



UNIVERSITY
OF
JOHANNESBURG

COPYRIGHT AND CITATION CONSIDERATIONS FOR THIS THESIS/ DISSERTATION



- Attribution — You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.
- NonCommercial — You may not use the material for commercial purposes.
- ShareAlike — If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

How to cite this thesis

Surname, Initial(s). (2012) Title of the thesis or dissertation. PhD. (Chemistry)/ M.Sc. (Physics)/ M.A. (Philosophy)/M.Com. (Finance) etc. [Unpublished]: [University of Johannesburg](#). Retrieved from: <https://ujdigispace.uj.ac.za> (Accessed: Date).

**The role of Karaghiozis in the awakening, formation
and development of the Hellenic identity and consciousness**

by

Eleni Piperidis

Dissertation submitted in fulfilment
of the requirements for the degree

MAGISTER ARTIUM



in the Faculty of Humanities

at the

University of Johannesburg

Supervisor: Prof. B. Hendrickx

Co-supervisor: Dr T. Sansaridou – Hendrickx

October 2009

**Ο Καραγκιόζης και ο ρόλος του στην αφύπνιση, στον
σχηματισμό και στην ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και
συνείδησης.**



Εικόνα 1: Σκηνή του θεάτρου σκιών.



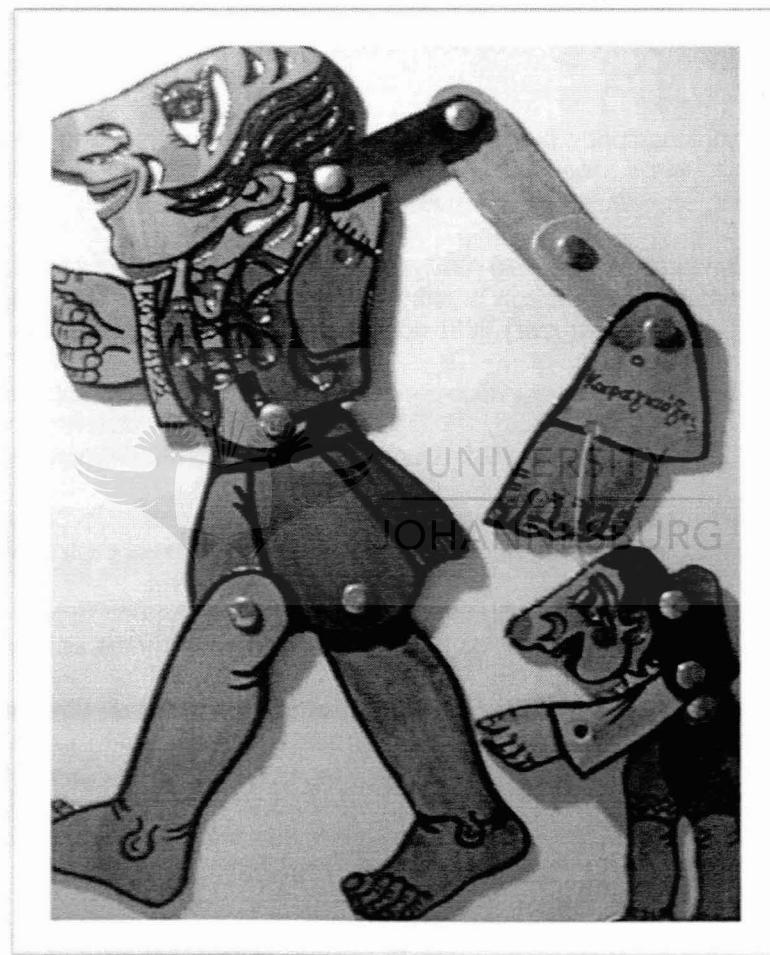
Εικόνα 2: Ο Καραγκιόζης του Μπράχαλη.

"Θα φάμε, θα πιούμε
και νηστικοί θα κοιμηθούμε"

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εικόνες	5
Πρόλογος	7
Εισαγωγή	9
Κεφάλαιο 1: Η Ελληνική ταυτότητα και συνείδηση	12
Κεφάλαιο 2: Το Θέατρο Σκιών	20
Κεφάλαιο 3: Ο Καραγκιόζης, Ορισμός – Προέλευση – Καταγωγή	
Ταυτότητα	23
3.1 Ορισμός	23
3.2 Καραγκιόζης – προέλευση / καταγωγή / ταυτότητα.....	24
3.2.1 Οι ρίζες του Καραγκιόζη στην Ελλάδα;	28
3.2.2 Οι ρίζες του Καραγκιόζη στην Ανατολή/Τουρκία;	29
3.2.3 Η ταυτότητα του Καραγκιόζη / Καραγκιόζη	32
Κεφάλαιο 4: Ο Τούρκος Καραγκιόζ	39
4.1 Το θέατρο σκιών στην Τουρκία	39
4.2 Ο Καραγκιόζ και οι παραστάσεις του	41
4.2.1 Δομή των έργων	42
4.2.2 Είδη παραστάσεων	45
4.3 Οθωμανικός ή Τουρκικός ο Καραγκιόζ;	49
4.4 Οι φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών	50
Κεφάλαιο 5: Το θέατρο σκιών στην Άπω Ανατολή	55
5.1 Το Θέατρο Σκιών στην Κίνα	55
5.2 Το Θέατρο Σκιών στην Ιάβα	57
5.3 Το θέατρο σκιών στην Ινδία	59
Κεφάλαιο 6: Καραγκιόζης ο Έλληνας	61
6.1 Ιστορικό Πλαίσιο	61
6.2 Κοινωνικό / Οικονομικό Πλαίσιο	67
6.3 Η εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου σκιών	75
6.4 Είδη παραστάσεων	82
6.5 Οι φιγούρες	90
6.6 Τα σκηνικά - Η σκηνή του θεάτρου σκιών	116
6.7 Δομή έργων	118
6.8 Η γλώσσα του Καραγκιόζη – τα αστεία του Καραγκιόζη	121
Κεφάλαιο 7: Συμπεράσματα	125
Επίλογος	128

Περίληψη	130
Abstract	133
Παράρτημα: Οι Καραγκιοζοπαίχτες	136
Βιβλιογραφία	141



Εικόνα 3: Ξύλινες φιγούρες, ο Καραγκιόζης και ο Κολλητήρης.

ΕΙΚΟΝΕΣ

1. "Η σκηνή του θεάτρου σκιών" από την ιστοσελίδα "Το Χέρι"
<http://xeri.wordpress.com/2008/05/15/shadow-theatre/>. 1
2. "Ο Καραγκιόζης του Μπράχαλη", από την ιστοσελίδα του Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών Δήμου Αμαρουσίου <http://www.karagiozismuseum.gr/en/genisi>. 2
3. "Ξύλινες φιγούρες, ο Καραγκιόζης και ο Κολλητήρης", από την ιστοσελίδα www.ohdeedoh.com. 4
4. "Η εξέλιξη του θεάτρου σκιών, από την Ιάβα στην Ελλάδα", από την ιστοσελίδα της Εφημερίδας Μαγνησία <http://www.magnesianews.gr/userfiles/6365db80-0b5e-4565-9646-8c4430e4d87b/karagkiozis.jpg>. 8
5. "Διαφημιστική ρεκλάμα του Σωτήρη Σπαθάρη την οποία χρησιμοποιήσε και ως εξώφυλλο της αυτοβιογραφίας του" από την ιστοσελίδα του Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών Δήμου Αμαρουσίου http://www.karagiozismuseum.gr/figoures/apopse_trexate2.jpg. 11
6. "Η μάντρα, ο κόσμος της, ο κόσμος του Καραγκιόζη στο βάθος, στον μπερντέ". Πίνακας του Φώτη Ράμμου, από το αφιέρωμα της εφημερίδας *Η Καθημερινή*, "Καραγκιόζης – Η σκιά του καλύτερου εαυτού μας", Κυριακή 3 Ιανουαρίου 1999, σελ. 16. 19
7. "Ο Καραγκιόζης πλοιαρχος", σκηνή από το ομώνυμο έργο, από την ιστοσελίδα της Εφημερίδας *Μαγνησία* <http://www.magnesianews.gr/Culture/?EntityID=7e834fb2-9780-45ff-833e-d4b61e5c89e9>. 22
8. "Ο Καραγκιόζης", από την ιστοσελίδα του καραγκιοζοπαιχτη Ηλία Καρελλά <http://www.iliaskarellas.gr/pages/parastaseistheatrouskiwn.html>. 27
9. "Ο Καραγκιόζης με τους γιούς του", από την ιστοσελίδα <http://www.flickr.com/photos/nkdx/>. 37
10. "Η Γένωσις του Καραγκιόζη", έργο του Ευγένιου Σπαθάρη από την ιστοσελίδα του Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών Δήμου Αμαρουσίου, <http://www.karagiozismuseum.gr/genisi/index.htm>. 38
11. "Φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών", από την ιστοσελίδα *Australian Turkish Cultural Platform*, στο άρθρο "Hacivat & Karagöz – Turkish Shadow Theatre", <http://atcp.com.au/?p=615>. 53
12. "Φιγούρες του Τουρκικού Θεάτρου Σκιών. Ο Χατζίβάτ αριστερά και ο Καραγκιόζ δεξιά", από την ιστοσελίδα του τουρκικού θεάτρου σκιών *TRADITIONAL TURKISH SHADOW THEATRE KARAGOZ HACIVAT*, <http://site.mynet.com/turkshadowtheatre>. 54
13. "Φιγούρες του θεάτρου σκιών της Ιάβας", από την ιστοσελίδα *The Nonist*, <http://thenonist.com>. 60
14. "Σκίτσο εμπνευσμένο από τα χρόνια της Γερμανικής Κατοχής, όπου φιγούρες του θεάτρου σκιών κατεβάζουν τη Γερμανική σημαία από την Ακρόπολη και τη σκίζουν ενώ ταυτόχρονα ανεβάζουν στον ιστό την Ελληνική, και όλα αυτά πίσω από την πλάτη του Γερμανού στρατιώτη", από την ιστοσελίδα http://side21.blogspot.com/2009_02_01_archive.html 74

15. "Φιγούρες του Θεάτρου Σκιών του Ευγένιου Σπαθάρη. Από αριστερά, ο Καραγκιόζης, ο Μπαρμπαγιώργος, ο Σιορ Διονύσιος, ο Ομορφονιός, ο Σταύρακας και ο Εβραίος", από την ιστοσελίδα <http://www.airgame.gr/toys/theamata.htm> 80
16. "Ο Καραγκιόζης του Ευγένιου Σπαθάρη", από την ιστοσελίδα της εφημερίδας *Η Αυγή*, στο άρθρο "Μας κέρασε τόσο γέλιο και δάκρυ που περίσσεψαν...", την Κυριακή 17 Μαΐου 2009 <http://www.avgi.gr/TermsActionsShowArticles.action?termID=1259> 81
17. "Διαφημιστική ρεκλάμα παράστασης του Σωτήρη Σπαθάρη", από την ιστοσελίδα του Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών Δήμου Αμαρουσίου http://www.karagiozismuseum.gr/spatarides/images/sotiris_spatharis2.jpg 88
18. "Τρεις δερμάτινες φιγούρες. Ο Καραγκιόζης, ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι, του Ευγένιου Σπαθάρη." Από την ιστοσελίδα του Συνδέσμου **ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΕΛΛΗΝ ΜΑΚΕΔΩΝ** <http://www.safem.gr/OΠΤΙΚΟΥΛΙΚΟ/ΕΡΓΑΕΛΛΗΝΩΝΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ/tabid/74/Default.aspx> 89
19. "Χαρακτήρες του ελληνικού θεάτρου σκιών. Από αριστερά, ο Μπαρμπαγιώργος, Ο Σιορ Διονύσιος, ο Σταύρακας, ο Εβραίος, ο καπετάν Μανούσος και ο Ομορφονιός", από την Ιστοσελίδα *Αιολική Γη*, στο άρθρο "Ο Μαυρομάτης από τη Μικρά Ασία" http://igaiolos.blogspot.com/2008/01/blog-post_18.html 115
20. "Σκηνή από παράσταση του Καραγκιόζη του Γιάννη Χατζή", από την ιστοσελίδα του Θεάτρου Σκιών του Γιάννη Χατζή, <http://www.karagkiozis.gr/formula.html> 117
21. Σκηνικό-αφίσα παράστασης θεάτρου σκιών του καραγκιόζοπαιχτη Κούζαρου, από την ιστοσελίδα του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης http://www.melt.gr/index.php?option=com_eeasygallery&act=categories&cid=24&Itemid=53 120
22. Διαφημιστικό σκίτσο του Θεάτρου Σκιών του Πάνου Καπετανίδη από το Πάσχα 2004. από την ιστοσελίδα του Θεάτρου Σκιών Πάνου Καπετανίδη, <http://www.karagkiozis.com/pasxa2k4.jpg> 124
23. "Αναπαράσταση του ελληνικού θεάτρου σκιών. 'Έργο του Ε. Σπαθάρη", από την ιστοσελίδα <http://www.in.gr/ath/museum/article228.asp> 127
24. "Η εγγονή του Ευγένιου Σπαθάρη παιζει Καραγκιόζη με τις φιγούρες του παππού της", από την ιστοσελίδα του Σπαθάρειου Μουσείου Θεάτρου Σκιών του Δήμου Αμαρουσίου http://www.karagiozismuseum.gr/en/genisi/karagkiozis_is_coming_back.htm 129
25. "Ο καραγκιόζοπαιχτης Ευγένιος Σπαθάρης και ο Καραγκιόζης του" από την ιστοσελίδα του Athens Photo News 2009, www.apn.gr 132
26. "Ο καραγκιόζοπαιχτης Μάνθος Αθηναίος", από την ιστοσελίδα <http://theatreworld.wordpress.com/category> 135
27. "Ο Καραγκιόζης και η παράγκα του" από την ιστοσελίδα <http://caripol.blogspot.com/> 148
28. "Ο Καραγκιόζης του Δ. Μόλλα" από το βιβλίο του Δ. Μόλλα, *Ο Καραγκιόζης μας*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2002, σ. 341. 149

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όταν ήμουν μικρή δεν μου άρεσε ο Καραγκιόζης. Θυμάμαι, προτιμούσα τον μπάρμπα-Μυτούση και αργότερα, φυσικά, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Απολύτως τίποτα δε με τραβούσε να δω μια παράσταση του φωνακλά, άσχημου, μαυρόασπρου Καραγκιόζη. Ήμουν ίσως ένα τυπικό παιδί των Βορείων Προαστείων της Αθήνας στις δεκαετίες του 1960 – 1970. Αυτή ήταν και αυτή παρέμεινε η άποψή μου σχετικά με τον Καραγκιόζη για πολλά χρόνια.

Έφυγα όμως κάποτε από την Ελλάδα και έφτασα στη Νότια Αφρική και έγινα και εγώ Ελληνίδα του εξωτερικού. Αυτό δεν άλλαξε βέβαια τον χαρακτήρα ή τις προτιμήσεις μου – συνέχιζε να μη μου αρέσει ο Καραγκιόζης.

Βρισκόμενη όμως μακριά από την Ελλάδα, και μέσω των σπουδών και της δουλειάς μου, μπόρεσα να αξιολογήσω και να εκτιμήσω τα διάφορα στοιχεία του πολιτισμού, της ιστορίας και της ελληνικής ταυτότητάς μου. Όταν ήρθε λοιπόν η ώρα να διαλέξω το θέμα της διατριβής μου δεν χρειάστηκε να ψάξω πολύ. Δεν θα μπορούσε να είναι τίποτα άλλα παρά “Ο Καραγκιόζης”. “Ο Καραγκιόζης και ο ρόλος του στην αφύπνιση, στον σχηματισμό και στην ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης”.

Σκέφτηκα ότι ήταν μια μοναδική ευκαιρία για να γνωρίσω καλύτερα αυτόν τον φαλακρό, καμπούρη, φτωχό, ρακένδυτο, ταλαιπωρημένο Έλληνα και ό,τι προσέφερε στην πατρίδα μου. Ήτσι και έγινε.

Ο Καραγκιόζης έγινε για μένα μια “Ιθάκη”, όπως γράφει και ο Γ. Κιουρτσάκης στον πρόλογο του βιβλίου του *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*. Μια Ιθάκη, όπως ακριβώς την περιγράφει ο Καβάφης, ένα σύμβολο, ένα ταξίδι, που σίγουρα δεν βιάστηκα να τελειώσω. Η δική μου περιπλάνηση κράτησε περίπου 7 χρόνια που δεν ήταν εύκολα, για πολλούς λόγους. Ήταν όμως ένα ωραίο, εποικοδομητικό, σπουδαίο, εξερευνητικό, διδακτικό ταξίδι. Ήταν ένα ταξίδι, που, ψάχνοντας τις ρίζες και την ταυτότητα του Καραγκιόζη, με έκανε να γυρίσω κι εγώ στις ρίζες μου, στην Ελλάδα και στη Μικρά Ασία. Ήταν ένα ταξίδι στον

ελληνικό πολιτισμό, στην ελληνική κουλτούρα, στα ελληνικά βιώματα, μέσω των βιβλίων και πολλές φορές, μέσω των δικών μου αναμνήσεων γιατί πολλά απ' όσα διάβασα τώρα, για να γράψω αυτή τη διατριβή τα είχα ξαναδιαβάσει και τα είχα ξανακούσει αρκετά χρόνια πριν, τότε που ζούσα στην Ελλάδα. Ήταν δηλαδή ένα ταξίδι φορτισμένο συναισθηματικά που όμως έπρεπε να είναι ταυτόχρονα και μια αντικειμενική μελέτη. Ελπίζω να τα κατάφερα.

Ευχαριστώ όσους μου έδωσαν την ευκαιρία να κάνω αυτό το ταξίδι πίσω από τον μπερντέ, μέσα στα βιβλία, μέσω του διαδικτύου και συνήθως κλεισμένη μέσα στο δωμάτιό μου για ατέλειωτες ώρες.

Ευχαριστώ την οικογένειά μου. Σας ευχαριστώ γιατί οι ώρες του ταξιδιού ήταν ώρες που διαφορετικά θα είχα περάσει μαζί σας. Σας ευχαριστώ που μου τις διαθέσατε.

Ευχαριστώ τον καθηγητή μου, Professor B. Hendrickx και τη σύζυγό του Dr Θ. Σανσαρίδου-Hendrickx για την καθοδήγησή τους και διότι πάντα πίστευαν ότι θα ολοκλήρωνα αυτό το ταξίδι μου.

Ευχαριστώ ακόμα όσους συγγενείς, φίλους και γνωστούς στάθηκαν δίπλα μου στη διαδρομή αυτή. Κάποιες στιγμές το ταξίδι ήταν δύσκολο όμως η εμπιστοσύνη τους στις ικανότητές μου ήταν ένα πολύτιμο στήριγμα.

Σας παρουσιάζω λοιπόν τον Καραγκιόζη και τον ρόλο του στην αφύπνιση, το σχηματισμό και την ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης ή όπως έλεγα όλον αυτόν τον καιρό, σας παρουσιάζω "τον Καραγκιόζη της 'Ελενας".



Ε.Π.

Εικόνα 4: Η εξέλιξη του θεάτρου σκιών, από την Ιάβα στην Ελλάδα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μέσα στο πέρασμα του χρόνου, από το 1921 περίπου έως σήμερα έχουν γίνει αρκετές μελέτες και έχουν γραφτεί διάφορα βιβλία για τον Καραγκιόζη. Ξεχωρίζω το δίτομο έργο του L. Roussel, *Karagheuz, ou un Théâtre d' Ombres à Athènes* που κυκλοφόρησε το 1921 και ήταν η πρώτη ολοκλήρωμένη μελέτη για το θέατρο σκιών της Ελλάδας και το βιβλίο του G. Caimi, *KARAGHIOZI ou la Comédie Grecque dans l' âme du Théâtre d' Ombres* που κυκλοφόρησε το 1935. Αυτές είναι οι παλαιότερες μελέτες πάνω στο θέμα αυτό και είναι ιδιαίτερα σημαντικές διότι μας δίνουν μια αρκετά ξεκάθαρη εικόνα για το θέατρο σκιών της εποχής εκείνης. Επίσης ξεχωριστά αναφέρω τις μελέτες του K. Μπίρη "Ο Καραγκιόζης - Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο" που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Nέα Εστία* το 1952 και "Ελληνικός ο Καραγκιόζης – Γέννημα των αρχαίων μυστηρίων αναπλάστηκε στην επαρχία του 1900" που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Θέατρο* το 1963. Και οι δύο παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον έστω και αν είναι έντονα "εθνοκεντρικές".

