊκή συνείδηση ως μια γραφική φυσιογνωμία με έντονη προφορά και άξεστους τρόπους. Χαρακτηριστικά του ίσως διακρίνουμε στον Μπαρμπαγιώργο. Το βασικό όμως είναι ότι δεν μιλά βλάχικα. Ο Μπαρμπα-



Εικ. 10. Σκηνικό του τουρκικού θεάτρου σκιών, περγαμηνή. Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.

γιώργος είναι ο μόνος φουστανελάς του θεάτρου σκιών, είναι αυτός με τη μυϊκή δύναμη που κατατροπώνει τον Τουρκαλβανό και καταστρέφει το σαράι, όπως στο έργο *Ο Γάμος του Μπαρμπαγιώργη*.

Μια άλλη ομάδα, με ελληνική συνείδηση και έντονα χαρακτηριστικά, είναι οι Σαρακατσάνοι,¹⁷ τους οποίους επίσης αγνοεί το λαϊκό θέατρο. Συχνά οι Σαρακατσάνοι

μπερδεύονταν με τους Βλάχους,¹⁸ αν και οι πρώτοι είναι ορεισίβιοι Έλληνες, ενώ οι δεύτεροι αποτελούν μειονότητα. Σήμερα γνωρίζουμε ακόμα λιγότερα για την καταγωγή τους από την εποχή του Αγώνα, όταν οι διάφοροι λαοί αναγνώριζαν αμέσως τις εθνοτικές ομάδες. Αυτό φαίνεται όταν ο ήρωας Κατσωντώνης¹⁹ αναφέρεται ως Σαρακατσάνος στην καταγωγή, ενώ ο Μπαρμπαγιώργος προσδιορίζεται ως Βλάχος, αποδεικνύοντας ότι το λαϊκό θέατρο κάνει αυτόματα διαχωρισμό.

Στο θέατρο σκιών, αν και παρατηρείται έντονη παρουσία Αλβανών, πουθενά δεν διακρίνεται η ολαβική. Το γεγονός ότι το λαϊκό θέατρο αποφεύγει την καταγραφή των Σλάβων ως ομοθήσκων, αν και η παρουσία τους στον Αγώνα ήταν έντονη, αποδεικνύει ότι τόσο το θέατρο σκιών όσο και ο μέσος Ελλαδίτης βλέπει τον κόσμο όχι με εθνικά αλλά με θρησκευτικά χαρακτηριστικά. Ο ομοθήσκος Σλάβος, μέλος του ίδιου μιλέτ με τους Έλληνες, δεν καταγράφεται. Αυτή την κοινωνία με τις συγκεχυμένες αξίες απεικονίζει ο Καραγκιόζης. Ο Νεοέλληνας είναι ξυπόλητος, χωρίς ορατή διέξοδο για την επίλυση των προβλημάτων του, και γνωρίζει μόνο τον εξωτερικό εχθρό.

Ο διπολικός διαχωρισμός του χριστιανικού από το μουσουλμανικό στοιχείο, που κινητοποιεί τον Αγώνα, είναι η βασική θρησκευτική διαφορά του οθωμανικού συστήματος το οποίο στην ουσία βάζει τα μιλέτ από τη μία μεριά και το κυρίαρχο μουσουλμανικό στοιχείο από την άλλη – το μουσουλμανικό μιλέτ είχε καταργηθεί τον 16ο αιώνα, την περίοδο ακμής της αυτοκρατορίας, τοποθετώντας τους μουσουλμάνους σε μια ανώτερη τάξη. Αυτή την αντίληψη του κόσμου μεταφέρει το θέατρο σκιών. Στον ελλαδικό χώρο ζυμώνεται η νέα ταυτότητα. Αυτή η αναγκαστική καλλιέργεια της εθνικής ταυτότητας γίνεται με τη σταδιακή αποκοπή του ομφάλιου λώρου από τους Οθωμανούς.

Χωρίς προκαταλήψεις, ο απλός παρατηρητής μπορεί να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι οι ήρωες του Καραγκιόζη είναι αντιπρόσωποι των μιλέτ. Αυτές είναι οι θρησκευτικές και εθνολογικές ομάδες που αναγνωρίζει αυτόματα ο Έλληνας του 19ου αιώνα και στις οποίες ο ίδιος εντάσσεται. Τα μιλέτ, που λειτουργούν μέχρι και τη Μικρασιατική καταστροφή και τη δημιουργία της Δημοκρατίας της Τουρκίας, είναι ο γνώριμος κόσμος τόσο του Ελλαδίτη, όσο και του Έλληνα. Ο ίδιος, ως μέλος του ισχυρότερου ελληνορθόδοξου μιλέτ (gum-milleti), έχει την αντίληψη και την παιδεία του ορθόδοξου χριστιανού σε μια πολυεθνική θεοκρατική αυτοκρατορία. Αυτές οι θρησκευτικές,

κυρίως, ομάδες είναι οι βασικές για τα πρόσωπα του Καραγκιόζη. Ο διαχωρισμός των χαρακτήρων παύει να είναι ο οθωμανικός διαχωρισμός, προχωρά ένα βήμα πιο πέρα από την πολυεθνική αυτοκρατορία και δημιουργεί ένα ενδιάμεσο διπολικό σύστημα, με τους χριστιανούς από τη μία μεριά και τους μουσουλμάνους από την άλλη. Στην ουσία, συνοψίζεται το κίνητρο του Αγώνα και του ξεσηκωμού των Ελλήνων εναντίον των Τούρκων. Αυτή ήταν και η κοινή βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκαν όλα τα εθνικά κινήματα των βαλκανικών λαών.

Οι ανώνυμοι καραγκιοζοπαίχτες, μέλη της λαϊκής τάξης με τη στοιχειώδη πληροφόρηση των αγράμματων κατωτέρων στρωμάτων, αντιλαμβάνονται από έντοικτο τα μηνύματα που φέρνουν τα εθνικά κινήματα, προσπαθώντας να προσαρμοστούν, ενώ ταυτόχρονα λειτουργούν μέσα στις υπάρχουσες κοινωνικές δομές. Αυτό το παγιωμένο σύστημα μέσα στο οποίο κινούνται το καταγράφουν πιστά.

Τα αρχέτυπα και οι διαφορές του Karagöz Μέσα από τα έργα του Karagöz ξαναζωντανεύει η πολύχρωμη, πολυεθνική κοινωνία των Οθωμανών, γνώριμη από αφηγήσεις²⁰ Μικρασιατών και παλαιών Κωνσταντινουπολιτών. Στον Karagöz συναντώνται όλοι οι χαρακτήρες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και το κέντρο βάρους πέφτει στους μουσουλμάνους. Η κεντρική δομή και προσέγγιση του τουρκικού θεάτρου σκιών, ως αντιπροσωπευτικού λαϊκού θεάματος, απεικονίζει μια ισλαμική αυτοκρατορία, ελαχιστοποιώντας την παρουσία των χριστιανών και των αλλοθρήσκων.

Αντίθετα με τη συνήθη και πολύ γενικευτική άποψη της ιστορίας ότι οι θρησκευτικές διαφορές υπερτερούσαν και υπερκάλυπταν τις εθνικές, ανακαλύπτουμε ότι οι Οθωμανοί γνώριζαν σαφώς τα εθνικά χαρακτηριστικά. Ο Karagöz αποτυπώνει μεγάλες ιδιομορφίες μεταξύ των διαφόρων εθνοτήτων στους μουσουλμάνους. Αυτές πρέπει να ήταν αποδεκτές από όλους ανεξαιρέτως, για να αποτυπωθούν στο λαϊκό θέατρο.

Ο Karagöz, η μοναδική θεατρική έκφραση των Οθωμανών, με τους ατελείωτους μουσουλμάνους ήρωες διαφόρων εθνοτήτων γύρω από τους βασικούς χαρακτήρες, εξελίσσεται στην Κωνσταντινούπολη. Στη σκηνή του τουρκικού θεάτρου σκιών βλέπουμε μόνο το σπίτι του Καραγκιόζ. Κανένα σύμβολο εξουσίας δεν υπάρχει στο σκηνικό, ούτε και ήρωες της άρχουσας τάξης. Το θέμα της ανώτατης εξουσίας, σε οποιαδήποτε μορφή, πολιτική ή θρησκευτική, είναι ανύπαρκτο.

Γύρω από τους κεντρικούς και συνώνυμους ήρωες Καραγκιόζ και Χατζιβάτ υπάρχουν οι σύζυγοι και τα παιδιά, όπως στο αντίστοιχο ελληνικό θέατρο. Οι κυρίως χαρακτήρες είναι μουσουλμάνοι και έχουμε και τα αντιπροσωπευτικά μιλέτ στον Εβραίο, τον Αρμένι και τον Φρενκ, που είναι γενικά και αόριστα χριστιανός. Στους δευτερεύοντες τύπους βρίσκουμε τον Άραβα, τον Αζερί, τον Κούρδο, τον Αρναούτη, τον Ρουμेलιλί από τα Βαλκάνια. Διακρίνουμε τις εθνότητες στον μουσουλμανικό πληθυσμό από όλη την επικράτεια της αυτοκρατορίας, στον οποίο και εστιάζεται το θέατρο σκιών. Οι κατακτήσεις των Οθωμανών στον αραβικό κόσμο, στη Μέση Ανατολή και στη Βόρεια Αφρική δεν είχαν επεκταθεί προς τη Χερσόνησο του Αίμου, αλλά ήταν εξαιρετικά σημαντικές για την αυτοκρατορία – και αυτό αποτυπώνεται στον Karagöz.