Επίσης, ιδιαίτερα διαφωτιστικές ήταν και οι βιογραφίες και αυτοβιογραφίες των καραγκιόζοπαιχτών και περισσότερο η αυτοβιογραφία του Σ. Σπαθάρη, *Ta Απομνημονεύματα*, όπως είναι ο τίτλος του βιβλίου του, που κυκλοφόρησε το 1960 διότι είναι η παλιότερη και ως αυτοβιογραφία είναι πιο αυθεντική έστω κι αν δεν είναι πάντα ακριβής.

Οι μελέτες, τα άρθρα και τα βιβλία αυτά, και άλλα πολλά εξάλλου, που βρίσκονται στη βιβλιογραφία αυτής της εργασίας, ασχολήθηκαν με την προέλευση του Καραγκιόζη, με την ταυτότητά του, με τους διάφορους χαρακτήρες του θεάτρου σκιών, τις παραστάσεις, τα σκηνικά, και κάποιες με τις διαφορές ή και τις ομοιότητές του με τον τουρκικό Καραγκιόζη που ονομάζεται Καραγκιόζ. Αυτές που τόνιζαν τις διαφορές γράφτηκαν στις αρχές του 20ου αιώνα ενώ κατά τα τέλη του 20ου αιώνα άρχισε να γίνεται η συζήτηση και η αποδοχή των ομοιοτήτων.

Διαβάζοντας μελέτες, άρθρα και βιβλία ανακάλυψα γνώμες και απόψεις που θεωρούν τον Καραγκιόζη ως αντιπροσωπευτικό Έλληνα, έκφραση της λαϊκής παράδοσης, εκδήλωση γνήσιας λαϊκής τέχνης¹ όπως επίσης και πνευματική τροφή και ψυχαγωγία για μεγάλους αλλά και για παιδιά².

Όμως δεν συνάντησα μια μελέτη που να θέλει να ανακαλύψει και να αποδείξει ότι ο Καραγκιόζης, αυτό το ταπεινό θέατρο σκιών, έπαιξε και κάποιον άλλο ρόλο, ε κτός από τον ψυχαγωγικό, σ την πορεία του. Ορισμένες απλά έπαιρναν σα δεδομένο τον πολιτιστικό και μορφωτικό/εκπαιδευτικό ρόλο του Καραγκιόζη. Ήτοι, θέλοντας να αποδείξω ότι ο Καραγκιόζης δεν ήταν ένα απλό θέατρο όπου μαζεύονταν οι Νεοέλληνες για να γελάσουν και να ψυχαγωγηθούν διάλεξα ως θέμα της μελέτης μου το εξής: "Ο Καραγκιόζης και ο ρόλος του στην αφύπνιση, στον σχηματισμό και στην ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης".

Σκοπός αυτής της μελέτης είναι να απαντήσει στα παρακάτω ερωτήματα:

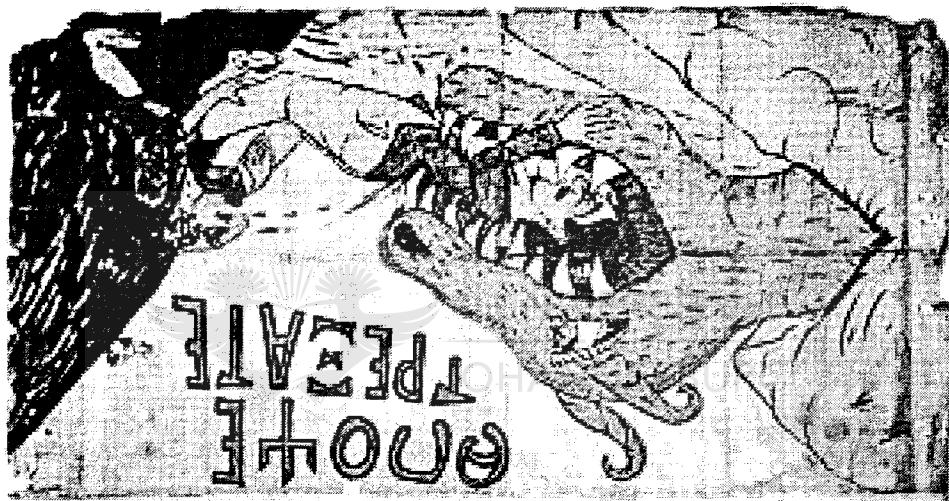
- ✿ Ποιός είναι ο Καραγκιόζης;
- ✿ Ποιές είναι οι ρίζες του;
- ✿ Ποιά ήταν η εξέλιξή του;
- ✿ Ποιός ήταν ο χαρακτήρας του;
- ✿ Ποιες έιναι οι διαφορές και οι ομοιότητες του Έλληνα και Τούρκου Καραγκιόζη;
- ✿ Ποιος είναι ο ρόλος και ο σκοπός του Έλληνα Καραγκιόζη;
- ✿ Τι αντιπροσωπεύει ο Καραγκιόζης για τον ελληνισμό;
- ✿ Πώς επηρέασε ο Καραγκιόζης τον Έλληνα;

Για να βρω τις απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα και επειδή το θέμα μου έχει σχέση με ιστορικά δεδομένα και συλλογικό τρόπο σκέψης, αγγίζοντας και την κοσμοθεωρία του Ελληνικού λαού μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά και

¹ Σηφάκης, 1984, 12.

² Κάσδαγλη, 1986, 237.

την οντική Χριστιανότητας και ως εξωφύλλο της αυτοβιογραφίας του.
Εικόνα 5: Αιαφνή ιοτοπική περιήγηση του Ζωτύπη Σαμαρά.



Ελληνικές καπακιόσανδριτές,
Ενιώνες ζεχωποτά ή αναφερθείτε οι ίδιοι οι σημιούποι του Καπακιόζη, οι
και η δούλη και τα οτοιξεία των ναπαστρόδεων του έγγνικού θεάτρου σκιών.
Κατόνιν ή α εξτρατούν οι Χαρακτήρες του έγγνικού θεάτρου σκιών καθώς
τα τέλη του 19ου αιώνα ως τα μέσα του 20ου.
Ηέρα της οντικής εξελίξεως ο Καπακιόζης οτινύ Εγγάρα, απχίλοντας νεψινού από
ανό την Άνω Ανταράχι στη Μεσόγειο. Μετά ή α ζεχωπικών της Χρονικές νεψιόδους
ζυγεκπιθέεια ή α αναφερθείσης πίλες και την εξάνωση του θεάτρου σκιών
απογαφική νησοειδύλλιη.
Υεωψαφικά νησιά, ή α Χριστιανότητα ήταν ιοτοπική, κοινωνιογνωστική-νοοτρική και

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ

Σύμφωνα με τον καθηγητή της γλωσσολογίας Γ. Μπαμπινιώτη, “ταυτότητα”, για τους σκοπούς της μελέτης αυτής, είναι:

“το σύνολο των διαφοροποιητικών χαρακτηριστικών, των γνωρισμάτων που καθορίζουν τι είναι κάπι, ποιος είναι κάποιος, που επιτρέπουν την αναγνώρισή του”³.

Και “συνείδηση”, σε σχέση και πάλι με αυτή την εργασία και κατά τον ίδιο καθηγητή είναι:

“η ικανότητα κάποιου να αποκτά γνώση για τον εαυτό του, η οποία τον διακρίνει από τους άλλους και τον κόσμο που τον περιβάλλει”⁴.

Δηλαδή, “ταυτότητα” για τον Έλληνα είναι τα χαρακτηριστικά που τον διαφοροποιούν από οποιοδήποτε άλλο έθνος⁵ και “συνείδηση” είναι η συναίσθηση και η γνώση των διαφορών αυτών που τον ξεχωρίζουν από τους αλλοεθνείς.

Για να καταλάβουμε όμως την ελληνική ταυτότητα και συνείδηση πρέπει πρώτα να εξετάσουμε τα παρακάτω: Το 1830, ο Γερμανός ιστορικός J. P. Fallmerayer (1790-1861) ταράζει το νεοσύστατο ελληνικό κράτος με τη θεωρία του ότι “... οι Αρχαίοι Έλληνες είχαν εξαφανιστεί για πάντα από την Ευρώπη και οι σύγχρονοι δεν ήταν παρά απόγονοι Σλάβων και Αλβανών”⁶.

Η θεωρία αυτή ήταν βασισμένη στο γεγονός ότι κατά τον 6ο και ιδιαίτερα τον 7ο μ.Χ. αιώνα έγιναν επιδρομές και εποικισμός των Σλάβων στην Ελλάδα που

³ Μπαμπινιώτης, 1998, 1764.

⁴ Μπαμπινιώτης, 1998, 1720.

⁵ Όπως γράφει ο Γ. Μπαμπινιώτης “Η έννοια του έθνους προσδιορίζεται ήδη από τον Ηρόδοτο ως το σύνολο των ανθρώπων που έχουν κοινή καταγωγή (το “όμαιμον”), κοινή γλώσσα (το “ομόγλωσσον”), κοινή θρησκεία και κοινά ήθη και έθιμα” (Μπαμπινιώτης, 1998, 558).

⁶Fallmerayer σε Vasiliev, χ.χ., 222-223 και Βακαλόπουλος, 1974, 15-16.

δεν περιορίστηκαν στις βόρειες περιοχές αλλά έφτασαν μέχρι την Πελοπόννησο⁷, και στη συνέχεια οι Αλβανοί “ως ληστρικές ομάδες ή ως μισθοφόροι των Τούρκων κατεβαίνουν από τα ΒΔ προς Ν και ΝΔ”⁸. Όμως αυτό που δεν αναφέρει ο Fallmerayer είναι ότι τα φύλα αυτά, που αποτελούσαν μειοψηφία σε σχέση με τον πληθυσμό της Ελλάδας αφομοιώθηκαν και εξελληνίστηκαν⁹. Συγκεκριμένα, ο Α. Βακαλόπουλος υποστηρίζει ότι: “Οι διάφορες ετερογενείς ομάδες κατά την μακραίωνη ιδίως διάρκεια της Τουρκοκρατίας, μέσα στον ζόφο της τυραννίας και της αμάθειας, αφομοιώνονται από τον επικρατέστερο ως προς τον αριθμό και την εκπολιτιστική ακτινοβολία ελληνικό πληθυσμό”¹⁰. Άλλα δεν αντέδρασαν μόνο οι Έλληνες ιστορικοί στους ισχυρισμούς του Fallmerayer. Ο Ρώσος ιστορικός N. Petrovsky παρατήρησε ότι: “Οι ακρότητες της θεωρίας του Fallmerayer δεν είναι δυνατόν να υποστηριχθούν βάσει σοβαρής μελέτης των προβλημάτων που θίγονται σε αυτήν”¹¹. Επίσης και ο Γερμανός ιστορικός C. Hopf σε μελέτη του απέδειξε ότι η ιδέα του Fallmerayer περί εκ-Σλαβισμού της Αττικής ήταν βασισμένη σε λανθασμένα δεδομένα¹².

Πάντως, η θεωρία αυτή δημιούργησε μεγάλη αναταραχή όχι μόνο στους ιστορικούς κύκλους αλλά και στους κατοίκους του ελληνικού κράτους όπως και στους κύκλους των φιλελλήνων που ακόμα γιόρταζαν με ενθουσιασμό για την πολιτική αναγέννηση της Ελλάδας¹³. Ο ισχυρισμός αυτός έπληγε τόσο έντονα την Ελλάδα διότι αμφισβητούσε όχι μόνο την ταυτότητα των υπηκόων της, όχι

⁷ Βακαλόπουλος, 1974, 42-43. Επίσης αναφέρεται ότι η αυτοκράτειρα Ειρήνη (797-802) έστειλε στρατό στην Ελλάδα εναντίον των Σλάβων, οι οποίοι, βρίσκονταν σε διάφορες περιοχές, όπως αυτές της Θεσσαλονίκης και της Πελοποννήσου. Αυτό για τους νεότερους ιστορικούς είναι και απόδειξη της ύπαρξής των Σλάβων στην Ελλάδα. (Χριστοφιλοπόύλου, 2000, 39).

⁸ Βακαλόπουλος, 1974, 42.

⁹ Σχετικά με το θέμα του εκχριστιανισμού των Σλάβων ο Βυζαντινόγος ιερέας Francis Dvornik (1893-1975) έγραψε τα εξής: “Ο εκχριστιανισμός και εξελληνισμός των Σλάβων στη Μακεδονία, Θράκη και Ήπειρο – τουλάχιστο στα τμήματα εκείνων των επαρχιών που βρίσκονταν κάτω από την βυζαντινή διοίκηση – προχώρησαν γοργά και εντατικά κατά το πρώτο μισό του 9ου αι. Και είναι ενδιαφέρον να παρακολουθήσῃ κανείς τα διάφορα στάδια της εκκλησιαστικής αναδιοργανώσεως των περιοχών αυτών ύστερ από την ολοσχερή εξαφάνιση του χριστιανισμού εκεί. Αυτή η επανετή δραστηριότητα της βυζαντινής εκκλησίας είχε την καλύτερή της εσοδεία στα χρόνια της πατριαρχίας του Φώτιου (858-867, 877-886)” (Dvornik σε Βακαλόπουλο, 1974, 19).

¹⁰ Βακαλόπουλος, 1974, 43.

¹¹ Petrovsky σε Vasiliev, χ.χ., 225.

¹² Hopf σε Vasiliev, χ.χ., 224.

¹³ Βακαλόπουλος, 1974, 15.

μόνο το παρελθόν και το μέλλον της, αλλά και τη θέση της στην Ευρώπη, διότι ο φιλελληνισμός των Ευρωπαίων που στήριξε τον αγώνα κατά της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ήταν βασισμένος στην πίστη ότι οι Νεοέλληνες ήταν οι απόγονοι του Αρχαίου Ελληνικού πολιτισμού, τον οποίο οι Ευρωπαίοι είχαν γνωρίσει, θαυμάσει και ασπαστεί. Σύμφωνα με τον ιστορικό και συγγραφέα P. Sherrard "... οι άνθρωποι που κατοικούσαν στο χώρο της αρχαίας Ελλάδας ήταν οπωσδήποτε, κατά κοινή ομολογία γνήσια "προϊόντα" των αρχαίων Ελλήνων και από την άποψη αυτή ενδιέφεραν τους κλασσικούς ουμανιστές της Δύσης τουλάχιστο τόσο άμεσα όσο και οποιοδήποτε άλλο κλασσικό προϊόν"¹⁴.

Η άμεση αντίδραση των Ελλήνων ήταν να επιβεβαιώσουν και να αποδείξουν, στον εαυτό τους αλλά και στον ευρωπαϊκό κόσμο, ότι πράγματι ήταν απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων και πράγματι, η ιστορία της ελληνικής φυλής ήταν αδιάσπαστη από τα χρόνια εκείνα. Άρα η θεωρία αυτή είχε το θετικό αποτέλεσμα ότι οι διάφοροι επιστήμονες απέδειξαν ότι τα συμπεράσματα του Fallmerayer δεν ήταν σωστά θεμελιωμένα διότι οι πηγές του δεν ήταν αξιόπιστες και δεν είχαν ερμηνευτεί σωστά.

Όμως, μήπως ήταν οι ίδιοι αυτοί οι Νεοέλληνες που επέτρεψαν να αμφισβητείται αυτό το γεγονός επειδή άφησαν να διασπαστεί η διαχρονική συνέχεια του ελληνισμού;

Ο Sherrard υποστηρίζει την άποψη ότι "την εποχή που οι Έλληνες ξεσηκώθηκαν εναντίον των Τούρκων, το 1821, είχε κιόλας διαμορφωθεί μέσα στη συνείδησή τους η απόφαση για το αν η μορφή της νέας κοινωνίας που θάβγαινε μεσ' από τους αγώνες τους θα βασιζόταν πάνω στον ορθόδοξο ή πάνω στον ελληνικό μύθο – και φυσικά η απόφαση αυτή ήταν υπέρ του τελευταίου"¹⁵. Άρα, εάν δεχτούμε την άποψη αυτή, ο Νεοέλληνας έπρεπε να δεχτεί ότι η ορθοδοξία – δηλαδή το Βυζάντιο – ήταν ασυμβίβαστη με την αρχαία Ελλάδα και έπρεπε να επιλέξει μεταξύ των δύο. Όμως δεν ήταν αναγκαστικά έτσι. Το πρόβλημα δημιουργήθηκε διότι οι ίδιοι οι Έλληνες εθνικιστές διανοούμενοι,

¹⁴ Sherrard, 1971, 50.

¹⁵ Sherrard, 1971, 51.

βλέποντας ίσως την κατάσταση της Ελλάδας και των Ελλήνων των χρόνων εκείνων¹⁶, είχαν προσηλωθεί στη δόξα του αρχαίου παρελθόντος. Δηλαδή αγνοούσαν ηθελημένα ή και υποτιμούσαν το βυζαντινό παρελθόν. Για παράδειγμα ο Αδαμάντιος Κοραής ισχυρίζοταν ότι θα αρρώσταινε αν διάβαζε έστω και μια σελίδα γραμμένη από βυζαντινό συγγραφέα και περιφρονούσε τον “παπαδοκρατούμενο σκοταδισμό του Βυζαντίου”¹⁷.

Αυτό που πιθανότατα δεν συνειδητοποιούσαν οι διανοούμενοι της εποχής εκείνης ήταν ότι ασχολούνταν με ένα ψευδο-πρόβλημα που τους το δημιούργησε η θεωρία του Fallmerayer η οποία βρήκε πρόσφορο έδαφος στην ανασφάλεια του ελληνικού λαού των χρόνων εκείνων που δεν είχε απόλυτη συνείδηση της ταυτότητάς του και βρισκόταν ανάμεσα στην Ανατολή και την Δύση¹⁸. Πιστεύω ότι ο Νεοέλληνας έπρεπε να αποδεχτεί απλά τη διαχρονική συνέχεια και συνοχή της φυλής του από τα αρχαία χρόνια, στο Βυζάντιο, στην Τουρκοκρατία και μετά στα χρόνια του νέου, απελευθερωμένου ελληνικού κράτους. Και τελικά αυτό έγινε. Όχι όμως γιατί συνειδητά πάρθηκε αυτή η απόφαση οικειοθελώς, αλλά γιατί εμφανίστηκε ο Fallmerayer που αμφισβήτησε ότι η ταυτότητα των Ελλήνων ήταν ελληνική ή όπως γράφουν ο Ι. Πετρόπουλος και η Αικατερίνη Κουμαριανού,

¹⁶ Ο Α. Βακαλόπουλος γράφει τα εξής, αναφερόμενος στην κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα όταν κυβερνήτης της εκλέχθηκε ο Ιωάννης Καποδίστριας (1776-1831): “Η όψη που παρουσίαζε τότε η μικροσκοπική Ελλάδα ήταν απελπιστική: ερείπια, φτώχια, επιδημίες. Οι περισσότερες πόλεις και τα χωριά της Πελοποννήσου και της Στερεάς Ελλάδας είναι καταστραμμένες, ιδίως όσες είχαν βρεθεί στους δρόμους των εχθρικών επιδρομών. [...] Το έργο της αναδημιουργίας και ανοικοδομήσεως αρχίζει με πενιχρότατα εφόδια”. (Βακαλόπουλος, 1997, 200).

¹⁷ Κοραής σε Clogg, 2003, 22-23.