Κανένας από τους τύπους του Karagöz δεν ανήκει στην εξουσία. Είναι όλοι τους ταπεινοί και φτωχοί. Δεν υπάρχει εκπροσώπηση της άρχουσας τάξης, παρά μόνο στη μορφή του Καμπάντα που δέρνει και έχει τον ρόλο του χωροφύλακα, αντίστοιχα με τον Δερβέναγα.

Αντίθετα, τα υπόλοιπα μιλέτ, που είναι πολυάριθμα, έχουν ισχνή και ασαφή εκπροσώπηση. Τα αλλόθρησκα μιλέτ δανείζουν τον Εβραίο και τον Αρμένι, αλλά στην περίπτωση του Φρενκ, του Φραγκολεβαντίνου, υπάρχει μια αξιοπερίεργη γενίκευση. Ο Φρενκ εμφανίζεται, αναλόγως με την περίπτωση, άλλοτε ως προτεστάντης, άλλοτε ως καθολικός και σπανιότερα ως ορθόδοξος Έλληνας. Το ελληνορθόδοξο μιλέτ ήταν το μεγαλύτερο, με σαφή αριθμητική υπεροχή έναντι όλων των υπολοίπων. Το γεγονός ότι ένας ήρωας αντιπροσωπεύει τρία μιλέτ, από τα οποία το ελληνορθόδοξο είναι το ισχυρότερο, συνιστά ένδειξη μεγάλης περιφρόνησης και αυτό φαίνεται και στη γελοιοποίηση του χαρακτήρα του Φρενκ. Ο Αρμένι δεν καθορίζεται αν ανήκει στο αρμενικό γρηγοριανό μιλέτ ή στο Αρμενικό Καθολικό, τα οποία ήταν ισχυρά καθώς η οικονομική τους δύναμη ήταν πολύ μεγάλη. Το *μιλετ-ί σαντικά* (πιστό μιλέτ), όπως αποκαλούνταν οι Αρμένιοι, εκπροσωπείται στον Karagöz από ήρωες με κατώτερα επαγγέλματα και οικιακούς βοηθούς.

Ο Φρενκ είναι είτε προτεστάντης ή καθολικός Φραγκολεβαντίνος, είτε Έλληνας ορθόδοξος, με αποτέλεσμα τελικά ένας ήρωας να σκιαγραφεί στην ουσία τρία μιλέτ διαφορετικού μεγέθους και σημασίας, το καθολικό, το προτεστάντικό και το ελληνορθόδοξο. Είναι ενδιαφέρον ότι από το ελληνορθόδοξο μιλέτ οι Οθωμανοί διαλέγουν μόνο τον Έλληνα και ποτέ τον Σέρβο, τον Βούλγαρο ή τον



Εικ. 11. Καπετάνιος(ς), φιγούρα του ελληνικού θεάτρου σκιών, χαρτόνι, χαρτί, πολυεστέρας. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 40036. Δωρεά Ευγένιου Σπαθάρη.

ορθόδοξο Αλβανό. Οι Έλληνες²¹ εμφανίζονται πιο συχνά σε σχέση με τον καθολικό ή τον διαμαρτυρούμενο.

ΦΡΕΝΚ:²² *Πού 'νι χαρτί;*²³

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖ: *«Τεράστιο πουλί», λέει.*

ΧΑΤΖΙΒΑΤ: *«Πού 'ναι το χαρτί σου», λέει.*

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖ: *Νάτο σινιόρ.* (Σύγχυση)

ΦΡΕΝΚ: *Μπράβο. Μπράβο. Πού 'νι κοντύλι;*²⁴

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖ: *Εγώ δεν τό 'σπασα σινιόρ το καντύλι.*

ΧΑΤΖΙΒΑΤ: *Μολύβι ρωτά.*

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖ: *Νάτο το μολύβι.*

ΦΡΕΝΚ: *Πού 'νι μελάνι;*²⁵

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖ: *«Το δεξ το φυντάνι». Δεν τό 'δα το φυντάνι.*

ΧΑΤΖΙΒΑΤ: *«Πού είναι το μελάνι», λέει.*

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖ: *Νάτο σινιόρ. [...]*

Ο Καραγκιόζης, από την άλλη, έχει περιορίσει την γκάμα των χαρακτήρων. Σε σύγκριση μάλιστα με το τουρκικό θέατρο σκιών οι ήρωές του είναι λίγοι. Είναι λίγοι οι χαρακτήρες γιατί δεν καταγράφει τις εθνότητες μέσα στο ελληνορθόδοξο μιλέτ, ενώ αντίθετα στο τουρκικό θέατρο σκιών παρελαύνουν περιφερειακοί χαρακτήρες αραβικών και άλλων εθνοτήτων, όλοι τους μουσουλμάνοι με έντονη ξενική προφορά. Είναι οι αντιπρόσωποι των υποδούλων μουσουλμανικών εθνών της Μέσης Ανατολής και της Βόρειας Αφρικής. Αντίθετα, ισοπεδώνει όλους τους χριστιανούς σε έναν και μοναδικό ήρωα, τον Φρενκ.

Αυτή την τακτική δεν την εφαρμόζει το ελληνικό θέατρο για τις εθνότητες του ελληνορθόδοξου μιλέτ. Αγνοεί τους βαλκανικούς λαούς επιδεικτικά ως ομοθήσκους. Σε αυτή την αντιμετώπιση της άγνοιας αντιγράφει τον οθωμανικό Karagöz. Ακόμα ο Καραγκιόζης δεν έχει εκπροσώπους του γένους. Ο καραγκιοζοπαίχτης αγνοεί την τεράστια διαφορά μεταξύ του Καραμανλή από την Καππαδοκία και του Μαυροθαλασσίτη από την Κωσταντίνα, οι οποίοι αποτελούν εξαιρετικό υλικό για διαφορετικούς χαρακτήρες με γλωσσικές ιδιαιτερότητες. Αλλά ούτε και ο ελλαδικός χώρος έχει επαρκή εκπροσώπηση. Έτσι, προκαλείται το εύλογο ερώτημα για τη λογική της επιλογής των ηρώων.

Όμως ο Καραγκιόζης δεν προδίδει τον Παπαρρηγόπουλο, τον κατεξοχήν ιστορικό της νεοελληνικής ιστορίας, ο οποίος δίνει έμφαση στην Αρχαία Ελλάδα και στη συγγενεία μας με τους αρχαίους, προσθέτοντας ένα μικρό κομμάτι στην πολύτομη ιστορία του για το Βυζάντιο. Δίνοντας μέσα από τη ματιά του καραγκιοζοπαίχτη



Εικ. 12. Τα γίδια της προίκας από το έργο *Ο Γάμος του Καραγκιόζη*, φιγούρες του καραγκιοζοπαίχτη Σωτήρη Σπαθάρη, χαρτόνι. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 39605. Δωρεά Ευγένιου Σπαθάρη.

ένα σκηνικό πολύχρωμο, δείχνει ότι η Ελλάδα βρίσκεται μεταξύ Ανατολής και Δύσης αλλά εγγύτερα στην Ανατολή. Τα έργα που στήνει ο αμόρφωτος καλλιτέχνης απευθύνονται στους αγράμματους –στη μεγάλη τους πλειονότητα– θεατές της απελευθερωμένης Ελλάδας, τους οποίους βρίσκει σύμφωνους και τους αντιπροσωπεύει ο τρόπος σκέψης και η νοοτροπία των χαρακτήρων. Ο θεατής του λαϊκού θεάτρου βλέπει τον εαυτό του στη σκηνή. Δεν βλέπει ούτε εξιδανικευμένους ήρωες, ούτε άγνωστες καταστάσεις. Ταυτίζεται με τους αντιπροσωπευτικούς τύπους των κοινωνικών ομάδων που βρίσκονται στον άμεσο περίγυρό του.

Ως βασική του αρχή το θέατρο σκιών έχει τη δημιουργία ενός ήρωα που είναι η συνισταμένη των χαρακτηριστικών μιας ομάδας. Αυτό δικαιολογεί την έλλειψη συναισθηματικών αποχρώσεων στους διαλόγους.

Έργα

Ακόμα και οι πλοκές έχουν έναν κεντρικό άξονα με τον οποίο οι φτωχοί, πονηροί και συνάμα ηρωικοί Έλληνες χτυπούν την εξουσία του βεζίρη ή του πασά. Στα κωμικά έργα η Επανάσταση κατά των Τούρκων υλοποιείται με την καταστροφή του σαραγιού, μια συμβολική αναπαράσταση του Αγώνα. Στα ιστορικά κείμενα διακρίνουμε μεγαλύτερη αμεσότητα προσέγγισης στις πραγματικές διαστάσεις του Αγώνα με έργα για τους ήρωες της Επανάστασης²⁶ ή τον κλεφτοπόλεμο εναντίον του Αλή Πασά.

Στα κείμενα του Karagöz, τα οποία είναι ομολογουμένως προσεγγμένα, μόνο η πλοκή έχει σχέση με τα αντίστοιχα κωμικά έργα του ελληνικού ρεπερτορίου. Αρχιτεκτονικά το τουρκικό έργο είναι διαφορετικά δομημένο από το αντί-

στοιχο ελληνικό, γεγονός με βαρύνουσα σημασία, απόρροια προφανώς μιας πιο αυστηρά δομημένης κοινωνίας.

Στον πρόλογο γίνεται έμμετρη αναφορά και παράκληση στον Θεό στα οθωμανικά, τη γλώσσα του σαραγιού γεμάτη αραβοπερσικά στοιχεία. Αλληγορικά γραμμένος, είναι γεμάτος συμβολισμούς δανεισμένους από την κλασική ποίηση. Σε αυτό το μέρος ο καραγκιοζοπαίχτης κάνει έκκληση στον Θεό και μνημονεύει τον εκάστοτε σουλτάνο, πριν αρχίσει το πιο καθημερινό μέρος της παράστασης. Είναι ένας ακριβής αντικατοπτρισμός του ισλαμικού κόσμου και των κανόνων ιεράρχησής του. Ο πρόλογος ή η εισαγωγή (*Giris* ή *Mukaddeme*) είναι μια αυτοτελής θεατρική ενότητα άσχετη από το υπόλοιπο έργο.