¹⁸ Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης στο ποίημά του “Άσμα Στ’” της ποιητικής συλλογής *To Άξιον Εστί*, αναφερόμενος στη γεωγραφική θέση της Ελλάδας, γράφει:

*Tης Ασίας αν αγγίζει από τη μια
στον αιθέρα σκέκει να* *της Ευρώπης λίγο αν ακουμπά
και στη θάλασσα μόνη της!*
(Ελύτης, 1999, 46)

Αυτοί οι δύο στίχοι συνοψίζουν το πρόβλημα της Ελλάδας. Εξαιτίας της γεωγραφικής της θέσης και βέβαια της ιστορίας της, οι κάτοικοί της πίστευαν ότι έπρεπε να ανήκουν κάπου. Αυτό, το δέχομαι όσον αφορά τα διάφορα πολιτικά συμφέροντα, όμως όσον αφορά την ελληνική ταυτότητα και συνείδηση έπρεπε απλά να δεχτούν ότι είναι Έλληνες, με τα δικαιώματα και τις ευθύνες που περιλαμβάνει η ιδιότητα της λέξης αυτής.

επειδή η θεωρία αυτή αμφισβητούσε "... την ταυτότητα των Ελλήνων ως συνεχιστών των Ελλήνων της κλασικής αρχαιότητας"¹⁹.

Όπως σωστά γράφει η Θέκλα Σανσαρίδου-Hendrickx "Η αντίδραση που δημιούργησε η θεωρία του Fallmerayer ανάμεσα στους Νεοέλληνες του 19ου αιώνα, φαίνεται να τονίζει συναισθήματα συλλογικής εθνικής αβεβαιότητας και αδύναμης εθνικής αντίληψης, που είναι, σχεδόν σίγουρα, το αποτέλεσμα των ελληνικών διχασμένων συναισθημάτων απέναντι στην Αρχαία Ελλάδα (ελληνιστικά συναισθήματα) ή στο Βυζάντιο (ρωμαϊκή χριστιανική ταυτότητα). Οι προσπάθειες τους ήταν διπλές: πρώτα έπρεπε να καθιερώσουν την εθνική τους ταυτότητα ως υπήκοοι του νέου ανεξάρτητου κράτους και δεύτερον, ένιωθαν την ανάγκη να αποκτήσουν την αναγνώριση της ταυτότητας από τους Δυτικοευρωπαίους"²⁰.

Ως αποτέλεσμα αυτών των προβλημάτων ο ιστορικός Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος (1815-1891) συνέθεσε την *Iστορία του Ελληνικού Έθνους τονίζοντας* την αδειάλειπτη συνέχεια της ελληνικής ιστορίας, ο λόγιος Σπυρίδων Ζαμπέλιος (1813-1881) συνέδεσε το δημοτικό τραγούδι με τη βυζαντινή εποχή²¹ και ακόμα και σήμερα στην *Iστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας* του Κ. Δημαρά, σε κεφάλαιο σχετικό με τα δημοτικά τραγούδια διαβάζουμε ότι: "όπως στη μορφή του χορού, έτσι και στην μορφή του λόγου βρίσκουμε ζωντανά σημάδια της συνοχής του αρχαίου τραγουδιού και του σημερινού"²². Επίσης, σε σχέση με το θέμα της εργασίας αυτής, θα διαβάσουμε παρακάτω ότι έγιναν προσπάθειες να συνδεθεί ακόμα και ο Καραγκιόζης με διάφορες εκδηλώσεις της Αρχαίας Ελλάδας, που ίσως έγιναν δεκτές κάποια εποχή, αλλά τώρα αμφισβητούνται. Παράλληλα

¹⁹ Πετρόπουλος – Κουμαριανού, 2000, 21.

²⁰ Sansaridou-Hendrickx, 1997, 165.

²¹ Μουλλάς, 2000, 495.

²² Συγκεκριμένα, ο Κ. Δημαράς αναφέρει το παράδειγμα ενός εορταστικού τραγουδιού από την Ρόδο που τραγουδούσαν τα παιδιά όταν γύριζαν τα χελιδόνια το οποίο, όπως αναφέρει ο ιστορικός Θέογνης, άρχιζε με τα λόγια:

Τίλθε, ήλθε χελιδών

Το τραγούδι αυτό ήταν δεμένο με ένα παλαιότατο έθιμο "τα χελιδονίσματα" και αργότερα συναντάται στο Βυζάντιο, δεμένο πάλι με το ίδιο έθιμο αλλά τα λόγια ήταν:

Ηρθεν, ήρθε χελιδόνα

Και φυσικά το έθιμο συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας, την πρώτη Μαρτίου σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας (Δημαράς, 1968, 7).

έγιναν και άλλες έρευνες και σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Α. Πουλιανό αποδείχτηκε ότι “υπάρχει γενετική αλληλουχία στον πληθυσμό της Ελλάδας, από την νεολιθική εποχή και ως την σύγχρονη”²³. Άρα η ταυτότητα των Ελλήνων έπαιψε να αμφισβητείται.

Ένα άλλο θέμα το οποίο μπορεί να προβληματίσει αυτούς που θέλουν να καθορίσουν την ταυτότητα των Ελλήνων είναι το γεγονός ότι, όπως υποστηρίζει ο κοινωνιολόγος Δ. Δανιηλίδης στο βιβλίο του Α. Βακαλόπουλου, ο εθνικός χαρακτήρας “δεν είναι κάτι το πρωταρχικό κι αμετάβλητο, που μπορούσε να διατυπωθεί μια για πάντα, μα έχει διαμορφωθεί, όπως κι ο πολιτισμός, στο διάστημα μακρών αιώνων κι εξακολουθεί να διαμορφώνεται παραπέρα με την επίδραση παραγόντων οικονομικών, κοινωνικών και άλλων, που είναι εκτεθειμένοι σε αδιάκοπη μεταβολή”²⁴.

Πράγματι, όσον αφορά τον ελληνικό χώρο, έχουν επιδράσει διάφοροι παράγοντες και με διαφορετικό τρόπο σε διαφορετικές περιοχές. Για παράδειγμα, οι κάτοικοι των βουνών δεν ένιωσαν τόσο έντονα τον ζυγό της Τουρκοκρατίας όσο αυτοί που ζούσαν στα πεδινά και έτσι ο ορεσίβιος Έλληνας, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του Α. Βακαλόπουλου “...είναι γενικά ανδρείος, ριψοκίνδυνος, δραστήριος, ζωηρός ...”²⁵, συνεπώς το περιβάλλον και οι συνθήκες της ζωής των Ελλήνων έχουν επιδράσει στο χαρακτήρα τους και κατ’ επέκταση, οι Έλληνες των διαφόρων περιοχών της Ελλάδας έχουν και διαφορές στον χαρακτήρα τους.

Αυτό ίσως να προβλημάτισε και τους ξένους μελετητές που δεν μπορούσαν να καθορίσουν έναν ενιαίο ελληνικό εθνικό χαρακτήρα αλλά αντίθετα συναντούσαν διαφορετικά χαρακτηριστικά σε διαφορετικούς τόπους. Αυτό όμως που έχει σημασία, στον καθορισμό της ταυτότητας ενός έθνους ή ενός λαού και στην ενότητά του είναι “η θρησκεία, η κοινότητα των ηθών και εθίμων, των συμφερόντων, της γλώσσας και προπάντων η συνείδηση, η κοινή θέληση, η

²³ Πουλιανός σε Βακαλόπουλο, 1974, 43.

²⁴ Βακαλόπουλος, 2003, 38.

²⁵ Βακαλόπουλος, 2003, 51.

βούληση των πολιτών ν' ανήκουν στο ίδιο σύνολο, στην ίδια εθνική ομάδα, να έχουν αυτό που ονομάζουμε κοινή εθνική συνείδηση”²⁶.

Επίσης, όπως παρατήρησε και ο λαογράφος Ν. Πολίτης, τονίζοντας την αξία της παράδοσης: “αμιγές αντί του αίματος διετηρήθη εν τη γλώσσῃ, τω βίω και το χαρακτήρι του λαού το ελληνικόν πνεύμα δι’ αδιασπάστου αλύσεως παραδόσεως, ης ἑνα προς ἑνα τους κρίκους ανευρίσκομεν εν τοις διαφόροις σταδίοις και ταις περιπετείαις της ελληνικής εθνότητος”²⁷.

Όσον αφορά την ελληνική συνείδηση, το πρόβλημα που αντιμετωπίστηκε ήταν να μπορέσει ο Έλληνας να δει τον εαυτό του ως πολίτη ενός κράτους και όχι ως κάτοικο ενός χωριού ή μέλος μιας οικογένειας, όπως είχε συνηθίσει μέχρι τότε. Δηλαδή, όταν ο Έλληνας έλεγε “πατρίδα” να εννοεί την Ελλάδα και όχι κάποιο συγκεκριμένο χωριό ή κάποια συγκεκριμένη περιοχή²⁸. Αυτό ήταν κάτι που είχε συμβεί εξαιτίας του οθωμανικού συστήματος διακυβέρνησης όπου η ευθύνη της τοπικής αυτοδιοίκησης ήταν στα χέρια των προεστών κάθε χωριού αλλά και εξαιτίας της έλλειψης επικοινωνίας και της απομόνωσης που υπήρχαν λόγω της Τουρκοκρατίας. Άρα, όπως υποστηρίζει και ο P. Sherrard “...η οικογένεια και η κοινότητα ενός χωριού ήταν οι μόνες κοινωνικές ομάδες, όπου οι άνθρωποι είχαν εναποθέσει την πίστη τους”²⁹.

Από τα παραπάνω είναι εμφανές ότι ο Έλληνας των χρόνων εκείνων έπρεπε συνειδητά να αποδεχτεί την εθνική του ταυτότητα και το παρελθόν του για να μπορέσει να δημιουργήσει το μέλλον του. Δηλαδή να φτάσει στο σημερινό σημείο, που θεωρεί τον εαυτό του ευρωπαίο, πολίτη του κόσμου, ικανό για όλα, θαρραλέο, με λεβεντιά και φιλότιμο, φιλελεύθερο, με αντίληψη και φαντασία. Άλλα όχι μόνο αυτό, γιατί αυτό δεν φτάνει. Να μπορεί να συνειδητοποιεί και τα ελαττώματά του, δηλαδή “τα τρωτά του εθνικού του

²⁶ Βακαλόπουλος, 2003, 53.

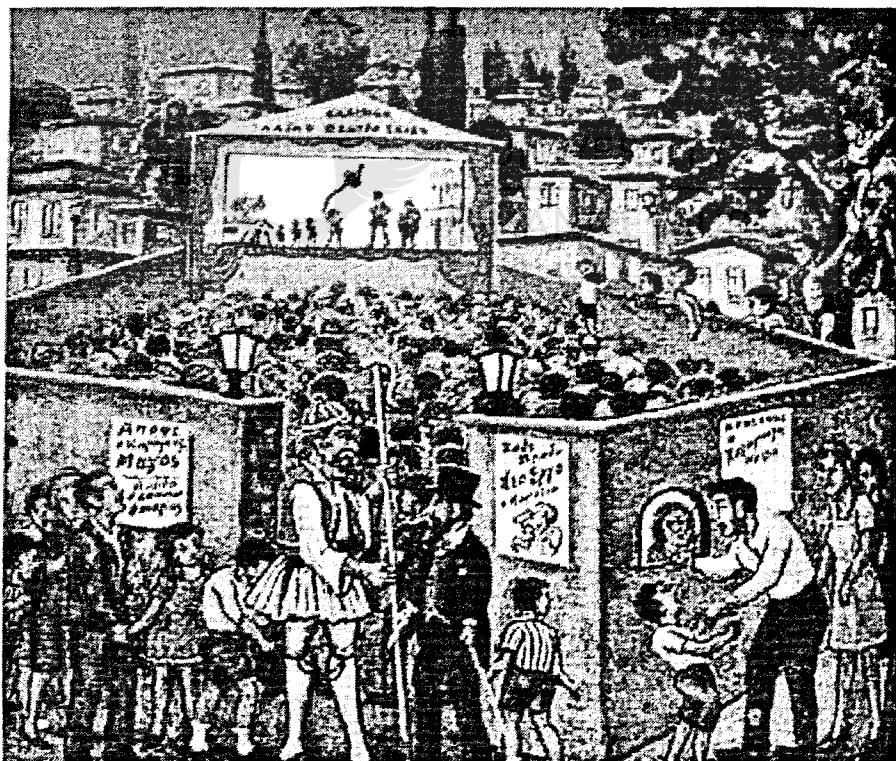
²⁷ Πολίτης σε Βακαλόπουλο, 1974, 45.

²⁸ Ισως αυτό δεν το έχει πετύχει απόλυτα ο Έλληνας, γι αυτό ακόμα και σήμερα αναφερόμαστε στους όρους “πατρίδα” και “ιδιαίτερη πατρίδα”. Αυτή είναι απλά μια δική μου παρατήρηση. Αναμφίβολα οι Νεοέλληνες πρέπει να γνωρίζουν ότι πάνω απ’ όλα είναι Έλληνες και όχι Κρητικοί, Μανιάτες, Ηπειρώτες ή οιδήποτε άλλο.

²⁹ Sherrard, 1971, 64.

χαρακτήρα”, όπως τα ονομάζει ο Α. Βακαλόπουλος³⁰, την απειθαρχία, την επιπολαιότητα, τον ατομικισμό, τον φθόνο που φέρνει τον διχασμό, τη ματαιοδοξία και την εγωιστική φιλοδοξία.

Πώς όμως μπόρεσε ένας Καραγκιόζης, ένα λαϊκό θέατρο σκιών, να παιξει κάποιο ρόλο σε όλα αυτά; Ίσως γιατί ο Καραγκιόζης συνδύαζε και τα ελαττώματα αλλά και τα προτερήματα του Νεοέλληνα, γιατί και αυτός ήταν ένας Νεοέλληνας. Ίσως γιατί είναι πιο εύκολο, όταν βλέπει κανείς τα ελαττώματά του να διακωμωδούνται και να γελιοποιούνται, να μπορεί να γελά με αυτά χωρίς να αισθάνεται ότι απειλείται. Ίσως κιόλας ο Έλληνας, αναγνωρίζοντας τον εαυτό του μέσα στον Καραγκιόζη, να καταλάβαινε ότι για να προχωρήσεις και να βελτιωθείς πρέπει πρώτα να γνωρίζεις και να αποδέχεσαι αυτό ακριβώς που είσαι. Αυτά όμως θα τα εξετάσουμε στα επόμενα κεφάλαια.



Εικόνα 6: “Η μάντρα, ο κόσμος της, ο κόσμος του Καραγκιόζη στο βάθος, στον μπερντέ”. Πίνακας του Φώτη Ράμμου.

³⁰ Βακαλόπουλος, 2003, 403.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ

"Το είδος θεάτρου, στο οποίο χρησιμοποιούνται επίπεδες (κυρίως χάρτινες ή ξύλινες φιγούρες) τις οποίες δεξιοτέχνες του είδους αυτού κινούν πίσω από ένα πανί, ώστε οι θεατές να βλέπουν τις σκιές τους, και μιμούνται τις φωνές τους." Χαρακτηριστικό ελληνικό παράδειγμα ο Καραγκιόζης³¹.

Ο W. Puchner, προσθέτει στον ορισμό αυτό, επισημαίνοντας ότι στο συγκεκριμένο θέατρο σκιών της Ελλάδας, η τεχνική είναι κάπως διαφορετική διότι δεν μεσολαβεί χώρος ανάμεσα στο σχήμα και τη σκιά, συνεπώς "το αντικείμενο, η φιγούρα, εμφανίζεται στο πραγματικό της σχήμα και όχι σε μεγένθυση ή παραμορφωμένο"³².

Το θέατρο σκιών είναι ένα είδος λαϊκού θεάτρου. Δηλαδή είναι μια μορφή θεάτρου που σχετίζεται με τον λαό ή εκπορεύεται απ' αυτόν³³. Ακόμα καλύτερα επεξηγεί τον όρο αυτό ο W. Puchner λέγοντας ότι είναι μια μορφή θεάτρου που όχι μόνο απευθύνεται στο λαό αλλά το κοινό του θεάτρου αυτού αποτελείται κατά το πλείστον από λαϊκές τάξεις³⁴. Υπάρχει στις χώρες της Ασίας, της Μέσης Ανατολής, της Βόρειας Αφρικής και των Βαλκανίων³⁵.

Όσον αφορά την έννοια της λέξης "λαός" ο Γ. Μπαμπινιώτης γράφει ότι η λέξη αυτή έχει ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο, δηλαδή περιλαμβάνει τους ανθρώπους, τους πολίτες, το έμψυχο υλικό με έμφαση στο ανθρώπινο δυναμικό ενός έθνους και χρησιμοποιείται καταχρηστικά ως ταυτόσημη της λέξης "έθνος"³⁶. Το φαινόμενο αυτό, σύμφωνα με τον Γ. Κιουρτσάκη εξηγείται αν σκεφτούμε ότι "η ίδια η λαογραφία γεννιέται με την έξαρση των εθνικών

³¹ Μπαμπινιώτης, 1998, 748.

³² Puchner, 1989, 166.

³³ Μπαμπινιώτης, 1998, 991.

³⁴ Puchner, 1989, 14.

³⁵ Μυστακίδην, 1982, 10.

³⁶ Μπαμπινιώτης, 1998, 558 και 996.

ιδεολογιών και της ιδέας του εθνικού κράτους ... και αναπτύσσεται ακριβώς για να μελετήσει τον εθνικό πολιτισμό κάθε τόπου – την “καθαρότητα” και την ιδιομορφία του, όπως αυτές προκύπτουν από την έρευνα των εκδηλώσεων του κάθε “λαού”.³⁷

Ο Γ. Ιωάννου σημειώνει ότι στην Ελλάδα το θέατρο σκιών “απευθύνεται στους ίδιους ανθρώπους των οποίων αποτελεί μια προσφιλή διασκέδαση γιατί, από την μιά είναι φτηνό θέαμα, που μπορεί εύκολα να πλησιάσῃ και από την άλλη, αισθάνεται το πνεύμα του πολύ οικείο, αφού βγήκε από τη ζωή του και μιλάει μέσα του, είναι ο δικός του χαρακτήρας. Μεταχειρίζεται απλή γλώσσα, εκείνη που μιλάει ο απαίδευτος Λαός, που έχει μιά αλήθεια γιατί είναι στεγνή από επιτήδευση και εκφράζει με σαφήνεια τις απλές του σκέψεις. Πλαισιώνεται από το ζωντανό λαϊκό αστείο, παίρνοντας τη μορφή μιας ευαίσθητης λαϊκής σάτιρας”³⁸. Ήταν δηλαδή ένας τρόπος έκφρασης του λαού, όπως το χαρακτηρίζει ο Α. Γιαγιάννος³⁹.

Το θέατρο σκιών ήταν ένα θέατρο που συνδύαζε την καλλιτεχνική, την πνευματική και την ψυχαγωγική ικανοποίηση του λαού με τις φιγούρες, τους μύθους και τα αστεία του, κατά τον Δ. Λουκάτο⁴⁰. Πιό συγκεκριμένα, το θέατρο σκιών στην Ελλάδα είχε “μια πολλαπλή λειτουργικότητα”⁴¹. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο W. Puchner, αναφερόταν σε παραδοσιακά θέματα του λαϊκού πολιτισμού, επιβεβαίωνε παραδοσιακές αξίες, έκανε πολιτική σάτιρα και κοινωνική κριτική ενώ παράλληλα ενημέρωνε το κοινό για επίκαιρα θέματα⁴².

Δηλαδή το είδος αυτό του θεάτρου δεν προσφερόταν απλά για την ψυχαγωγία του λαού αλλά, σύμφωνα με τον Γ. Κιουρτσάκη “ήταν η οθόνη όπου προβάλλονταν μαγικά οι καημοί του, τα βάσανά του, η μοίρα του· όπου οι ζωντανές εμπειρίες του μετουσιώνονταν σε μύθο και ο κόσμος του μύθου διαποτίζοταν από την καθημερινότητα. Να γιατί η παράσταση του μπερντέ δεν

³⁷ Κιουρτσάκης, 1996, 85-86.