Το ίδιο αυτοτελής είναι και η δεύτερη ενότητα, ο διάλογος (*Muhavere*). Είναι ένας μικρός καθημερινός διάλογος μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών, Καραγκιόζ και Χατζιβάτ, για ένα απλό θέμα βασισμένο πάντα σε μια παρεξήγηση που δίνει την αφορμή για ευφρολογήματα, αστεία με εξαιρετική χρήση του παραλόγου. Πρόκειται για ξεχωριστή ενότητα που δεν έχει θεματική σχέση με την πλοκή. Αυτοί οι διάλογοι, που υπολογίζονται γύρω στους 60 στο τουρκικό ρεπερτόριο, έχουν αυτοτελή αξία. Κάθε βράδυ ο καραγκιοζοπαίχτης μπορούσε να επιλέξει όποιον πρόλογο και διάλογο ήθελε, κάνοντας τη δική του σύνθεση. Αν ο καραγκιοζοπαίχτης αποφάσιζε να παρατείνει την παράσταση, μπορούσε να επιλέξει και δύο διαλόγους, αλλά ποτέ δύο εισαγωγές.

Η τρίτη μεγάλη και πιο σημαντική ενότητα, που δίνει και τον τίτλο στο έργο, είναι η πλοκή (*Fasil*). Οι θεατρικές ενότητες ακολουθούν μια δεδομένη σειρά και έχουν μεταξύ τους σχέση μαθηματικής ακρίβειας ως προς την αναλογία του χρόνου.

Η πλοκή είναι το κύριο μέρος του έργου, με μια ακολουθία περιστατικών και γεγονότων στα οποία εμπλέκονται όλοι οι ήρωες. Ο σκελετός του έργου είναι περίπου ο ίδιος με εκείνον του ελληνικού ρεπερτορίου, αν και στον Καραγκιόζη υπάρχουν περισσότερες σκηνές. Αυτή είναι μια διαφορά στην αρχιτεκτονική των έργων του ελληνικού θεάτρου σκιών, όπως και το ότι ο Έλληνας καραγκιοζοπαίχτης, ενώ έχει δύο λιγότερες ενότητες, πρέπει να καλύψει την ίδια περίπου χρονική διάρκεια με την παράσταση του Karagöz. Και στο τουρκικό θέατρο σκιών τα έργα που έγιναν γνωστά στις μεταγενέστερες γενιές είναι τα κωμικά. Τα κομμάτια από κλασικούς μύθους δεν υπήρξαν ποτέ τόσο δημοφιλή.

Τα κωμικά έργα που υιοθετεί ο Καραγκιόζης από το



Εικ. 13. Ο Καραγκιόζης αεροπόρος από το έργο *Ο Γάμος του Καραγκιόζη*, φιγούρα του καραγκιοζοπαίχτη Σωτήρη Σπαθάρη, χαρτόνι. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 40035. Δωρεά Ευγένιου Σπαθάρη.

οθωμανικό ρεπερτόριο ασχολούνται με καθημερινά θέματα, όπως λόγου χάρι *Ο Γάμος του Μπαρμπαγιώργη* από το αντίστοιχο *Sabte Gelin* [Ψεύτικη Νύφη], ή με την ανεύρεση εργασίας, όπως *Ο Καραγκιόζης Φαρμακοποιός* από το *Ezhane* [Φαρμακείο], *Γιατρός με το Στανιό* από το *Hekimlik* κ.ά.

Χρονικά ο Καραγκιόζης στήνεται με το νέο βασίλειο στο Ναύπλιο, στην πρώτη πρωτεύουσα, και αρχίζει εκεί την πορεία του παράλληλα με το ελληνικό κράτος και τη μεταμόρφωση του Νεοέλληνα. Όμως, το λαϊκό θέατρο δεν ακολουθεί τις βάσεις του νέου κράτους. Η πρώτη γραπτή μνεία αναφέρεται σε μια παράσταση στο Ναύπλιο. Αντίθετα από τον *Karagöz*, που διαδραματίζεται στην Κωνσταντινούπολη, το αδιαμφισβήτητο κέντρο εξουσίας της αυτοκρατορίας, ο Καραγκιόζης δεν διαλέγει το Ναύπλιο αλλά ένα ακαθόριστο αστικό κέντρο, καθώς η εικόνα δεν έχει ξεκαθαρίσει και η Αθήνα δεν έχει μονοπωλήσει ακόμα καμία εξουσία.

Ο Καραγκιόζης είναι η απεικόνιση της σημαντικής εποχής της δημιουργίας του έθνους μας. Στο θέατρο σκιών βρίσκουμε συμπυκνωμένη την καθημερινότητα του Έλληνα, όταν ο Έλληνας του νέου ανεξάρτητου κράτους αρχίζει να συνειδητοποιεί ότι δεν είναι πια υπήκοος του σουλτάνου αλλά ενός ακόμα πιο άγνωστου και ξένου Βαυ-

αρού ή Δανού βασιλιά. Οι αντιλήψεις και η συμπεριφορά των υπηκόων μιας πολυεθνικής αυτοκρατορίας διατηρήθηκαν και σταδιακά ατόνησαν. Αυτά αντιπροσωπεύουν οι ήρωες, συνθέτοντας το σκηνικό του Καραγκιόζη: έναν πίνακα της καθημερινής ζωής μιας άλλης εποχής.

Το θέατρο σκιών παγίδευσε στις σκιές του μπερντέ την πραγματικότητα, συνοψίζοντας μέσα από τυποποιημένους διάλογους και χαρακτήρες μια σύνθετη εικόνα του κόσμου. Μας προσφέρει μια εικόνα της καθημερινής ζωής των ηρώων του με όλα τα προβλήματα της επιβίωσής τους, και τη σχέση αλλά και εξάρτησή τους από την εξουσία. Τα έργα του θεάτρου σκιών ασχολούνται με καθημερινά θέματα κοινωνικής υφής, όπως η εύρεση εργασίας ή ο γάμος, που εφάπτονται, αναγκαστικά, με την πολιτική και τις σχέσεις εξουσίας. Αυτή η ειδοποιός διαφορά επιτρέπει τη χρήση του λαϊκού θεάτρου σαν ιστορικού πίνακα.

Τα έργα του Καραγκιόζη, ακριβώς επειδή κινήθηκαν γύρω από έναν βασικό σκελετό χωρίς οργανικές παρεκτροπές και με τυποποιημένους χαρακτήρες ενδεδυμένους με αντιπροσωπευτικά στοιχεία των μεγάλων ομάδων, είναι ενδεικτικά της κοινωνικοπολιτικής υποδομής του ακροατηρίου. «*Ο ενλύγιτος σκελετός μιας παράστασης Καραγκιόζη επέτρεψε στους καραγκιοζοπαίχτες να εισάγουν κάθε είδους ετερόκλητες ιστορίες για να πλουτίσουν*

το ρεπερτόριό τους και αυτές οι διαρκείς μεταγυίσεις τους εξασφάλιζαν σταθερή εμπορική επιτυχία.»²⁷ Η αναγνώριση και η συνακόλουθη ταύτιση του θεατή με τα δρώμενα και τους ήρωες επέβαλλε ακρίβεια στην αναπαράσταση της ιστορικής πραγματικότητας.

Στον Καραγκιόζη ο κορμός των έργων που ταξίδευε μέσα στον χρόνο ήταν τα κωμικά και αυτά τα έργα υιοθέτησε από τον Karagöz. Τα κλασικά έργα ασχολούνται με καθημερινά θέματα τα οποία είναι τα μόνα διαχρονικά. Σε αυτά η σάτιρα έχει μεγαλύτερο πεδίο και διατηρεί μια φρεσκάδα στον χρόνο. Πολλά ιστορικά έργα είχαν περιοδική απήχηση. Δεν μπόρεσαν να αποκτήσουν διαχρονική αξία, ακριβώς γιατί είχαν μεγαλύτερη συνέπεια ως προς τα ιστορικά γεγονότα και αποτύπωσαν την ουσία του Αγώνα. Σε αυτά φαίνεται καθαρά η επαναστατική δραστηριότητα και σήμερα είναι χρήσιμα για τους μελετητές. Όλα τα έργα του ρεπερτορίου κατέγραψαν τη βασική αντιπαράθεση μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων. Αυτή τη μεταμόρφωση των παλαιότερων ιστορικών στοιχείων σε αξίες μιας ελληνοχριστιανικής κοινωνίας, τις καταγράφει ο Καραγκιόζης εν τω γίνεσθαι, προσφέροντας με τον δικό του κωμικό τρόπο μια ζωντανή εικόνα της ιστορίας.

Το θέατρο σκιών καλύπτει ακριβώς αυτό το κενό μεταξύ ιστορίας και καθημερινότητας που τροφοδοτεί την παράδοση. Τα αρχαία και των δύο αλληλοσυμπληρώνονται και ακολουθούν παράλληλη πορεία. Επειδή ο Καραγκιόζης είναι αναντίρρητα η μοναδική μας οπτικοακουστική θεατρική μορφή που ανήκει παράλληλα στην προφορική παράδοση, γίνεται από την ίδια της τη φύση αυθεντική

πρόσβαση σε μια ιστορική αλήθεια, την οποία ζωγραφίζει με έντονα χρώματα, μετατρέποντας τον μπερντέ του σε πίνακα της χώρας μας. Με τους δύο ζωντανούς συντελεστές της παράστασης, τον καραγκιοζοπαίχτη πίσω από τον μπερντέ και τους θεατές μπροστά –πομπό και δέκτη των καθημερινών μικρών κοινωνικών μηνυμάτων–, το θέατρο σκιών αφομοιώνει όλους τους πολιτικοκοινωνικούς κραδασμούς μέσω του αυτοσχεδιασμού.