³⁸ Ιωάννου, 1965, 8.

³⁹ Γιαγιάννος, 1997, 12.

⁴⁰ Λουκάτος, 1992, 200.

⁴¹ Puchner, 1989, 177.

⁴² Puchner, 1989, 177.

ήταν γι αυτόν μια συνηθισμένη θεατρική παράσταση· ήταν μια αληθινή λαϊκή τελετουργία όπου οι απλοί ἀνθρωποι, μετέχοντας στο γέλιο και στο πάθος του σκιερού μικροκόσμου, αναγνώριζαν σ' αυτόν το ομαδικό εγώ τους”⁴³.

Συνεπώς, ένα τέτοιο είδος θεάτρου είναι κατάλληλο για να επηρεάσει και να βοηθήσει στο σχηματισμό απόψεων και αξιών, διότι ήδη το έχει αποδεχτεί ο λαός. Ο Κομμισάριος της Παιδείας της τότε Σοβιετικής Ένωσης Ανατόλ Λουνατσάρσκυ (1875-1993) αφού παρακολούθησε μια παράσταση θεάτρου σκιών είπε: “Τι όργανο για προπαγάνδα, το περίεργο αυτό λαϊκό θέατρο!”⁴⁴

Άρα για να εξετάσουμε τον ρόλο του Καραγκιόζη στην αφύπνιση, το σχηματισμό και την ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης πρέπει να μελετήσουμε το ελληνικό θέατρο σκιών στην ολότητά του.



Εικόνα 7. Από το έργο “Ο Καραγκιόζης Πλοίαρχος”.

⁴³ Κιουρτσάκης, 1996, 138-139.

⁴⁴ Λουνατσάρσκυ σε Φωτιάδη, 1977, 185.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΟΡΙΣΜΟΣ – ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ – ΚΑΤΑΓΩΓΗ - ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

3.1 Καραγκιόζης – ορισμός

Η λέξη "Καραγκιόζης" προέρχεται από τις τουρκικές λέξεις "kara" που σημαίνει μαύρος και "göz" που σημαίνει μάτια. Δηλαδή Καραγκιόζης σημαίνει "μαυρομάτης"⁴⁵.

Στην Ελλάδα, ο Καραγκιόζης είναι ο πρωταγωνιστής του λαϊκού θεάτρου σκιών. Μάλιστα, αναφέρεται ότι το όνομά του είναι συνώνυμο με το θέατρο σκιών⁴⁶. Είναι επίσης ένα πρόσωπο φιλοπαίγμον, ο γελωτοποιός⁴⁷, ο κωμικός⁴⁸. Ταυτόχρονα είναι αυτός που ενσαρκώνει αρετές και ελαπτώματα του φτωχού λαού, όπως η εξυπνάδα, η πονηριά και η κουτοπονηριά, η δουλοπρέπεια και η τεμπελιά⁴⁹. Είναι καμπούρης, μυταράς, άσχημος, ξυπόλητος, φτωχός, ρακένδυτος, πεινασμένος, κατεργάρης και αιώνια ξυλοφορτωμένος.

Μεταφορικά, Καραγκιόζης λέγεται και αυτός που προκαλεί το γέλιο ή αυτός που με την εμφάνιση ή τις πράξεις του γίνεται αντικείμενο κοροϊδίας⁵⁰. Ο ίδιος χαρακτηρισμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για άτομο που ενώ είναι χαμηλού επιπέδου προσπαθεί να κάνει τον σπουδαίο⁵¹. Επίσης Καραγκιόζης χαρακτηρίζεται ο άνθρωπος που κάνει αστειότητες χωρίς σοβαρότητα, που κάνει

⁴⁵ Μπαμπινιώτης, 1986, 842. Ο Α. Φωτιάδης, αμφισβητεί κάπως αυτή την ετυμολογία του ονόματος λέγοντας ότι υπήρχαν πολλές λέξεις στο Βυζάντιο που είχαν ως συνθετικό (αρχικό ή καταληκτικό) τη λέξη "καρά", πριν εμφανιστούν οι Οθωμανοί. Και θέλοντας να τονίσει τις ελληνικές ρίζες του Καραγκιόζη αναφέρει ότι μαύρο ήταν το χρώμα του Διόνυσου, στ' οποίο ορκίζονταν ή αφορίζονταν οι μίμοι, θεωρώντας ότι οι ρίζες του θεάτρου σκιών βρίσκονται σε αυτούς (Φωτιάδης, 1977, 211).

⁴⁶ Ανών., *Επίτομο Γλωσσολογικό και Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, 1955-1957, 1976.

⁴⁷ Ανών., *Επίτομο Γλωσσολογικό και Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό*, 1955-1957, 1976.

⁴⁸ Λάσκαρης, 1962, 269.

⁴⁹ Μπαμπινιώτης, 1986, 842.

⁵⁰ Μπαμπινιώτης, 1986, 842.

⁵¹ Μπαμπινιώτης, 1986, 842.

τους άλλους να γελούν και τίποτε άλλο, ένας τύπος φαιδρός, ένα γελοίο όν, ένα υποκείμενο, ευφυής προσποιούμενος βλακεία⁵².

Όσον αφορά την εργασία αυτή, που σκοπός της είναι να αποδείξει το ρόλο του Καραγκιόζη στην αφύπνιση, δημιουργία και ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης, όταν αναφερόμαστε στον “ρόλο του Καραγκιόζη” εννοούμε τον Καραγκιόζη ως θέατρο σκιών στη συλλογική του έννοια και όχι μόνο στην ειδική, δηλαδή τον Καραγκιόζη ως πρωταγωνιστή του θεάτρου σκιών. Ο Καραγκιόζης, είναι αναμφισβήτητα ο πρωταγωνιστής και ο ρόλος του είναι ιδιαίτερα σημαντικός, όμως δεν θα μπορούσε να είναι τόσο αποτελεσματικός στην επίδραση που είχε στο κοινό του, χωρίς τους άλλους χαρακτήρες που παρουσιάζονται στο θέατρο σκιών.

3.2 Καραγκιόζης – προέλευση / καταγωγή / ταυτότητα

Ο Καραγκιόζης έχει έναν πρόγονο, τον Καραγκιόζη τον πρωταγωνιστή του θεάτρου σκιών της Τουρκίας. Αυτός που πέρασε στην ιστορία ως ο πρώτος καραγκιοζοπαίχτης που έφερε τον Καραγκιόζη στην Ελλάδα από την Τουρκία είναι ο Γιάννης Μπράχαλης και αυτό συνέβη γύρω στο 1860⁵³. Συγκεκριμένα ο G. Caimi γράφει: “Στα 1860, όταν το θέατρο ήταν ακόμα προβληματικό στη νέα Ελλάδα, που μόλις είχε απελευθερωθεί από τον τουρκικό ζυγό, ο Μπαρμπαγιάννης Βράχαλης, Έλληνας καταγόμενος από την Καλαμάτα, εγκατέλειπε την Κωνσταντινούπολη για να εγκατασταθεί στον Πειραιά. Εκεί εγκαταστάθηκε σ' ένα καφενείο, απέναντι απ' το τελωνείο. Σ' αυτό το μέρος θα παραμείνει πολύ καιρό, ιδρύοντας μετά από μερικούς μήνες το πρώτο

⁵² Λουκάτος σε Φωτιάδη, 1977, 217.

⁵³ And, 1987, 32, Caimi, 1990, 25, Σπαθάρης, 1960, 24 (χωρίς να αναφέρει ημερομηνία, αναφέρει όμως ότι είδε παράσταση του Μπράχαλη που είχε έρθει από την Τουρκία), Μπίρης, 1952, 62 (η άφιξη του Μπράχαλη στην Ελλάδα, τοποθετείται από τον K. Μπίρη στο 1852 και αναφέρεται ως ο πρώτος που δίδαξε την τέχνη του Καραγκιόζη στην Ελλάδα).

ελληνικό θέατρο, που υφίσταται ακόμα, χωρίς να υποστεί ουσιαστικές αλλαγές στην αρχική του μορφή, το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη⁵⁴.

Πρέπει όμως να έχουμε υπόψη μας ότι γίνονται αναφορές για παραστάσεις του θεάτρου σκιών και στα προεπαναστατικά χρόνια. Φαίνεται όμως ότι πρόκειται για μεμονωμένα περιστατικά, όπως αυτό που αναφέρει ο Στ. Κυριακίδης, ότι ο στρατηγός Μακρυγιάννης ήταν θεατής σε κάποια παράσταση θεάτρου σκιών και επειδή αυτή ήταν απαλλαγμένη από κάθε τολμηρό στοιχείο διέταξε τις γυναίκες να βγουν έξω ώστε να κάνει ο καραγκιόζοπαιχτης την παράσταση όπως ήξερε⁵⁵.

Ο Κ. Μπίρης επίσης γράφει ότι στην εφημερίδα *Tachýpteroς Φήμη* δημοσιεύθηκαν δύο άρθρα. Το πρώτο της 18ης Αυγούστου 1841, έχει την εξής ειδηση: "Την 21η του παρόντος θα παρουσιασθή εις Ναύπλιον η κωμωδία του Καραγκιόζη έχουσα αντικείμενον τον Χατζ-Αββάτην και Κουσζούκ Μεϊμέτην" και το δεύτερο, που δημοσιεύεται στις αρχές του Φεβρουαρίου 1852 αναφέρεται σε μια παράσταση Καραγκιόζη που έγινε στην Αθήνα⁵⁶. Ο ίδιος ο Κ. Μπίρης γράφει ότι από το γεγονός αυτό και μόνο μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι παραστάσεις του Καραγκιόζη δεν πρέπει να ήταν συχνές, αφού εμφανίζονται στην εφημερίδα μόνο δύο φορές μέσα σε έντεκα χρόνια⁵⁷.

Εκτός από τα παραπάνω υπάρχουν και στοιχεία για παραστάσεις θεάτρου σκιών και στην Αυλή του Αλή Πασά, όπου γίνονται αναφορές περί "ηπειρωτικής παράδοσης" στις παραστάσεις του Καραγκιόζη. Ο G. Caimi γράφει ότι υπήρχε τότε κάποιος Εβραίος με το όνομα Ζακόμπ που είχε εξοριστεί επειδή αποπλάνησε μια από τις γυναίκες του Αλή Πασά. Αυτός ο Ζακόμπ πήγε στην Κωνσταντινούπολη και για να μπορέσει να ζήσει αλλά περισσότερο για να εκδικηθεί τον Αλή Πασά, παρουσίαζε παραστάσεις του θεάτρου σκιών βασισμένες στα σκάνδαλα της αυλής του Αλή Πασά⁵⁸. Προσωπικά αυτό μου φαίνεται ως

⁵⁴ Caimi , 1990, 24.

⁵⁵ Μυστακίδου, 1982, 73.

⁵⁶ Μπίρης, 1952, 23.

⁵⁷ Μπίρης, 1952, 23.

⁵⁸ Caimi, 1990, 122-123.

ανακρίβεια επειδή ο Αλή Πασάς μάλλον θα σκότωνε οποιονδήποτε πείραζε μια γυναίκα στο χαρέμι του, δεν θα τον εξόριζε μόνο. Ίσως όμως η ιστορία αυτή να είναι βασισμένη σε υπαρκτό πρόσωπο γιατί και ο Κ. Μπίρης αναφέρει την ύπαρξη ενός καραγκιοζοπαίχτη που τον ἐλεγαν Ιάκωβο και έδινε παραστάσεις στην αυλή του Αλή Πασά, αλλά έφυγε από τα Ιωάννινα όταν ο Αλή Πασάς εξοντώθηκε από τον Σουλτάνο το 1822⁵⁹. Επίσης και ο J. Hobhouse περιγράφει παράσταση Καραγκιόζη στα Ιωάννινα ως εξής: "Στα Γιάννενα παρακολούθησαν ... μια παράσταση Καραγκιόζη σ' ένα ρυπαρό καφενείο. Ο καραγκιοζοπαίχτης ήταν Εβραίος που έφτασε στα Γιάννενα με την ευκαιρία του Ραμαζανιού. Οι θεατές – κυρίως παιδιά – πλήρωναν δύο παράδες για τον καφέ και έριχναν άλλους δυό - τρεις στο δίσκο που περιφερόταν μετά την παράσταση. Ο διάλογος γινόταν στα τουρκικά"⁶⁰. Τα στοιχεία αυτά συνεπώς μας επιβεβαιώνουν ότι γίνονταν παραστάσεις θεάτρου σκιών στα Ιωάννινα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι ο Ελληνικός Καραγκιόζης ξεκίνησε από εκεί, όμως δεν πρέπει να αποκλειστεί και η περίπτωση ότι μπορεί τα Ιωάννινα να έγιναν ένας πυρήνας της εξέλιξης του Καραγκιόζη.

Ό Μπράχαλης ή Βράχαλης μετά το καφενείο, μετέφερε τις παραστάσεις του στο δημόσιο κήπο κοντά στο Δημαρχείο του Πειραιά και αργότερα εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, σ' ένα καφενείο κοντά στο ναό του Θησείου⁶¹. Πιστεύω ότι ο Μπράχαλης ή Βράχαλης θεωρείται ως ο πρώτος καραγκιοζοπαίχτης που έφερε τον Καραγκιόζη στην Ελλάδα διότι ήταν ο πρώτος που εγκαταστάθηκε σε έναν χώρο δικό του και έδινε παραστάσεις εκεί, δημιουργώντας έτσι μια βάση, ενώ οι άλλοι καραγκιοζοπαίχτες θα ήταν περαστικοί από τον ελληνικό χώρο αλλά και επειδή, όπως αναφέρει η Αικατερίνη Μυστακίδου, ο Μπράχαλης ή Βράχαλης ήταν αυτός που καθιέρωσε την ελληνική γλώσσα⁶², δηλαδή ένα από τα απαραίτητα στοιχεία για τον καθορισμό ενός έθνους, όπως αναφέρεται παραπάνω.

⁵⁹ Μπίρης, 1952, 29.

⁶⁰ Hobhouse σε Puchner, 1985, 29-30.

⁶¹ Caimi, 1990, 24-25.

⁶² Μυστακίδου, 1998, 10.

Μετά την άφιξή του στην Ελλάδα, ο Καραγκιόζ άλλαξε, εξελληνίστηκε και έγινε ο Καραγκιόζης. Αυτή η διαδικασία της εξέλιξης και του εξελληνισμού του χαρακτήρα του Καραγκιόζ και η σημασία της θα αναλυθούν σε ένα ξεχωριστό κεφάλαιο.

Όπως θα δούμε πιο κάτω, υπάρχουν πολλές και διαφορετικές απόψεις για την καταγωγή του θεάτρου σκιών, αλλά και για τον ίδιο τον Καραγκιόζη. Πιστεύω ότι αυτό οφείλεται σε δύο λόγους. Κατ' αρχήν, όταν έκανε την εμφάνισή του ο Καραγκιόζ στην Τουρκία, στον 16ο αιώνα ήταν μια μορφή λαϊκού θεάτρου και γι αυτό, ίσως δεν θεωρήθηκε τότε άξια για να ερευνηθεί και, όταν αργότερα υπήρξε ενδιαφέρον από ερευνητές ήταν δύσκολο να βρεθούν τα ίχνη της καταγωγής του.

Όμως όσον αφορά την καταγωγή του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα, το θέμα είναι πολύπλευρο. Το πρόβλημα δεν είναι μόνο ότι οι ερευνητές δυσκολεύτηκαν να βρουν στοιχεία, αυτό που δεν πρέπει να ξεχνάμε είναι ότι ο Καραγκιόζης έγινε δημοφιλής τα χρόνια μετά την απελευθέρωση από την τουρκική κυριαρχία και ότι τότε ο Νεοέλληνας έψαχνε να βρει τις ρίζες και την ταυτότητά του. Συνεπώς υπήρχε έντονη ανάγκη να διαγραφεί ή έστω να αμφισβητηθεί κάθε τι που θύμιζε την τουρκική κατοχή, όπως ο Καραγκιόζης. Αυτό πιθανότατα επηρέασε μελετητές και όπως ισχυρίζεται ο Σ. Δαμιανάκος η ελληνική λαογραφική έρευνα στο θέμα αυτό "...χαρακτηρίζεται κυρίως από έναν εγγενή εθνοκεντρισμό, μια εξιδανικευμένη μυθοπλασία του αντικειμένου της αλλά και μια ολοσχερή απουσία εθνοϊστορικής και κοινωνιολογικής προοπτικής"⁶³. Κατά συνέπεια υπάρχουν διαφορετικές θεωρίες και απόψεις που τοποθετούν τις ρίζες του Καραγκιόζη στην Ελλάδα αλλά και στην Ανατολή, όπως θα δούμε πιο κάτω.



Εικόνα 8. "Ο Καραγκιόζης".

⁶³ Δαμιανάκος, 1993, 83-84.

3.2.1 Oi pîles tou Kapaykiôlun triv Eyaqqa;

ότι ακόμα και αν υπήρχαν ομοιότητες ή και αν έγιναν ορισμένες παραστάσεις κάποιας μορφής ενός θεάτρου σκιών δεν σημαίνει ότι υπήρχε το θέατρο σκιών ως τρόπος ψυχαγωγίας και λατρείας που να ήταν τόσο διαδεδομένο στην Ελλάδα, ώστε να μεταφερθεί και σε άλλες χώρες.

Πιστεύω επίσης ότι οι γνώμες και οι απόψεις που τοποθετούν τις ρίζες του θεάτρου σκιών στην Αρχαία Ελλάδα, βλέποντας με τον τρόπο αυτό τη συνέχιση μεμονωμένων γεγονότων μέσα στους αιώνες και την επανεμφανισή τους στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, μας δείχνουν απλά την ανάγκη του ελληνισμού να απαρνηθεί οτιδήποτε είχε οθωμανικές επιδράσεις. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Χ. Πατσάλης, λέγοντας ότι ίσως αυτή η γνώμη είναι και αποτέλεσμα της εθνικής ιδεολογίας που δεν θέλει να δεχτεί την επίδραση της ανατολίτικης κουλτούρας στην ελληνική κοινωνία και προτιμά να βλέπει στον Καραγκιόζη μια συνέχιση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού⁷². Αναφέρεται επίσης ότι οι μελετητές του θεάτρου σκιών, μέσω της λαογραφίας, "...είδαν σαν κύριο ιστοριοδιφικό καθήκον τους την αναζήτηση των πρωτογενών μορφών της τέχνης αυτής στην κλασική αρχαιότητα ή στο Βυζάντιο"⁷³. Αυτό συνέβη διότι ο ελληνισμός έψαχνε να βρει την δική του ταυτότητα, ανεξάρτητη από επιδράσεις άλλων λαών, μέσα από το ελληνικό παρελθόν, του οποίου η συνέχιση είχε κατά κάποιο τρόπο παρεμποδιστεί στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Έπρεπε, με άλλα λόγια, να υπάρχει η αδιάσπαστη συνέχεια του ελληνισμού.

3.2.2 Οι ρίζες του Καραγκιόζη στην Ανατολή/Τουρκία;

Άσχετα από τις θεωρίες και τις γνώμες για τη δημιουργία του θεάτρου σκιών και την επίδραση της Αρχαίας Ελλάδας ή του Βυζαντίου, είναι γενικά παραδεκτό πια από Έλληνες, Τούρκους και άλλους ξένους μελετητές όπως ο L. Roussel, ο N.

εποχής (Αnon. *Encyclopaedia Britannica*, vol. 4, 1989, 623 και Faroqhi, McGowan, Quataert, Pamuk, 1997, 557) δέχεται την άποψη αυτή και την υποστηρίζει.

⁷² Πατσάλης, 1998, 32.

⁷³ Χατζηπανταζής, 1984, 13.

Λάσκαρης, ο K. Μπίρης, ο M. And και ο G. Caimi ότι ο Καραγκιόζ, ως χαρακτήρας του θεάτρου σκιών, έφτασε στην Ελλάδα από την Τουρκία⁷⁴.