Η Ελλάδα ήταν άρρηκτα δεμένη με την Οθωμανική αυτοκρατορία και αυτό είναι μια θέση που δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί. Στην ειδική σχέση των Ελλήνων με τους Τούρκους οι ιστορικές εξελίξεις δεν προέρχονται μόνο από οικονομικά και πολιτικά κίνητρα, όπως συμβαίνει συνήθως σε κατακτητικούς πολέμους, αλλά εξαιτίας των αιώνων συνύπαρξης αγκαλιάζουν πολλούς και διάφορους τομείς της πολιτιστικής μας ζωής. Σε αυτό ακριβώς το σημείο υπεισέρχεται το λαϊκό θέατρο για να μας υποδείξει, μέσα από τις αντιλήψεις των χαρακτήρων του, ένα πορτραίτο ιστορικά ασυμβίβαστο, αφού περιγράφει μια πολυεθνική κοινωνία, την οποία κατανοούσαν τόσο οι Μικρασιάτες όσο και οι Ελλαδίτες. Εδώ το λαϊκό θέατρο σκιών έρχεται σε αντιπαράθεση με τους ιστορικούς που ερμήνευσαν τη νέα διαμόρφωση του κόσμου μέσα και έξω από τα όρια της χώρας.

Κατερίνα Μυστακίδου Ph.D.

Επ. Καθηγήτρια Α.Π.Θ.

kmystaki@jour.auth.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Τις φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών φωτογράφησε ο Λεωνίδας Κουργιαντάκης.

1. Τ. Σ. Έλιοτ, Οι Κούφιοι Άνθρωποι, στο: *Η Έρημη Χώρα και Άλλα Ποιήματα* (μτφρ. Γιώργος Σεφέρης, Αθήνα 1967) 88-89.

2. Κ. Μυστακίδου, *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη* (Αθήνα 1998) 10-30.

3. Θ. Χατζηπανταζής, *Η Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα τον 1890* (Αθήνα 1984) 11-15.

4. Κ. Μυστακίδου, Η τουρκική καταγωγή του Καραγκιόζη και των Μορφών του, *Πολίτης* (Σεπτέμβριος 1985) 45.

5. R. Warnier, La découverte des pays balkaniques par l'Europe occidentale de 1500 à 1815, *Journal of World History* II/4 (1955) 915-48.

6. Συγκεκριμένα, ως επίσημη πρώτη εμφάνιση του Καραγκιόζη δεχόμαστε τη μνεία της εφημερίδας *Ταχύπτερος Φήμη*, το 1841.

7. Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική Παράδοση και Ομαδική Δημιουργία. Το Παράδειγμα του Καραγκιόζη* (Αθήνα 1983) 27.

8. Κ. Μυστακίδου, Η Καλύβα και το Σαράι, εφ. *Η Καθημερινή* (Επτά Ημέρες) αφιέρωμα *Καραγκιόζης η σκιά του καλύτερου εαυτού μας* XXXII (3.1.1999) 27.