Είναι επίσης ασφαλές να δεχτούμε ότι τόσο το θέατρο σκιών στην Ελλάδα όσο και το θέατρο σκιών στην Τουρκία είναι στενά συνδεδεμένα και βασικά αντιπροσωπεύουν την ίδια συνεχή μορφή μιας οπτικής και προφορικής παράδοσης⁷⁵. Απλά τα δύο αυτά είδη παραστάσεων θεάτρου σκιών απευθύνονταν σε διαφορετικά ακροατήρια και έπρεπε να έχουν περιεχόμενο ανάλογο με τα ακροατήρια αυτά, όπως θα δούμε παρακάτω.

Συγχρόνως μπορούμε να δεχτούμε ότι το θέατρο σκιών της Τουρκίας είχε επιδράσεις από άλλες χώρες όπως η Περσία ή η Αίγυπτος, εφόσον δεχόμαστε ότι προέρχεται από τις χώρες αυτές, και οι χώρες αυτές, με τη σειρά τους επηρεάστηκαν από την Ινδία, την Ιάβα και την Κίνα, χώρες από τις οποίες θεωρείται ότι ξεκίνησε το θέατρο σκιών, όπως θα αναφερθεί παρακάτω, συνοπτικά. Δεν είναι απίθανο βέβαια αυτό το είδος διασκέδασης ή λατρείας να συνηθίζοταν και σε άλλους τόπους, όπως επίσης είναι πιθανόν να υπήρξαν επιδράσεις της μιας χώρας στην άλλη ή της μίας μορφής τέχνης στην άλλη. Στις μέρες μας, και ειδικά στην Ελλάδα, όταν μιλάμε για τον Καραγκιόζη, τον ταυτίζουμε με το θέατρο σκιών, όμως αυτό δεν είναι ακριβές. Υπάρχουν άλλες μορφές θεάτρου σκιών ίσως με παρόμοια καταγωγή αλλά με διαφορετική εξέλιξη από αυτή του Καραγκιόζη και γι αυτό δεν θα πρέπει να συγχέονται⁷⁶.

Είναι σημαντικό, πιστεύω, όταν αναφερόμαστε στην αδιάσπαστη διαχρονική συνέχεια του ελληνισμού να καταλάβουμε το ταξίδι του θεάτρου σκιών, μέχρι να φτάσει στην Ελλάδα, διότι οι διάφοροι μελετητές, τους οποίους αναφέραμε παραπάνω, που θέλουν να αποδείξουν την απευθείας σύνδεση του Καραγκιόζη με την αρχαία Ελλάδα εκφέρουν απόψεις που δεν είναι ακριβείς, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι είναι απόλυτα λανθασμένες.

⁷⁴ Roussel, 1933, 790, Λάσκαρης, στο *Εκγυκλοπαιδικό Λεξικό εκδόσεων Ελευθερουδάκη*, 7, 1962, 269, Μπίρης, 1952, 25, And, 1987, 88, Caimi, 1990, 23.

⁷⁵ And, 1987, 92.

⁷⁶ Υπάρχει ακόμα και στις μέρες μας θέατρο σκιών στην Κίνα, την Ιαπωνία, την Ιάβα, την Ινδία (Baird, 1973, 46-85 και 132-140).

Το θέατρο σκιών ήρθε στην Τουρκία, το τμήμα αυτό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας που ανήκε κάποτε στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, από την Άπω Ανατολή. Εκεί το γνώρισαν οι εξισλαμισμένοι ή ίσως και χριστιανικοί πληθυσμοί στους οποίους οι μήμοι του Βυζαντίου ή και οι αρχαίες ελληνικές κωμωδίες δεν ήταν άγνωστες. Στο χώρο αυτό δημιουργήθηκε ο Καραγκιόζ. Κατόπιν ήρθε και εγκαταστάθηκε στην Ελλάδα και έγινε Καραγκιόζης, στον ίδιο γεωγραφικό και πολιτισμικό χώρο όπου γεννήθηκε ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός και δημιούργησε τις αρχαίες κωμωδίες, στον λαό που είχε τα ίδια χαρακτηριστικά με τους αρχαίους Έλληνες που ψυχαγωγούνταν με έναν παρόμοιο τρόπο και γελούσαν με τα ίδια αστεία – του Αριστοφάνη – που λέγονταν στην ίδια γλώσσα, την ελληνική.

Άρα ίσως θα ήταν πιο απλό αν οι πρώτοι μελετητές είχαν υποστηρίξει το γεγονός ότι ο Καραγκιόζ, ήρθε από την Τουρκία και μετά εξελληνίστηκε, όσον αφορά τις παραστάσεις, τους χαρακτήρες και τη γλώσσα, αλλά ότι ήδη είχε κάποια στοιχεία που προέρχονταν από το Βυζάντιο, όπως η μιμική. Δυστυχώς αντί γι αυτό έψαχναν να βρουν μια απευθείας σύνδεση με το αρχαίο παρελθόν, αγνοώντας τον οθωμανικό στοιχείο. Ο Κ. Τσίπηρας, συνοψίζοντας την καταγωγή του Καραγκιόζη γράφει τα εξής: “Η οθωμανική και τουρκική καταγωγή κάποιων ονομάτων και, όπως θα δούμε, και κάποιων ηρώων που ταυτίζονται στα δύο θέατρα, ελληνικό και τουρκικό, δεν αποτελεί “βάρος”, ούτε μπορεί να έχει υποτιμητικό χαρακτήρα, γιατί και ο οθωμανικός-τουρκικός πολιτισμός υπήρξε αξιόλογος...”⁷⁷.

Εξάλλου, όπως πολύ σωστά γράφει η Αικατερίνη Μυστακίδου: “Είναι αλήθεια και συχνά το παίρνουμε για δεδομένο ότι η ανταλλαγή πολιτιστικών στοιχείων ανάμεσα στην οθωμανική αυτοκρατορία και τις κατακτημένες περιοχές, ειδικά στο Εγιαλέπι της Ρούμελης είναι πολύ μεγάλη. [...] Συνήθειες, γούστα, λεξιλογικά στοιχεία βρίσκουν τον δρόμο τους μέσα στην καθημερινή ζωή των μειονοτήτων. Μπαίνουν σταδιακά και απαρατήρητα χωρίς επισημότητα και

⁷⁷ Τσίπηρας, 2001, 29.

αφομοιώνονται μαζί με εθνικά ήθη και έθιμα των υπόλοιπων λαών που επίσημα είναι οιθωμανοί υπήκοοι, αν και υπόδουλοι. Αυτό συμβαίνει και από τις δυό πλευρές, των κατακτημένων και των κατακτητών, μια και το ιστορικό διάστημα που βρίσκονταν σε μια άμεση σχέση τους δένει αναγκαστικά⁷⁸. Αυτό, είναι επόμενο να ισχύει και με το θέατρο σκιών, τον Καραγκιόζη, διότι η Ελλάδα ήταν υπό οιθωμανική κατοχή για πάρα πολλά χρόνια και δεν είναι λογικό να υποστηρίζεται ότι τα χρόνια αυτά οι Έλληνες δεν δέχτηκαν καμία επιρροή από τους Τούρκους ή τους άλλους οιθωμανούς πολίτες, γενικότερα.

Σημασία, στη διαδικασία αυτή, πιστεύω ότι έχει η εξέλιξη και ο εξελληνισμός του Καραγκιόζη στην Ελλάδα και όχι τόσο η προέλευσή του, η οποία είναι εξάλλου αρκετά εμφανής. Παρά τις αντίθετες γνώμες που υπάρχουν, ο Καραγκιόζης ήρθε στην Ελλάδα από την Τουρκία, όπου και είχε δημιουργηθεί.

3.2.3 Η ταυτότητα του Καραγκιόζ / Καραγκιόζη

Σχετικά με την ταυτότητα του Καραγκιόζ, λέγεται από διάφορους ερευνητές Τούρκους και Έλληνες, όπως θα δούμε παρακάτω, ότι η φιγούρα είναι βασισμένη σε υπαρκτό πρόσωπο, όμως αυτό δεν μπορεί να αποδειχθεί, υπάρχουν μόνο διάφορες απόψεις, που είναι οι εξής:

- Η πιο δημοφιλής άποψη στην Τουρκία, την οποία αναφέρει ο M. And, υποστηρίζει ότι ο σουλτάνος Ορχάν (1326-1359) έχτιζε ένα τζαμί στην Προύσα. Εκεί, όπως λέει ο Θρύλος, δούλευαν ο Καραγκιόζ και ο Χατζή Αβάτ⁷⁹. Αυτοί οι δύο μιλούσαν και έλεγαν αστεία όλη τη μέρα, τα οποία άκουγαν και οι άλλοι εργάτες. Το αποτέλεσμα ήταν να μην εργάζεται κανείς και να σταματήσει το χτίσιμο. Ο σουλτάνος το έμαθε αυτό, θύμωσε και διέταξε να κρεμάσουν τον Καραγκιόζ και τον Χατζή Αβάτ. Όμως μετά μετάνοιωσε και ήταν στενοχωρημένος. Τότε ο σεΐχης Κιουστερή ανέλαβε να

⁷⁸ Μυστακίδου, 1982, 20.

⁷⁹ Δεν υπάρχουν όμως ιστορικά στοιχεία που να αποδεικνύουν την ύπαρξή τους, μόνο λαϊκές δοξασίες.

φτιάξει μια σκηνή και φιγούρες που έμοιαζαν με τους δύο άτυχους κτίστες και άρχισε να κάνει παραστάσεις επαναλαμβάνοντας τα αστεία τους⁸⁰. Έτσι, σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη, ο σεΐχης Κιουστερή δημιούργησε το θέατρο σκιών και γι αυτό ο Κιουστερή θεωρείται ως ο πρόδρομος και προστάτης των Τούρκων καραγκιοζοπαιχτών⁸¹.

■ Σύμφωνα με τον Ν. Λάσκαρη, ο Οθωμανός δραματογράφος Μουράτ αναφέρει ότι χτιζόταν με διαταγή του σουλτάνου Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπή (1494-1566)⁸² το τέμενος Σουλεϊμανίέ και εκεί ήταν ένας μαυρομάτης εργάτης που έλεγε συνεχώς αστεία στους άλλους εργάτες διασκεδάζοντάς τους, αλλά ταυτόχρονα καθυστερώντας και το χτίσιμο⁸³. Ο Σουλτάνος Θύμωσε και έδωσε διαταγή να αποκεφαλιστεί ο μαυρομάτης αυτός, ο Καραγκιόζ δηλαδή, αλλά αφού γραφτούν πρώτα τα αστεία και τα ανεκδοτά του και δοθούν στον ίδιο το σουλτάνο, ο οποίος εξάλλου είχε ακούσει ορισμένα⁸⁴. Στη συνέχεια, ο αρχιτέκτονας του σουλτάνου που είχε λυπηθεί για το θάνατο του Καραγκιόζ, ίδρυσε θέατρο σκιών στο οποίο μετέφερε τους αστεϊσμούς και τα ανέκδοτα του Καραγκιόζ⁸⁵. Μια παραλλαγή αυτής της άποψης, την οποία αναφέρει ο Δ. Μόλλας, είναι ότι ο σουλτάνος στην αρχή δεν έκοψε το κεφάλι του Καραγκιόζ αλλά μετά από πρόταση του Μέγα Βεζίρη τον έφερε μέσα στο παλάτι του για να διασκεδάζει την πλήξη του σουλτάνου. Όμως ο Καραγκιόζ αντί να περιοριστεί στην ψυχαγωγία του σουλτάνου άρχισε να σχολείται και με την ψυχαγωγία του χαρεμιού του και αυτό ήταν που τελικά του κόστισε τη ζωή. Ο Μέγας Βεζίρης τότε, για να συνεχίσει την ψυχαγωγία του σουλτάνου του, δημιούργησε ένα ομοίωμα του Καραγκιόζ το οποίο πρόβαλε στον μπερντέ

⁸⁰ And, 1987, 30.

⁸¹ Μπίρης, 1952, 4.

⁸² Anon, *Encyclopaedia Britannica*, vol. 11, 1989, 365.

⁸³ Λάσκαρης, 1962, 269. Το ίδιο αναφέρει και ο Roussel αλλά ισχυρίζεται ότι ο Μουράτ ήταν Τούρκος συγγραφέας (Roussel, 1933, 789-791).

⁸⁴ Roussel, 1933, 789-791 και Λάσκαρης, 1962, 269.

⁸⁵ Δέφνερ, *Νεώτερο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό "Ηλιος"*, 282.

του Καπαγκούζη (Μόδας Δ., 2002, 21).

ME TO OYONIA NARO AVAHPEDSI ΟΔ. MOYANIS TIS QIAPHOPEZ KTOU OYNAPOXOU OXETIKI ΉTE TIV KATAYALYΣΣ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱՅԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱՅԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱՅԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱՅԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ

86 Μολάς Α., 2002, 22. Αυτή ή εκδόχην αναφέρεται κατ’ αριθμό του 5. Καίμι αλλά ήταν διαφορετικά ανοίγεται. Διήφεντα ήταν παραδοσιανή από την Λαός κας του Ειρηνίτη από πάνω από 100 χρόνια.
 87 Το ονόματο της παραδοσιανής από την Λαός κας του Ειρηνίτη από πάνω από 100 χρόνια.
 88 Σύμφωνα με την παραδοσιανή από την Λαός κας του Ειρηνίτη από πάνω από 100 χρόνια.

- Επίμονα μετέβησε ο Καππακιός στην Αβάτοντη για να αποδειχθεί ότι δεν είναι ο Αρχιεπίσκοπος της Κύπρου.

ΔΙΑΦΕΡΕΤΑΙ ΚΑΙ Η ΑΠΑΝΤΑΣΙΩΣ.

■ Συμφωνία της ΤΟΥΡΚΙΑΣ με την ΕΛΛΑΣ για την απομάκρυνση των στρατιωτών από την Κύπρο

Η συμφωνία που συντάχθηκε στην Αθήνα στις 20 Ιανουαρίου 1974, μεταξύ της Ελληνικής Δημοκρατίας και της Δημοκρατίας της Τουρκίας, ήταν η πρώτη σημαντική διπλωματική συμφωνία μεταξύ των δύο χωρών. Η συμφωνία περιείλε πολλές σημαντικές συμβιβάσεις για την επόμενη στρατηγική συνεργασία των δύο χωρών.

Επίσημη παραδοση της συμφωνίας έγινε στην Αθήνα στις 20 Ιανουαρίου 1974, στην οποία παραστήθηκαν ο Έλληνας πρόεδρος της Δημοκρατίας της Ελλάς, Κωνσταντίνος Καραβασσάς, και ο Τούρκος πρόεδρος της Δημοκρατίας της Τουρκίας, Μεμένος Καράτορος. Η συμφωνία περιείλε πολλές σημαντικές συμβιβάσεις για την επόμενη στρατηγική συνεργασία των δύο χωρών.

Η συμφωνία περιείλε πολλές σημαντικές συμβιβάσεις για την επόμενη στρατηγική συνεργασία των δύο χωρών. Η συμφωνία περιείλε πολλές σημαντικές συμβιβάσεις για την επόμενη στρατηγική συνεργασία των δύο χωρών.

GOTTEIA TOW⁸⁶.

τα οποία προσθέτουν την απόδειξη της συμβολής των φυλών στην αρχαία ελληνική γλώσσα.

ακόμα καλύτερα είχε σα βοηθό του έναν έξυπνο και διεισδυτικό άνθρωπο που τον λέγανε Χατζηαειβάτη και αυτός του έδινε αναφορά για όσα συνέβαιναν στην περιοχή του και μετά τα συζητούσαν μαζί. Όταν πέθανε ο μπέης έγινε θέατρο σκιών για να μπορούν να αναβιώνουν οι σοφές κουβέντες του με τον Χατζηαειβάτη⁸⁹.

■ Ο χρονικογράφος Evliya Çelebi (1611 - 1679 ή 1684)⁹⁰ αναφέρει ότι ο Καραγκιόζ, ήταν ένας αγγελιοφόρος του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, του τελευταίου αυτοκράτορα του Βυζαντίου. Ήταν ένας γύφτος και το όνομά του ήταν Sofyozlu Karagöz Bali Çelebi. Πήγαινε μια φορά το χρόνο στον Αλλαντίν, τον σουλτάνο των Σελζούκων, που κατοικούσε στο Ικόνιο. Εκεί συναντιόταν με τον αγγελιοφόρο του Αλλαντίν, που το όνομά του ήταν Χατζή Αβάτ. Αυτοί οι δύο συνεχώς έλεγαν αστεία και λογοπαίγνια τα οποία στην αρχή επαναλάμβαναν και μιμούνταν οι μίμοι του παλατιού και μετά τα μετέφεραν στο θέατρο σκιών⁹¹. Ο Κ. Μπίρης που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το θέμα του Καραγκιόζη υποστηρίζει ότι εφόσον ο Καραγκιόζης θεωρείται σύγχρονος του σουλτάνου Αλλαντίν ή Αλλαϊντίν, όπως το αναφέρει εκείνος, θα πρέπει να ήταν ταχυδρόμος του αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ' Βατάτζη (1222 - 1254) και αν δεχτούμε ότι είχε μια τόσο έμπιστη θέση δεν θα μπορούσε να είναι γύφτος ή Τούρκος αλλά Έλληνας. Εξάλλου ο Evliya Çelebi υποστηρίζει ότι αυτός ο Καραγκιόζ καταγόταν από τις Σαράντα Εκκλησιές της Θράκης και η πόλη αυτή ήταν ελληνική⁹².

⁸⁹ Μόλλας Δ., 2002, 21.

⁹⁰ Στο βιβλίο Σελίδες από τη ζωή της παλιάς γενιτσαρικής Τουρκίας αναφέρεται ότι ο Evliya Çelebi πέθανε περίπου το 1679 ενώ στην *Encyclopedie Britannica* αναφέρεται ότι πέθανε περίπου το 1689 (Πάλλης, 1990, 63 και Anon., *Encyclopaedia Britannica*, τόμος 4, 1989, 623).

⁹¹ Evliya Çelebi σε.Μπίρη, 1963, 12. Μια άλλη παραλλαγή της ιστορίας αυτής θέλει τον Χατζηαειβάτη ως αυτοκρατορικό ταχυδρόμο και τον Καραγκιόζη ως κυνικό φιλόσοφο που ζούσε στην εποχή του Ιουστινιανού. Ο Χατζηαειβάτης τον ενημέρωνε για τα ταξίδια και τις εμπειρίες του και μετά συζητούσαν πάνω σε αυτά. (Μόλλας Δ., 2002, 21-22).

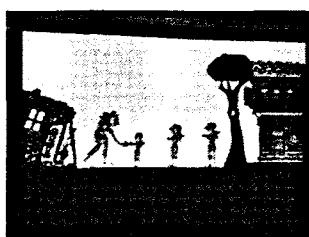
⁹² Μπίρης, 1963, 12. και Μπίρης, 1952, 8. Ο Κ. Μπίρης ισχυρίζεται ότι ο χρονικογράφος Evliya Çelebi θα πρέπει να άκουσε κάπου ότι ο Καραγκιόζ ήταν ταχυδρόμος του αυτοκράτορα του Βυζαντίου και επειδή ο μόνος αυτοκράτορας που είχε μείνει γνωστός μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης ήταν ο Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος, έγραψε το όνομα αυτό.

Αυτές είναι οι κυριότερες από τις ανωτέρες, και τις θεωρείς που υπάρχουν
δύο αφοπλικά την ταυτότητα του καπαγκού, αλλά υπένθιτα και έχουνται μερικές
ότι σχετικά αυτές είναι ιστορίες άρρενοι και γυναίκες που έχουν ήταν φερετές
μηδοφορικά και δεν ήταν ποτέ να αναρρέξουν. Η αικατεψίν μετακίνουν,
αναφέρονται απλά ως ημέρες και τονιζούν την έμφαση στην ημέρα.
Αναφέρονται απλά ως ημέρες και τονιζούν την έμφαση στην ημέρα.

και σαφώς όχι με την αυστηρή έννοια της λέξης⁹⁵. Αυτό, πιστεύω ότι είναι μια πολύ σωστή παρατήρηση που δεν ισχύει μόνο για την πλοκή των έργων αλλά και για ό,τι έχει σχέση με τον Καραγκιόζ/Καραγκιόζη και το θέατρο σκιών γενικότερα. Το θέατρο σκιών δεν είναι ένα ιστορικό φαινόμενο αλλά ένα λαογραφικό φαινόμενο. Σε ορισμένες περιπτώσεις γνωρίζουμε για συγκεκριμένες παραστάσεις που έγιναν σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές, ή για συγκεκριμένους καραγκιόζοπαιχτες και τις χρονολογίες που αυτοί έζησαν και έτσι μπορούμε να τοποθετήσουμε κάποια χρονικά όρια δημιουργίας και εξέλιξης, όμως στην πλειονότητά τους τα στοιχεία που έχουμε, ιδιαίτερα για τα παλαιότερα χρόνια (μέχρι και τα μέσα του 19ου αιώνα), έχουν μεταφερθεί προφορικά και όχι από ιστορικούς.

Ο γνωστός καραγκιόζοπαιχτης Δ. Μόλλας, όταν ερωτήθηκε ποια από όλες τις ιστορίες της ταυτότητας του Καραγκιόζη είναι αληθινή, απάντησε: "Όλες! Κι άλλες τόσες! Αύριο θα σου φτιάξω κι εγώ μια, θα ναι το ίδιο αληθινή σαν τούτες, μόνο που θα 'ναι ωραιότερη ...γιατί ξέρω πως θα σου άρεσε να 'ναι"⁹⁶. Μια απάντηση δηλαδή που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι ιστορίες είναι σχεδόν τόσες όσοι είναι και οι ερευνητές, διότι ο καθένας προσάρμοζε ή άλλαζε τις ιστορίες που είχε ακούσει, εφόσον αρχικά δεν υπήρχαν γραπτές αποδεδειγμένες απόψεις σχετικά με το θέμα αυτό.

Βέβαια δεν μπορεί να αποκλειστεί η περίπτωση ότι ίσως κάποτε να υπήρχε ένας πραγματικός άνθρωπος με το όνομα αυτό και σε αυτόν να βασίστηκε η φιγούρα του θεάτρου σκιών, όμως αυτό δεν μπορεί να αποδειχθεί με ιστορικά στοιχεία.



Εικόνα 9. Ο Καραγκιόζης με τους γιούς του.

⁹⁵ Μυστακίδου, 1998, 11

⁹⁶ Μόλλας Δ., 2002, 23.



Εικόνα 10. "Η Γέννησις του Καραγκιόζη", έργο του Ευγένιου Σπιθάρη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Ο ΤΟΥΡΚΟΣ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖ

4.1 Το θέατρο σκιών στην Τουρκία

Για να καταλάβουμε καλύτερα το ελληνικό θέατρο σκιών και προπάντων την κατοπινή εξέλιξη και διαφορά του Καραγκιόζη από τον Καραγκιόζ πρέπει να εξετάσουμε το τουρκικό θέατρο σκιών, όπως αυτό δημιουργήθηκε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Υπάρχουν διάφορες θεωρίες αναφορικά με την άφιξη του θεάτρου σκιών στην Τουρκία. Ο Έλληνας μελετητής του θεάτρου σκιών I. T. Παμπούκης υποστηρίζει ότι οι λαοί του Βυζαντίου πήραν το θέατρο σκιών από την Κίνα και όταν εμφανίστηκαν οι Τούρκοι τον 11ο αιώνα στις βυζαντινές χώρες, το συνάντησαν εκεί. Όμως, σύμφωνα και πάλι με τον I. T. Παμπούκη, δεν υπάρχουν στοιχεία για ύπαρξη θεάτρου σκιών στο Βυζάντιο⁹⁷.

Η θεωρία του G. Jacob είναι ότι το θέατρο σκιών έφτασε στην Τουρκία από τσιγγάνους που ξεκίνησαν από τη βορειοδυτική Ινδία και ταξίδεψαν προς τη Δύση. Αυτό όμως δεν έχει αποδειχτεί διότι το θέατρο σκιών της Ινδίας περιορίζεται στη Νότια περιοχή ενώ οι τσιγγάνοι βρίσκονταν στα βόρεια. Βέβαια δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την εκδοχή αυτή διότι υπάρχουν αναφορές σχετικά με το ότι ο ίδιος ο Καραγκιόζ ήταν τσιγγάνος⁹⁸.

Ο S. E. Siyavusgil πιστεύει ότι το θέατρο σκιών μεταφέρθηκε από τις κεντρικές στέπες της Ασίας από τους Τούρκους και Μογγόλους επιδρομείς στις χώρες της βόρειας Αφρικής⁹⁹. Επίσης και η Αικατερίνη Μυστακίδου αναφέρει την ύπαρξη θεάτρου σκιών στην Περσία και γνωρίζοντας το γεωγραφικό χώρο της Ασίας θα ήταν πιθανόν να μεταφέρθηκε το θέατρο σκιών εκεί από την Άπω

⁹⁷ Παμπούκης σε Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, τη΄. Στο Βυζάντιο, όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο υπήρχαν οι μίμοι, αλλά όχι θέατρο σκιών.

⁹⁸ And, 1987, 22.

⁹⁹ Syavusgil σε Μυστακίδου 1982, 64.

Ανατολή, μέσω ξηράς¹⁰⁰. Όμως ο M. And υποστηρίζει ότι έφτασε στις χώρες της Βόρειας Αφρικής λόγω του εμπορίου που υπήρχε μεταξύ των χωρών της Βόρειας Αφρικής και της Άπω Ανατολής¹⁰¹. Άρα δεν υπάρχει συμφωνία σχετικά με τον τρόπο που έφτασε το θέατρο σκιών στις χώρες της Βόρειας Αφρικής, διότι και οι δύο περιπτώσεις είναι πιθανές, και δεν αποκλείεται να συνέβησαν και οι δύο.

Υπάρχει όμως συμφωνία ότι το θέατρο σκιών έφτασε στην Τουρκία από την Αίγυπτο με τον εξής τρόπο: 'Όταν ο σουλτάνος Σελίμ Α' (1512-1520) πήγε στην Αίγυπτο παρακολούθησε μια παράσταση θεάτρου σκιών που τον ευχαρίστησε ιδιαίτερα. Η παράσταση αυτή ήταν η απόδοση του απαγχονισμού του Tumanbay II, σουλτάνου των Μαμελούκων που είχε διαταχθεί από τον ίδιο τον Σελίμ Α'¹⁰². Αυτό τον έκανε να αποφασίσει να πάρει μαζί του τον καλλιτέχνη που έδινε την παράσταση αυτή, ώστε να μπορέσει και ο γιός του, ο Σουλεϊμάν (που έγινε γνωστός ως Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής (1520-1566)) να δει την παράσταση αυτή του θεάτρου σκιών. Το γεγονός αυτό αναφέρεται στο Tarih-i Misir (Το Αιγυπτιακό Χρονικό) του Muhammed ibn Ahmet ibn Iyas, ο οποίος ήταν παρών όταν συνέβησαν αυτά¹⁰³.

Ο M. And και η Αικατερίνη Μυστακίδου γράφουν για παραστάσεις θεάτρου σκιών στην Τουρκία στις γιορτές περιτομής του γιού του σουλτάνου Μουράτ Γ' (1574-1595)¹⁰⁴ όπου το θέατρο σκιών θεωρείται ως καινοτομία¹⁰⁵, άρα δεν

¹⁰⁰ Μυστακίδου 1982, 41.

¹⁰¹ "There seems little doubt that the shadow play was borrowed from Java by the Arabs. Arab trading and raiding expeditions kept them in continuous contact with Java" And, 1987, 29 και Πατσάλης, 1998 27.

¹⁰² Ο Σελίμ Α' (1512-1520) ήταν αυτός που ένωσε την Αίγυπτο με τη Συρία και την υπόλοιπη οθωμανική αυτοκρατορία. Επειδή ήθελε να αποφύγει την πιθανότητα συνασπισμού των μουσουλμανικών χωρών με τον σάχη Ισμαήλ της Περσίας εισέβαλε στη Συρία και επειδή η δυναστεία των Μαμελούκων της Συρίας και της Αιγύπτου ακολουθούσε την ίδια πολιτική με τους Πέρσες, σκότωσε τον Μαμελούκο σουλτάνο Κανσούχ και κατόπιν εισέβαλε και στην Αίγυπτο, την κατέκτησε και σκότωσε τον τελευταίο διάδοχο των Μαμελούκων, Τουμάνπαϊ Β' στις 15 Απριλίου 1517. Την παράσταση αυτού του απαγχονισμού είδε ο Σελίμ Α' μερικούς μήνες αργότερα. (Μυστακίδου, 1982, 66).

¹⁰³ And, 1987, 25. Υπάρχουν όμως και άλλες πληροφορίες για παραστάσεις θεάτρου σκιών στην Αίγυπτο τον καιρό εκείνο. Τα χρονικά των Ιμπν Τουλούν και Ιμπν Γκουμά μας δίνουν πληροφορίες για μια άλλη παράσταση θεάτρου σκιών που έγινε ένα μήνα αργότερα και αυτό αποδεικνύει ότι η ψυχαγωγία αυτή ήταν γνωστή και αγαπητή στους Μαμελούκους. (Μυστακίδου 1982, 67).

¹⁰⁴ And 1987, 26 και Μυστακίδου 1982, 67. Η Αικατερίνη Μυστακίδου αναφερόμενη στο ίδιο γεγονός ισχυρίζεται ότι οι γιορτές ήταν για την περιτομή του ίδιου του σουλτάνου Μουράτ Γ' όμως αυτό είναι σίγουρα λανθασμένο γιατί η περιτομή ήταν κάτι που γινόταν στα μικρά αγόρια και όχι σε ενήλικες.

¹⁰⁵ And 1987, 26 και Μυστακίδου 1982, 67-68.

ήταν γνωστό πολύ πιο πριν. Συνεπώς μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το θέατρο σκιών ήρθε πράγματι στην Τουρκία τον 16ο αιώνα¹⁰⁶.

Όταν το θέατρο σκιών έκανε την εμφάνισή του στην Τουρκία αλλά και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία γενικότερα υπήρξε πρόβλημα διότι το Κοράνι απαγορεύει την αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής. Όμως η σκιά έγινε δεκτή διότι θεωρείται ως κάτι ξεχωριστό από το σώμα. Εξάλλου οι φιγούρες του θεάτρου σκιών, όσο κι αν αναπαριστούν την ανθρώπινη μορφή, δεν είναι πιστή αντιγραφή της σκιάς ή του ανθρώπου, είναι καρικατούρες που μεταμορφώνουν και παραποιούν τους χαρακτήρες που αντιπροσωπεύουν και δεν έχουν ψυχή¹⁰⁷.

4.2 Ο Καραγκιόζ και οι παραστάσεις του

Ο Καραγκιόζ (Karagöz) είναι, όπως και ο Έλληνας Καραγκιόζης, ο πρωταγωνιστής του τουρκικού θεάτρου σκιών το οποίο, όπως και το ελληνικό θέατρο σκιών, παίρνει το όνομά του από τον πρωταγωνιστή του¹⁰⁸. Ο Καραγκιόζ εμφανίζεται ήδη από τον 17ο αιώνα¹⁰⁹. Αυτό πιστοποιείται και από το γεγονός ότι ο Evlyia Çelebi, ο οποίος έχει γράψει για τον Καραγκιόζη γεννήθηκε το 1611. Άρα δεν μπορεί ο Καραγκιόζης να είναι μεταγενέστερος του Evlyia Çelebi.

Μελετητές γράφουν ότι δημιουργός του τουρκικού θεάτρου σκιών είναι ο σεΐχης Μεχμέτ Κιουστερή¹¹⁰, όμως ο M. And διαφωνεί με αυτό ισχυριζόμενος ότι

¹⁰⁶ And, 1987, 40. Ο M. And υποστηρίζει ότι δεν υπάρχουν στοιχεία σχετικά με την ύπαρξη θεάτρου σκιών στην Τουρκία πριν από τον 16ο αιώνα. Ο μόνος που αναφέρει ότι υπήρχε θέατρο σκιών ήταν ο Evlyia Çelebi, λέγοντας ότι βρισκόταν στην Τουρκία ένας καραγκιοζοπαίχτης που ονομαζόταν Χασάν Ζαντέ και ότι ο παππούς του ήταν ένας μίμος που έζησε την εποχή του Σουλτάνου Μπαγιαζήτ Α' του Κεραυνού (1389-1402), δηλαδή τον 14ο αιώνα. Όμως ο Evlyia Çelebi δεν δίνει πάντα σωστές πληροφορίες και εξάλλου υπάρχουν έγγραφα που τοποθετούν τον Kor Hasan στον 16ο αιώνα και να έχει το επάγγελμα του καραγκιοζοπαίχτη. Evlyia Çelebi γράφει επίσης ότι ο Χασάν Ζαντέ ήταν ένας εξυπνότατος άνθρωπος που είχε γράψει πάνω από τριακόσιες παραστάσεις Καραγκιόζη. (Evlyia Çelebi σε Πάλλη, 1990, 255).

¹⁰⁷ And, 1987, 31.

¹⁰⁸ And, 1987, 32.

¹⁰⁹ Μυστακίδου, 1982, 70.

¹¹⁰ Κάσδαγλη, 1986, 239.

ο Κιουστερή μπορεί απλά να θεωρείται ο προστάτης του θεάτρου σκιών αλλά οχι ο δημιουργός του¹¹¹.

Η μορφή αυτή του θεάτρου σκιών παιζόταν συνήθως κατά τη διάρκεια του ραμαζανιού¹¹² και αντανακλούσε τις ισλαμικές πεποιθήσεις¹¹³, τουλάχιστον στην αρχή. Αναφέρεται ότι υπήρχαν περίπου 40 έργα του Καραγκιόζη και ο κάθε καραγκιόζοπαίχτης έπρεπε να ξέρει τουλάχιστον είκοσι οκτώ, ένα για κάθε βράδυ του ραμαζανιού¹¹⁴. Ο ιστορικός S. E. Siyavusgil γράφει ότι θυμάται τα παράθυρα των καταστημάτων διακοσμημένα με χρωματιστές φιγούρες του Καραγκιόζ που διαφήμιζαν τα διάφορα έργα. Τα βράδια αγόρια και κορίτσια πήγαιναν στα καφενεία με τους πατέρες ή τους θείους τους για να παρακολουθήσουν μια παράσταση του Καραγκιόζ¹¹⁵.

4.2.1 Δομή των έργων

Τα έργα του Καραγκιόζ είχαν μια αυστηρή δομή που τα χώριζε σε τέσσερα μέρη:

- Το πρώτο μέρος ήταν ο Πρόλογος ή η Εισαγωγή (Mukaddeme ή Giriş). Αυτό είναι το μόνο μέρος του έργου που έχει σοβαρό τόνο και αναφέρεται στο σύμπαν, στο θεό και στη σχέση του με τον άνθρωπο. Στο ξεκίνημα του έργου βλέπουμε μια σύνθετη φιγούρα (göstermelik) στη μέση της σκηνής. Αυτή μπορεί να είναι ένα δέντρο ή ζώο ή τζίνι. Η φιγούρα αυτή, που παλιά ήταν τμήμα τελετουργικής διαδικασίας, αποτελεί τώρα ένα διακοσμητικό στοιχείο. Στην εισαγωγή γίνεται και η εμφάνιση του Χατζιβάτ

¹¹¹ And, 1987, 34. Σύμφωνα με πληροφορίες ο Σείχης Μεχμέτ Κιουστερή ήταν υπασπιστής του σουλτάνου Ορχάν (1324-1362). (Ιωάννου, τόμος Α', 1995, 1ε' και Μπίρης, 1952, 4). Άν αυτό αληθεύει δεν θα μπορούσε να είναι δημιουργός του τουρκικού θεάτρου σκιών διότι σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουμε το θέατρο σκιών έφτασε στην Τουρκία τον 16ο αιώνα, δηλαδή πολλά χρόνια αργότερα. Άλλού αναφέρεται ως υπασπιστής του σουλτάνου Βαγιαζήτ Α' (1389-1402) (Risal, 1963, 29) αλλά και πάλι δεν συμπίπτει με τη χρονολογία που γνωρίζουμε ότι ήρθε το θέατρο σκιών. Εκτός και αν ήταν υπασπιστής του Σουλτάνου Βαγιαζήτ Β' (1481-1512), όμως αυτός ο ισχυρισμός δεν βρίσκεται πουθενά, είναι δική μου σκέψη που δεν μπόρεσα να διαπιστώσω.

¹¹² Το ραμαζάνι είναι ο ένατος μήνας του ισλαμικού έτους κατά τον οποίο οι μωαμεθανοί νηστεύουν από την ανατολή ως τη δύση του ηλίου διότι σύμφωνα με την παράδοση τότε παραδόθηκε το Κοράνι (η ierή βίβλος του Ισλάμ) στους ανθρώπους. (Anon., *Encyclopaedia Britannica*, Vol. 9, 1989, 916).

¹¹³ Μυστακίδου, 1982, 11.

¹¹⁴ Baird, 1973, 79.

¹¹⁵ Baird, 1973, 80.

(Hacivat), μιας άλλης φιγούρας, ο οποίος τραγουδά κάποιο ερωτικό τραγούδι και διαβάζει το ποίημα της οθόνης. Εδώ έχει την ευκαιρία ο καραγκιοζοπαίχτης να εξηγήσει το νόημα του θεάτρου σκιών και τον συμβολισμό του παρομοιάζοντας “την οθόνη με τον αντικατοπτρισμό της ζωής και τον κόσμο με περαστικές εικόνες σαν αυτές του θεάτρου σκιών”¹¹⁶. Μετά το ποίημα, ο Χατζιβάτης προσεύχεται στον Θεό και πλέκει το εγκώμιο του Σουλτάνου. Προς το τέλος της εισαγωγής κάνει την εμφάνισή του και ο Καραγκιόζης που αρχίζει έναν καβγά με τον Χατζιβάτη, ο οποίος καταλήγει σε ξυλοδαρμό, και κατόπιν φεύγουν και οι δύο. Η εισαγωγή έχει μυστικιστικό και φιλοσοφικό χαρακτήρα. Οι διάφορες φάσεις της εισαγωγής ακολουθούν πάντα την ίδια σειρά και δεν μπορεί να αλλαχτούν. Το μόνο που μπορεί να επιλέξει ο καραγκιοζοπαίχτης είναι το τραγούδι ή το ποίημα της οθόνης¹¹⁷.

- Το επόμενο μέρος είναι ο Διάλογος (Muhavere) ή Ιντερλούδιο (Ara Muhaveresi)¹¹⁸. Ο Διάλογος αυτός δεν σχετίζεται αναγκαστικά με το υπόλοιπο έργο, ο κάθε ένας είναι διαφορετικός και δίνεται η ευκαιρία στον καραγκιοζοπαίχτη να αυτοσχεδιάσει ανάλογα με το ακροατήριό του. Η Αικατερίνη Μυστακίδου αναφέρει ότι υπάρχουν περίπου εξήντα διάλογοι που

¹¹⁶ Baird, 1973, 80 και Μυστακίδου, 1982, 86. Ένα αντιπροσωπευτικό ποίημα της οθόνης είναι αυτό που παραθέτει ο S. E. Siyavusgil στο βιβλίο του *Karagöz. Its History, Its Characters, Its Mystic and Satiric Spirit*, το οποίο ποίημα έχει περιλάβει η Αικατερίνη Μυστακίδου στη μελέτη της (Μυστακίδου, 1982, 87).

Κοίτα Σοφέ, με τα μάτια σου, τα μάτια που ψάχνουν την αλήθεια.

Και κράτα τους ουρανούς όπου η σκηνή του θεάτρου σκιών έχει ήδη στηθεί.