9. Γ. Μ. Σηφάκης, *Η Παραδοσιακή Δραματολογία του Καραγκιόζη* (Αθήνα 1985) *passim*.
10. Β. Πούχγερ, *Οι Βαλκανικές Διαστάσεις του Καραγκιόζη* (Αθήνα 1984) *passim*.
11. Κ. Μυστακίδου, Έλληνας ή Τούρκος; Ξέρει να Γελά, εφ. *Η Καθημερινή* (Επτά Ημέρες) αφιέρωμα *Καραγκιόζης η σκιά του καλύτερου εαυτού μας* XXXII (3.1.1999) 49.
12. St. Shaw – E. Kural Shaw, *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey* (Cambridge 1997) 2: 215.
13. Γ. Θεοτοκάς, Η Εφτανησιώτικη Κοινωνία, *Νέα Εστία* 76/899 (1964) 48-50.
14. Η γνωστότερη βέβαια στο κοινό πρόωμη εμφάνιση Ζακυνθινού σε νεοελληνική κωμωδία ήταν εκείνη της *Βαβυλωνίας* του Δημήτριου Βυζάντιου το 1836. Βλ. Δ. Κ. Βυζάντιος, *Βαβυλωνία* (Αθήνα 3^η 1993) 80. Ο Ρουμελιώτης και ο Ζακυνθινός είχαν κάνει σύντομες εμφανίσεις στον *Τυχοδιώκτη* του Μιχάλη Χουρμούζη το 1835, Χατζηπανταζής (σημ. 3) 56.
15. Αυτά γράφει στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης ο Βυζάντιος, εξηγώντας την επιλογή των ηρώων του. Είναι προφανές ότι αυτοί ανταποκρίνονται απόλυτα στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής του Όθωνα. Ο μέσος Έλληνας καταλάβαινε όλα αυτά τα διαφορετικά γλωσσικά ιδιώματα και ήταν ενήμερος της σύνθεσης που έκαναν οι υπήκοοι του εθνικού βασιλείου, δανειζόμενοι λέξεις από τις ποικίλες γλώσσες της πολυεθνικής αυτοκρατορίας, Δ. Κ. Βυζάντιος, *Βαβυλωνία* (Ναύπλιο 1836) 6.
16. Για μια αναδρομή στα γλωσσικά ιδιώματα και τους αντίστοιχους επαρχιακούς τύπους της ελληνικής κωμωδίας του 19ου αιώνα, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο* (Αθήνα 1981) 1: 34-50, 107-12.
17. Β. Σκαφίδας, Σαρακατσάνοι και Σαρακατσαναίοι, *Ελληνική Δημιουργία* 6 (1960) 360-66· Β. Τσαούσης, Καταγωγή των Σαρακατσάνων με βάση την παράδοση, *Πρακτικά Συνεδρίου Σερρών* (Αθήνα 1985) 118-22.
18. Κ. Τσουμάνης, Σαρακατσαναίοι και Βλάχοι, *Ελληνικό Έτος* 1 (1929) 247-51.
19. Ε. Μακρής, Κατσαντώνης: Ο σταυραετός των Τζουμέρκων και των Αγγράφων, *Σαρακατσαναίοι* 8 (1988) 10-15.
20. Για μια μελέτη των διαφορών αλλά και όλων των οθωμανικών κειμένων που υιοθέτησε, μερικά ή συνολικά, το ελληνικό θέατρο σκιών. Είναι η πρώτη συνολική παρουσίαση των κλασικών οθωμανικών έργων σε μετάφραση. Βλ. Μυστακίδου (σημ. 2) 5-15.
21. Απόσπασμα από το έργο *Yazici* [Γραμματικός] στο Μυστακίδου (σημ. 2) 104.
22. Φρενκ: στο κείμενο αυτό είναι ένας Έλληνας ομογενής της Πόλης, ενώ σε άλλα είναι Φραγκολεβαντίνος με γαλλική ή ιταλική καταγωγή και μιλά τις αντίστοιχες γλώσσες. Η φράση αυτή είναι στα ελληνικά.
23. Στο κείμενο τα ελληνικά έχουν λάθη.
24. Κοντύλι: η ελληνική λέξη είναι παραφθαρμένη.
25. Ο Φρενκ συνεχίζει να μιλά στα ελληνικά.
26. Σπ. Βρεττός, *Πάτρα: Γενέτειρα του Καραγκιόζη* (Πάτρα 1998) 47, όπου υποστηρίζει ότι πολλά ηρωικά έργα έχουν αντλήσει τα στοιχεία τους από βιβλία, κατά ομολογία των ίδιων των καραγκιοζοπαιχτών. Αυτό ίσως εξηγεί και μια αμφισημία που συχνά είναι προβληματική στους ήρωες και δεν εξηγείται ως άμεση καταγραφή της πραγματικότητας.
27. Α. Σταυρακοπούλου, Παράδοση και Ανανέωση: Ο Καραγκιοζοπαιχτής Ντίνος Θεοδωρόπουλος στην Πάτρα της Δεκαετίας του 1930, *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου* (Αθήνα 2002) 263.

KATERINA MYSTAKIDOU
Greek and Turkish Shadow Theatre

Both in Greece and Turkey shadow theatre was a very popular art form with very similar characters, sets and even some of the plots enacted by anonymous puppeteers in a one-man show. But, although Karaghiozis/Karagöz belongs to a folk tradition, it is an indication of how sophisticated the historical and cultural exchanges between the Greeks and the Ottomans were. The Greek Karaghiozis is easily identified as the continuation of the Turkish Karagöz. Historically the latter, the folk theatre of the Ottomans, portraying the daily life of a multi-ethnic society, died with the Empire. Karaghiozis was born immediately after the War of Independence and it portrays the Greek struggle against the Turks, with the

pasha as the target of the main character's tirades.

Karaghiozis adapted the stock characters, some basic dialogues and the most popular plots dealing with everyday life from Karagöz. But, all these elements had to be transformed in order to reflect a different audience and a new identity. There was a fundamental process of assimilation and Hellenization in Karaghiozis, which ultimately completely transformed it in order to appeal to the requirements of the new citizen of Modern Greece. The political and social comments infiltrated daily into the improvisation, a basic characteristic of shadow theatre in both countries, were the guarantee that it was a genuine form of folk art and represented only its own people.