Κοίτα το θέαμα που ο δάσκαλος του θεάματος της Οικουμένης παίζει μπροστά σας.

Πίσω από την σκηνή που έχει αυτός δημιουργήσει.

Είναι αυτός που δίνει στις φιγούρες τους σωστούς τους ρόλους

Και κάνει την καθημεριά να μιλάει με λέξεις και τρόπους που της ταιριάζουν

Κοίτα, όλες αυτές οι φιγούρες δεν είναι παρά περαστικές σκιές

Και είναι η οργή ή η ομορφιά του θεού που διακρίνεται μέσα απ' αυτές.

Κοίτα αυτό το θέαμα και μην τολμήσεις να ξεχάσεις

Ότι αυτός που το δημιούργησε με την ίδια ευκολία μπορεί και να το καταστρέψει

και αυτό που απομένει για πάντα είναι ο εαυτός του μόνο.

¹¹⁷ Στην εισαγωγή, όπου γίνεται χρήση μιας ποιητικής γλώσσας, οι καραγκιοζοπαίχτες χρησιμοποιούσαν συχνά αραβικές και περσικές λέξεις διαχωρίζοντας έτσι την εισαγωγή από τα άλλα μέρη του έργου στα οποία χρησιμοποιείται η καθημερινή ομιλία. Όμως σε πιο πρόσφατες παραστάσεις Καραγκιόζ, χρησιμοποιείται μόνο η τουρκινή γιατί οι νεότερες γενιές δεν καταλαβαίνουν αραβικά ή περσικά. (Μυστακίδου, 1982, 88).

¹¹⁸ And, 1987, 44.

μπορούν να χρησιμοποιηθούν¹¹⁹. Το βασικό στοιχείο του Διαλόγου, πάντως είναι το λογοπαίγνιο που προκαλείται από τον πομπώδη και επίσημο τρόπο ομιλίας του Χατζήβάτ που δείχνει τις καθαρά επιφανειακές γνώσεις του και την ακατανοησία του Καραγκιόζ¹²⁰. Συχνά, στο λογοπαίγνιο χρησιμοποιούνται δύο διαφορετικές λέξεις με το ίδιο νόημα ή παρόμοιες λέξεις με διαφορετικά νοήματα. Θεωρείται ότι στο μέρος αυτό του έργου μπορεί να γίνονται και αναφορές σε διάφορα θέματα που απασχολούν το λαό, όπως πολιτικά, κουτσομπολιά, σάτιρα για την κυβέρνηση ή μικροπολιτικούς, κάτι που μόνο ο Καραγκιόζ θα μπορούσε να κάνει κάτω από ένα αυστηρό καθεστώς¹²¹.

- Ακολουθεί το Κύριο Μέρος του έργου (*Fasil*) στο οποίο συμμετέχουν όλοι οι χαρακτήρες ή οι φιγούρες του θεάτρου σκιών. Το Κύριο Μέρος είναι μια μεγάλη πράξη που έχει αρχή, μέση και τέλος. Σε αντίθεση με τον Πρόλογο, ο καραγκιοζοπαίχτης μπορεί να αλλάξει τη φόρμα των επεισοδίων ανάλογα με τις προτιμήσεις του ή με το ακροατήριό του. Όμως πάντα υπάρχει ένα πρότυπο περιπλοκής – αναγνώρισης – λύσης σε κάθε επεισόδιο¹²².
- Το τέταρτο μέρος είναι το Τέλος (*bitis*) όπου οι πρωταγωνιστές, δηλαδή ο Καραγκιόζ και ο Χατζήβάτ, ανταλλάσσουν λίγα λόγια, αποχαιρετούν το ακροατήριο, και συνήθως ανακοινώνουν το έργο της επόμενης βραδιάς. Τελικά η παράσταση κλείνει με ξυλοδαρμό του Καραγκιόζ από τον Χατζήβάτ, ώστε το έργο να τελειώσει όπως άρχισε.

¹¹⁹ Μυστακίδου, 1982, 88.

¹²⁰ And, 1987, 45 και Μυστακίδου 1982, 88.

¹²¹ Baird, 1973, 81. Τον πολιτικό χαρακτήρα υποστηρίζει και η Alev Croutier. “Karagoz plays were satirical shows with stock characters often political.” (Croutier, 1989, 62). Παρόμοιο σχόλιο κάνει και ο G. Goodwin, αναφερόμενος στις παραστάσεις του Καραγκιόζ που παρακολούθουνσαν οι Γενίτσαροι όταν βρίσκονταν εκτός υπηρεσίας, λέγοντας ότι οι παραστάσεις αυτές έβριθαν από πολιτικά και κοινωνικά σχόλια. (Goodwin, 1994, 110). Ο M. And ισχυρίζεται, χωρίς όμως να μας λέει από πού πήρε τις πληροφορίες του, ότι κάποιος Γάλλος, που ο πατέρας του βρισκόταν στην Τουρκία κατά το 1820-1870, είχε γράψει ένα βιβλίο σχετικά με τις εμπειρίες του πατέρα του. Εκεί, σε ένα κεφάλαιο ειδικά για τον Καραγκιόζη, λέει ότι η βάση του ήταν πολιτική, ότι κατεύθυνε γεγονότα και πρόσωπα και ότι κανείς δε γλύτωνε από την κριτική του. Σε κάποιο έργο κορόιδευε το γαμπρό ενός σουλτάνου που ήταν αρχιναύαρχος αλλά ανάξιος. Σε άλλο έργο παρουσίαζε τις ιδέες του βεζίρη Μεχμέτ Ρεσίτ Πασά. Μόνο όταν επί της βασιλείας του σουλτάνου Αμπντούλαζίς (1861-1876) έκανε κριτική στον Μεχμέτ Πασά λέγοντας ότι αυτός και η οικογένειά του έκλεβαν χρήματα του κράτους, ξεπεράστηκαν τα όρια και απαγορεύτηκε αυστηρά η πολιτική σάτιρα. (And σε Φωτιάδη, 1977, 193).

¹²² Μυστακίδου, 1982, 90.

4.2.2 Είδη παραστάσεων

Υπήρχαν δύο είδη παραστάσεων του Καραγκιόζ. Υπήρχαν οι παραστάσεις που δίνονταν στα μοναστήρια των δερβίσηδων στις αγρύπνιες του ραμαζανιού και είχαν ηθοπλαστικό χαρακτήρα και οι παραστάσεις που δίνονταν για ψυχαγωγικούς λόγους που ήταν εκδηλώσεις γεμάτες βωμολοχίες, άσεμνες ιστορίες και άσεμνες κινήσεις¹²³. Ο L. Roussel αναφέρει πιο συγκεκριμένα ότι οι παραστάσεις του θρησκευτικού Καραγκιόζ γίνονταν στα μοναστήρια των μπεκρήδων μοναχών, που επικαλούνται τον Αμπού Μπακίρ και στους τεκέδες των Μπεκτασήδων που ανήκουν στο τάγμα του Αλεβί¹²⁴.

Ο Δ. Μόλλας αναφέρει σωστά ότι, ο Καραγκιόζ ήταν “Θρησκευτικός στα Δερβίσικα Τάγματα και στα ραμαζάνια και φαλλικός στα χαρέμια και στους καφενέδες...”¹²⁵. Το ίδιο υποστηρίζει και ο Α. Φωτιάδης γράφοντας: "...πολλά από τα παραπάνω μπορούν να εξηγηθούν ευκολότερα, όταν έχουμε υπόψη μας, πως υπήρχε ο κοινός Καραγκιόζης για καφενεία, σάλες και άλλους δημόσιους χώρους και ο Καραγκιόζης που παιζόταν στους οντάδες του Σαραγιού ή των εύπορων σπιτιών. Αυτό, φυσικά, σημαίνει και κάποια διαφοροποίηση του περιεχομένου των έργων"¹²⁶.

Επίσης και ο Γ. Ιωάννου γράφει τα εξής: "... το θέατρο σκιών ήταν ακόμα, τότε, στην Τουρκία περισσότερο θρησκευτικό παρά κωμικό. Αργότερα έγινε το αντίθετο. Αναπτύχθηκε πολύ το κωμικό είδος και το θρησκευτικό θέατρο σκιών περιορίστηκε σε ορισμένα μοναστήρια και τεκέδες, όπου δίνονταν παραστάσεις κάθε 8 ή 15 ημέρες και 3 φορές την εβδομάδα στις γιορτές του Ραμαζανιού. Οι θεατές ήταν καθορισμένοι και το θέαμα ηθικοδιδακτικό. Ο Καραγκιόζης έπεφτε

¹²³ Γιαλουράκης, 1966, 859.

¹²⁴ Roussel, 1933, 790. Ο Δ. Κιτσίκης αναφέρει ότι ο αλεβισμός ήταν μια σύνθεση πρωτότυπη και καθαρά τουρκική, τρίών θρησκειών: του σαμανισμού, του σιϊσμού και του ορθόδοξου χριστιανισμού. Είναι μια θρησκεία που ακόμα και σήμερα είναι το πιστεύω του ενός τρίτου του πληθυσμού της Τουρκικής Δημοκρατίας. Ο μπεκτασισμός αρχικά δεν ήταν πλήρως αλεβισμός. Ήταν κράμα χριστιανισμού και σιϊσμού ιδιαίτερα ανεξιθρησκο. (Κιτσίκης, 1996, 103, 125, 169-170) Σύμφωνα με τον H. Inalcik, το τάγμα των Μπεκτασήδων απέκτησε επιρροή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία όταν έγινε το επίσημο τάγμα των γενιτσάρων (Inalcik, 1995, 330).

¹²⁵ Μόλλας Δ., 2002, 54.

¹²⁶ Φωτιάδης, 1977, 194.

στην αμαρτία, πράγμα που αποτελούσε πηγή δυστυχίας γι αυτόν. Ο σεμνός Χατζηαβάτης τον συμβούλευε να επιστρέψει στον καλό το δρόμο και τελικά ο Καραγκιόζης μετανοημένος, διορθωνόταν. Αντίθετα ο κοσμικός Καραγκιόζης των Τούρκων, Αράβων και Περσών ήταν ένα εντελώς αναίσχυντο θέαμα, που όμως ο λαός απολάμβανε μετά μανίας¹²⁷. Το ίδιο ισχυρίζεται και ο Evlyia Çelebi λέγοντας ότι “Τα θεάματα αυτά, σύμφωνα με το αισθητικό επίπεδο της εποχής, είτανε γεμάτα βρωμόλογα και χοντροκομμένα αστεία”¹²⁸.

Παρόμοια εκφράζεται και ο Α. Φωτιάδης που μας λέει: “Μας είναι αδύνατο να καθορίσουμε ακριβώς την εποχή όπου ο μυστικισμός αντικαταστάθηκε από τη σατιρική τάση. Έτσι το θέατρο του Καραγκιόζη είναι επί αιώνες ο πραγματικός καθρέφτης της κοινωνίας, που αντικατόπτριζε τα αισθήματα του κόσμου και τις σκέψεις του για τις υψηλές προσωπικότητες και για τα γεγονότα της εποχής τους”¹²⁹. Η άποψη της Αικατερίνης Μυστακίδου όμως είναι ότι οι παραστάσεις του Καραγκιόζ δεν αντικατοπτρίζουν τα ιδεολογικά κινήματα που αναστατώνουν την Τουρκία, γιατί δεν τα νιώθει συναισθηματικά¹³⁰. Δηλαδή, οι παραστάσεις του Καραγκιόζ μπορεί να περιλαμβάνουν πολιτικά αστεία ή να σατιρίζουν την κυβέρνηση όμως μόνο στο επίπεδο που έκανε τον κόσμο να γελάει και να ψυχαγωγείται, χωρίς να εμβαθύνουν τα γεγονότα που συνέβαιναν, γι αυτό και ο Καραγκιόζ “μας δίνει μια εικόνα της οθωμανικής αυτοκρατορίας σε όλη της τη δύξα αγνοώντας τα μεταβατικά στάδια”¹³¹.

Υποθέτω ότι το γεγονός αυτό, των δύο διαφορετικών ειδών Καραγκιόζ, δεν πρέπει να το είχαν συνειδητοποιήσει απόλυτα οι πρώτοι μελετητές του τουρκικού θεάτρου σκιών (που δεν ήταν Τούρκοι αλλά Ευρωπαίοι) διότι ορισμένοι γράφουν σχετικά με το θέαμα αυτό από μια μόνο άποψη, πιθανόν επειδή δεν είχαν την ευκαιρία να δουν και τα δύο είδη των παραστάσεων.

¹²⁷ Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, 15 – 15.

¹²⁸ Evlyia Çelebi σε Πάλλη, 1990, 225.

¹²⁹ Φωτιάδης, 1977, 194.

¹³⁰ Μυστακίδου, 1982, 19.

¹³¹ Μυστακίδου, 1982, 19.

Για παράδειγμα ο ποιητής G. de Nerval περιγράφει μια παράσταση τουρκικού θεάτρου σκιών που παρακολούθησε στην πλατεία Σερασκέρ της Κωνσταντινούπολης το 1850, η οποία είναι αρκετά τολμηρή και έχει τίτλο *O Καραγκιόζ θύμα της αγνότητάς του*¹³². Στο έργο αυτό ο Καραγκιόζ πρέπει να διαφυλάξει την αγνότητα της γυναίκας ενός φίλου του ο οποίος έχει πάει ταξίδι. Αυτό του το έχει ζητήσει ο ίδιος ο φίλος του γιατί δεν μπορεί να εμπιστευτεί κανέναν άλλον. Στο έργο αυτό ο G. de Nerval εκπλήσσεται από τα άξεστα και χονδροειδή αστεία του Καραγκιόζ αλλά αυτό που του κάνει εντύπωση ακόμα περισσότερο είναι η ελευθεριότητά του¹³³.

Με παρόμοιο τρόπο εκφράζεται και ο Γάλλος γιατρός F. Pouqueville, που παρακολούθησε μια παράσταση του Καραγκιόζ και λέει: "Αν εξαιρέσεις τις γιορτές του Μπαϊράμ, όπου οι μουσουλμάνοι έχουν αργία, και ευχαριστούνται να κάθονται σταυροπόδι σε υψώματα για να καπνίσουν και να χαρούν την ευχάριστη θέα, τους βρίσκει κανείς συνεχώς απασχολημένους. Δεν μπορούμε να πούμε ακριβολογώντας πως έχουν κάποιο θέαμα· γιατί δεν μπορείς να χαρακτηρίσεις έτσι τις άσεμνες σκηνές στις μαριονέτες, που οι άνθρωποι αυτοί, τόσο ζηλότυποι με τις γυναίκες τους, τις παίζουν μέσα στις οικογένειές τους. Ο ήρωας του έργου, λέει ο M. L. B. Sevin, που τα λόγια του μεταχειρίζομαι, είναι ένας αχρείος, με το όνομα Καραγκιόζης, που εμφανίζεται με όλη την πραμάτεια του περιώνυμου θεού της Λαμψάκου (εννοεί το μακρύ χέρι του Καραγκιόζη, που κι αυτοί το ταυτίζουν με το ιθυφαλλικό σύμβολο του Διόνυσου!). Παντρεύεται στην πρώτη πράξη και εκπληρώνει τα συζυγικά του καθήκοντα παρουσία του σεβαστού κοινού, στη δεύτερη πράξη η γυναίκα του γεννά και το παιδί, παραχρήμα, κάνει με τον πατέρα του ένα διάλογο παναχρείο..."¹³⁴.

¹³² de Nerval, στο περιοδικό Θέατρο, 1963, 25.

¹³³ Baird, 1973, 81

¹³⁴ Pouqueville, σε Φωτιάδη, 1977, 126. Εδώ μπορούμε να αναφέρουμε τα λόγια του J. C. Hobhouse που παρακολούθησε μια παράσταση τουρκικού Καραγκιόζ, με τον φίλο του τον λορδό Μπάντρον, παιγμένη από Εβραίο καραγκιοζοπαίχτη, στα Ιωάννινα το 1809. "Τον διάλογο που ήταν όλος στα τούρκικα και δινόταν με διάφορους τόνους από τον Εβραίο, δεν τον καταλάβαινα. Προκαλούσε δυνατά και συχνά ξεσπάσματα γέλιου στο ακροατήριο, αλλά η υπόθεση, απόλυτα κατανοητή, ήταν φοβερά απλοϊκή για να την περιγράψω. Αν έχετε δει ποτέ τα morrice-dancing (παραδοσιακός φολκλορικός χορός που χορεύεται από άντρες, (Anon., Encyclopaedia Britannica, vol. 8, 1989, 338)). σε μερικές επαρχίες της Αγγλίας, μπορείτε

Όμως, αν οι τουρκικές παραστάσεις του Καραγκιόζ ήταν τόσο αισχρές, θα μπορούσαν να πηγαίνουν παιδιά και μάλιστα Ρωμιών; Αυτό μπορούμε να αναρρωτηθούμε διαβάζοντας το άρθρο της Σοφίας Σπανούδη που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Ta Nέα* στις 13-1-1949: “Οι έρωτές μου με τον Καραγκιόζη χρονολογούνται από τις παλιές, ευτυχισμένες μέρες των παιδικών χρόνων μου στην Πόλη όταν κατά τις περιφημες ολονυκτίες του Ραμαζανιού, ο πατέρας μου μας ωδηγούσε στην μυστηριώδη Σταμπούλ – μέσα στην καρδιά της Ανατολής, όπου ο Καραγκιόζης έστηνε το βασίλειό του επί ένα σεληνιακό μήνα. Στις παιδαριώδεις εκείνες προβολές των σκιών και στους πρωτόγονους και όλως αυθόρμητους διαλόγους των πρωταγωνιστών, ανακαλύπταμε την ακονισμένη εξυπνάδα του λαϊκού ήρωα της Ανατολής, κάτω από τα προσχήματα μιας απίθανης κουταμάρας, που προκαλεί, αυτή και μόνη, τα αβίαστα και τ' αυθόρμητα γέλια των ανθρώπων του λαού”¹³⁵.

Εξάλλου στον τάφο του σεϊχη Κιουστερή, ο οποίος όπως αναφέραμε παραπάνω θεωρείται ο προστάτης του θεάτρου σκιών, υπάρχει μια στήλη με την εξής επιγραφή: “Με την ομορφιά του, το πρόσωπό σου φαντάζει σκαλισμένο απ' τον πλάστη. Ο πέπλος (ο μπερντές) της αλήθειας είναι έργο θεού, κυρίου της αιωνιότητας. Μπορεί να καταλάβει κανείς τον χαρακτήρα από το πρόσωπο. Το ορατό παραπέτασμα δεν μπορεί να μείνει αδιαπέραστο από το μάτι του νου. Όσα κοιτάζεις με την πρεπούμενη προσοχή, θ' αξιωθείς να τα καταλάβεις. Άλλα τον κόσμο τον έχει σκεπάσει ο πέπλος της τεμπελιάς. Ω, Χαγιάλ, (όνομα του προδρόμου του Κιουστερί σημαίνον: σκιά και όνειρο)¹³⁶, η μεγάλη τέχνη είναι να κάνεις να περάσει απ' τα μάτια το αιώνιο τούτο όνειρο. Πόσοι μαυρομάτηδες σβηστήκανε απ' το παραπέτασμα της φύσης. Εκείνο που περνά είναι μόνο το είδωλο του σώματός σου καμωμένο απ' το φως των κεριών. Ο άνθρωπος

να έχετε μια αιμοδρή ιδέα για τον Καραγκιόζη. Αν, όπως λένε, ο χαρακτήρας ενός έθνους μπορεί να μετρηθεί σωστά από το είδος της ψυχαγωγίας που το τραβάει, αυτό το θέαμα θα τοποθετούσε τους Τούρκους πολύ χαμηλά στην εκτίμηση οποιουδήποτε παρατηρητή. Όπως μάθαμε δεν έχουν καλύτερο θέαμα...” (Hobhouse σε Φωτιάδη, 1977, 130).

¹³⁵ Σπανούδη σε Φωτιάδη, 1977, 72.

¹³⁶ Σύμφωνα με τον M. And, όμως η λέξη “hayal” είναι αραβική και σημαίνει “φαντασία”, “καθρέφτης” και σε θεατρικό πλαίσιο “μίμηση”. (And, 1987, 22). Άρα η αναφορά δεν είναι για κάποιο άτομο αλλά για την τέχνη της μιμικής.

μπαίνει στον κόπο του μισεμού, κι απομένει ο κίνδυνος σ' οποιουδήποτε τη σκιά κι αν βαλθείς. Για κοίτα! Εκείνη που σαν παιχνίδι τον έχει τον σουλτάνο, σκέπασε τις πράξεις της με τον πέπλο της αγάπης. Μείνε σταθερός, ω Κιουστερί, στο δρόμο που ακολουθούνε οι άνθρωποι του μανδύα, ο Μωάμεθ και οι δικοί του. Άμα σηκωθεί των φαινομένων ο πέπλος θα λάμψει η χώρα της ενότητας¹³⁷. Αυτή η επιγραφή είναι γεμάτη μεταφορές, λογοπαίγνια και διφορούμενες έννοιες. Είναι μια φιλοσοφική προσέγγιση του Καραγκιόζη που μας κάνει να σκεφτούμε ότι ο χαρακτήρας των παραστάσεων δεν ήταν απλά κωμικός αλλά φιλοσοφικός και μάλλον θρησκευτικός.

Άρα, σύμφωνα με τα παραπάνω είναι εμφανές ότι πράγματι υπήρχαν δύο είδη παραστάσεων Καραγκιόζ στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

4.3 Οθωμανικός ή Τουρκικός ο Καραγκιόζ;

Πολλοί από τους μελετητές του Καραγκιόζ αναφέρονται στον “τουρκικό” Καραγκιόζ¹³⁸. Όμως ο Καραγκιόζ δεν παιζόταν μόνο για τους Τούρκους ή μόνο από Τούρκους. Ο Καραγκιόζ ήταν ένας τρόπος διασκέδασης για όλους τους υπηκόους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και οι καραγκιοζοπαίχτες ήταν και Εβραίοι αλλά και Αρμένιοι¹³⁹. Ισως λοιπόν, θα μπορούσαμε να αναφερόμαστε στον οθωμανικό Καραγκιόζ και όχι μόνο στον τουρκικό.¹⁴⁰ Όμως αν δούμε το θέμα αυτό από τη γλωσσική του πλευρά και έχοντας υπόψη ότι η γλώσσα του Καραγκιόζ ήταν η Τουρκική, τότε μπορούμε να αναφερόμαστε στον τουρκικό Καραγκιόζ.

¹³⁷ Rousell, 1933, 790.

¹³⁸ Μπίρης, 1952, 15 και Μπίρης, 1963, 11, Φωτιάδης, 1977, 137, Δαμιανάκος 1993, 87.

¹³⁹ Hobhouse σε Φωτιάδη, 1977, 129 και Thévenot σε Puchner, 1985, 15. Hobhouse σε Puchner, 1985, 29-30, Jacob σε Puchner, 1989, 172 και Puchner, 1989, 172-174.

¹⁴⁰ Ο W. Puchner είναι αυτός που μιλάει για “οθωμανικό φαινόμενο” αναφερόμενος στον Καραγκιόζ. (Puchner W., 1985, 29) αλλά και η Αικατερίνη Μυστακίδου ονομάζει “οθωμανικό λαϊκό θέατρο” τον Καραγκιόζ. (Μυστακίδου, 1998, 24).

4.4 Οι φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών

Οι φιγούρες του τουρκικού μπερντέ¹⁴¹ τον οποίο οι Τούρκοι αποκαλούν *Seyh Küşsteri Meydanı*¹⁴² κινούνται μέσα στον τουρκικό μαχαλά¹⁴³ της παλιάς Πόλης. Ο Καραγιόζ είναι πράγματι ριζωμένος στην κουλτούρα της Ισταμπούλ, όπως λέει και ο M. And¹⁴⁴. Όπως αναφέρει και η Μυστακίδου, η Ισταμπούλ είναι "... ένα κοσμοπολίτικο σταυροδρόμι στο οποίο σμίγουν όλες οι ράτσες, (και) το θέατρο σκιών μπορεί άνετα να ζωγραφίσει τύπους από όλες τις κοινωνικές μονάδες"¹⁴⁵.

Οι φιγούρες αυτές αντιπροσωπεύουν διάφορους λαϊκούς τύπους. Δεν ανήκουν στην κυρίαρχη τάξη ή στους πλούσιους. Εξάλλου κανένας καραγκιοζοπαίχτης δεν θα τολμούσε να παρουσιάσει φιγούρες της εξουσίας δηλαδή του σουλτάνου, των βεζύρηδων ή άλλων αξιωματούχων. Το υψηλότερο αξίωμα που παρουσιάζεται στα έργα του θεάτρου σκιών είναι του χωροφύλακα. Αυτό μπορεί να συμβαίνει από σεβασμό ή από φόβο χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν ασκείται κριτική προς την κυβέρνηση στα έργα του Καραγιόζ, όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω.

Οι χαρακτήρες του Καραγιόζ θα μπορούσαν να χωριστούν σε ομάδες. Υπάρχουν οι αυτόχθονες του μαχαλά, δηλαδή ο Καραγιόζ, ο Χατζιβάτ, ο Τσελεμπή, η Ζενέ, Ο Τίρυακί ή Θεριακλής, ο Μπεμερούή, ο Τουζσούζ Ντελή Μπεκήρ και άλλοι τύποι όπως ο τσεβδός, ο ρινόφωνος, αχθοφόροι και άλλοι, αλλά αυτοί δεν εμφανίζονται παρά σπάνια. Μετά υπάρχουν οι Τούρκοι των διαφόρων επαρχιών όπως της Ρούμελης, της Τραπεζούντας και άλλων περιοχών και διάφοροι άλλοι χαρακτήρες μειονοτήτων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας όπως ο Αλβανός, ο Άραβας, ο Φράγκος, ο Εβραίος, ο Αρμένης¹⁴⁶.

¹⁴¹ Η λέξη αυτή προέρχεται από την τουρκική λέξη *perde* και είναι το λευκό παραπέτασμα, συνήθως από ύφασμα που χρησιμοποιείται στο θέατρο σκιών ως οθόνη (Μπαμπινιώτης, 1998, 1148).

¹⁴² And, 1987, 34. Αυτό στα ελληνικά σημαίνει πλατεία του σεΐχη Κιουστερί και αυτό γίνεται γιατί όπως είπαμε παραπάνω ο σεΐχης Κιουστερί είναι ο προστάτης του θεάτρου σκιών.

¹⁴³ Suyavusgil, 1963 20. Η λέξη μαχαλάς προέρχεται από την τουρκική λέξη *mahalle* και σημαίνει λαϊκή γειτονιά (Μπαμπινιώτης, 1998, 1065).

¹⁴⁴ And, 1987, 67.

¹⁴⁵ Μυστακίδου, 1982, 102.

¹⁴⁶ Siyavusgil, 1963, 20.

Ας εξετάσουμε όμως με μεγαλυτερη λεπτομέρεια τους κύριους κατοίκους της γειτονιάς της Ισταμπούλ:

Καραγκιόζ (Karagöz)

Πρωταγωνιστής όπως είπαμε είναι ο Καραγκιόζ (Karagöz). Εμφανίζεται πάντα στο προφίλ. Έχει στρογγυλό πρόσωπο, γυαλιστερό μαύρο μάτι και έντονο φρύδι που προεξέχει. Φορά, όπως και ο Χατζιβάτ, το τυπικό κουστούμι που φορούσαν οι Τούρκοι μεσσαστοί μέχρι τη μεταρρύθμιση του Μαχμούτ Β' (1808 – 1839). Το ένα του χέρι είναι μακρύτερο από το άλλο και αυτό τον βοηθάει για να δέρνει καλύτερα τους άλλους ανθρώπους. Είναι φτωχός, παραπονιέται για την ακρίβεια της ζωής και συχνά προσπαθεί να συνεταιριστεί με τον Χατζιβάτ για να κερδίσουν και οι δύο χρήματα. Ο Καραγκιόζ είναι το σύμβολο του αγαθού λαού, "... που αντέχει στον πόνο, που 'ναι πιστός, λιτοδίαιτος, που προσέχει ό,τι γίνεται γύρω του και, αντί να γκρινιάζει άσκοπα εξωτερικεύει τη δυσαρέσκειά του με μια ιστοριούλα που θα σκαρφιστεί, μ' ένα σατιρικό ανέκδοτο που μοιάζει σαν προειδοποίηση"¹⁴⁷.



Χατζιβάτ (Hacivat)

Ο Χατζιβάτ (Hacivat) έχει ίδιο ύψος με τον Καραγκιόζ, όπως είπαμε είναι παρόμοια ντυμένος και έχει μια σουβλερή γενιάδα γυρισμένη προς τα πάνω. Όμως αν και μοιάζει στον Καραγκιόζ στην εμφάνιση είναι ένας εντελώς αντίθετος τύπος. Είναι, όπως λέει ο M. And, "...δεμένος με τις ηθικές αρχές της ανώτερης τάξης και μπορεί εύκολα να προσαρμοστεί σ' αυτές"¹⁴⁸. Είναι μορφωμένος, γνωρίζει κάθε επιστήμη και καταλαβαίνει λίγα γύρω από τις τέχνες. Απαγγέλλει ποίηση και ξέρει μουσική. Όμως όλα αυτά τα ξέρει μόνο επιφανειακά και όχι σε βάθος. Ο Χατζιβάτ είναι υπολογιστής και θέλει να εξασφαλίζει την καλοζωία του για αυτό και η ηθική του προσαρμόζεται στα κέφια των αφεντάδων του¹⁴⁹. Είναι

¹⁴⁷ Siyavusgil, 1963, 21.

¹⁴⁸ And, 1987, 70.

¹⁴⁹ Siyavusgil, 1963, 20.

επίσης οπιομανής, κάτι που οι άλλοι χαρακτήρες παραβλέπουν. Ίσως γιατί ο εθισμός του θεωρείται ως έκφραση παρακμής ενός καλλιεργημένου ατόμου¹⁵⁰.

Τσελεμπή (Çelebi)

Ο Τσελεμπή (Çelebi) είναι ο γόης, το ομορφόπαιδο του τουρκικού θεάτρου σκιών. Πάντα περιποιημένος, καλοξυρισμένος, με κοντά μαλλιά και ευρωπαϊκό ντύσιμο. Το μόνο στοιχείο που προδίδει την τουρκική καταγωγή του είναι το φέσι. Ο S. E. Siyavusgil και ο M. And αναφέρουν ότι είναι πλούσιος¹⁵¹, η Αικατερίνη Μυστακίδου όμως ισχυρίζεται ότι ίσως δεν είναι πλούσιος αλλά στην πραγματικότητα είναι ζιγκολό και τρώει τα λεφτά γυναικών¹⁵². Είναι ένα βουτυρόπαιδο, είναι επιπόλαιος, είναι ένας κάτοικος της Ισταμπούλ παλιάς και καλής οικογένειας, είναι η επίδραση της Δύσης στο τουρκικό θέατρο σκιών.

Ζενέ ή Ζέννε (Zenne)

Η Ζενέ ή Ζέννε (Zenne) αντιπροσωπεύει βασικά όλες τις γυναικες του κόσμου των σκιών. Μπορεί να είναι οποιασδήποτε ηλικίας, φυλής ή ηθικής. Η πραγματική Ζενέ είναι η μεσαλίνα της συνοικίας που είναι πανούργα και χωρίς ντροπή¹⁵³. Φορά ενα μακρύ πανοφώρι, παντελόνια οδαλίσκης και τουρκικές παντόφλες. Το πρόσωπό της είναι καλυμμένο από ένα βέλο και φαίνονται μόνο τα μάτια της. Ο Τσελεμπή είναι ο επίσημος εραστής της και ο Τουζσούζ μοιάζει να είναι ο προστάτης της.

Τιρυακί ή Θεριακλής (Tiryaki)

Ο Τιρυακί ή Θεριακλής (Tiryaki) είναι ένας οπιομανής που περνά όλο τον καιρό του καπνίζοντας όπιο και μετά κοιμάται στο καφενείο της γειτονιάς¹⁵⁴ ή οπουδήποτε βρεθεί εφόσον ο ύπνος είναι το φυσικό αποτέλεσμα του

¹⁵⁰ Μυστακίδου, 1982, 107.

¹⁵¹ Siyavusgil, 1963, 21, And 1987, 70-71.

¹⁵² Μυστακίδου, 1982, 108.

¹⁵³ Siyavusgil, 1963, 21.

¹⁵⁴ And, 1987, 71.

καπνίσματος του οπίου. Ο S. E. Siyavusgil αναφέρει ότι είναι μεγάλος στην ηλικία¹⁵⁵ και η Αικατερίνη Μυστακίδου γράφει ότι είναι “λεπτός, καχεκτικός, κυρτός, με μακριά μύτη και μαύρη γενιάδα που σκιάζει ένα ψυχρό, τραβηγμένο πρόσωπο”¹⁵⁶. Στο ένα χέρι κρατά μια τεράστια πίπα για να μπορεί να καπνίζει οπόταν θέλει. Εξάλλου το κάπνισμα του οπίου είναι μια διαδεδομένη συνήθεια στην Οθωμανική Αυτοκρατορία¹⁵⁷.

Μπεμπερουχί ἡ Μπεμπερουή (Beberuhî)

Ο Μπεμπερουχί ἡ Μπεμπερουή (Beberuhî) είναι ένας νάνος αλλά καμιά φορά εμφανίζεται και ως καμπούρης¹⁵⁸. Έχει κοντά πόδια, μεγάλο κεφάλι, αδύνατους ώμους και μεγάλη μύτη. Η ομιλία του είναι ελαπτωματική και είναι καθυστερημένος. Επαναλαμβάνει αυτά που ακούει και αυτό συντελεί στον παραλογισμό των διαλόγων της παράστασης.

Τουζσούζ Ντελί Μπεκίρ ἡ Τρελός Μπεκίρ (Tuzsuz Deli Bekir).

Ο Τουζσούζ Ντελί Μπεκίρ ἡ Τρελός Μπεκίρ (Tuzsuz Deli Bekir). Η φιγούρα αυτή υπάρχει και με άλλα ονόματα όπως, Μεθύστακας, Αλήτης ἡ Βουνίσιος. Έχει παχύ μουστάκι, αγριεμένα μάτια, και άγριους τρόπους. Κρατά στο ένα χέρι του μια καράφα κρασί και στο άλλο ένα γιαταγάνι. Φοράει σαλβάρια, γιλέκο και ζωνάρι. Του αρέσει να παινεύεται ότι έχει σκοτώσει ένα σωρό κόσμο και συχνά λέει ότι θέλει να κόψει το κεφάλι του Καραγκιόζ. Παρόλα αυτά όμως, στις παραστάσεις του θεάτρου σκιών αυτός είναι συνήθως ο χωροφύλακας, αντιπροσωπεύοντας έτσι την κατώτερη βαθμίδα της εξουσίας.



Εικόνα 11: Φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών.

¹⁵⁵ Siyavusgil, 1963, 22.

¹⁵⁶ Μυστακίδου, 1982, 109.

¹⁵⁷ Μυστακίδου, 1982, 109.

¹⁵⁸ And, 1987, 71.



Εικόνα 12: Φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών.
Ο Χατζήβάτ αριστερά και ο Καραγκιόζ δεξιά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΣΤΗΝ ΑΠΩ ΑΝΑΤΟΛΗ

Ο Καραγιόζ, όπως είπαμε, δημιουργήθηκε στην Τουρκία, όμως αυτή είναι μόνο μια μορφή του θεάτρου σκιών το οποίο έχει την καταγωγή του στην Άπω Ανατολή. Το θέμα αυτό είναι σημαντικό γιατί πρέπει να γνωρίζουμε την εξέλιξη του θεάτρου σκιών, ώστε να μπορούμε να δεχωρίσουμε τις διάφορες μορφές, και βασικά τη μορφή που ενδιαφέρει τη μελέτη αυτή, τον Έλληνα Καραγιόζη.

Αναφέρεται παραπάνω ότι το θέατρο σκιών έφτασε στην Τουρκία από την Αίγυπτο γύρω στον 16ο αιώνα. Στην Αίγυπτο έφτασε πιθανότατα μέσω των νομαδικών λαών της κεντρικής Ασίας ή μέσω της Ιάβας. Όμως δεν είναι βέβαιο ότι το θέατρο σκιών ξεκίνησε από την χώρα αυτή, την Ιάβα δηλαδή, διότι οι θεωρίες γύρω από τη δημιουργία του θεάτρου σκιών είναι αντιφατικές¹⁵⁹. Όπως λέει και ο L. Roussel στο άρθρο του "... είναι γνήσιον δημιούργημα των ασιατικών λαών, ων εν χρήσει προ πολλού εις την Ιάβαν και το Σιάμ και κατά μείζονα λόγον εις την Κίναν, ἀποθεν μετεδόθει από αιώνων εις την Ευρώπην"¹⁶⁰.

Για τους λόγους αυτούς θα γίνει αναφορά στο θέατρο σκιών της Κίνας, της Ιάβας και των Ινδιών διότι αυτές είναι οι τρεις χώρες από τις οποίες θεωρείται ότι δημιουργήθηκε το θέατρο σκιών.

5.1 Το Θέατρο Σκιών στην Κίνα

Στήν Κίνα, σε μια πελώρια κινέζικη εγκυκλοπαίδεια 5.000 τόμων, του 11ου αιώνα αναφέρεται η ύπαρξη του θεάτρου σκιών κατά τη διάρκεια της δυναστείας των Sung (960-1279)¹⁶¹, όπου "περιφερόμενοι περιηγητές πρόσθεταν φιγούρες σκιών

¹⁵⁹ Ανων., *Εγκυκλοπαίδεια Δομή*, 7, 421 και Obraztsov, 1961, 25.

¹⁶⁰ Roussel, 1933, 790.

¹⁶¹ Κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας της δυναστείας αυτής αναπτύχθηκαν οι τέχνες, το εμπόριο, η εκπαίδευση, τόσο που "For the diversity and richness of its cultural achievements, the Sung dynasty is remembered as one of China's greatest." (Anon., *Encyclopaedia Britannica*, vol. 11, 1989, 395-396).

στη δημοφιλή παράσταση της Ιστορίας των τριών βασιλείων¹⁶². Επίσης στο βιβλίο του συγγραφέα Sun Kai-ti με τίτλο *The Origins of the Chinese Puppet Theatre* αναφέρεται το βιβλίο ενός άλλου Κινέζου συγγραφέα του Chen-Yuan ο οποίος έζησε την εποχή της δυναστείας των Sung. Το βιβλίο αυτό έχει τίτλο *The Book of Music*, και αναφέρεται στο θέατρο σκιών¹⁶³. Δηλαδή η ύπαρξη και δεύτερης αναφοράς ενισχύει την άποψη της ύπαρξης του θεάτρου σκιών την εποχή εκείνη.

Όμως ο S. Obrastzov αναφέρει τον συγγραφέα Sun Kai-ti ο οποίος στο βιβλίο του *On the Origins of the Chinese Puppet Theatre* γράφει ότι το θέατρο σκιών ξεκίνησε νωρίτερα από την εποχή της δυναστείας των Sung, δηλαδή μεταξύ του 7ου και 9ου μ.Χ. αιώνα ή λίγο αργότερα αλλά ότι καθιερώθηκε γύρω στον 11ο αιώνα (την εποχή της δυναστείας των Sung)¹⁶⁴. Το ίδιο υποστηρίζει και ο B. Baird¹⁶⁵.

Επίσης ο S. Obrastzov παρατηρεί ότι στο βιβλίο του ο Chen Yuan κάνει αναφορά σε ένα δημοφιλή μύθο σχετικά με τον Yang Shih, έναν γνωστό παικτη του θεάτρου σκιών που έδινε παραστάσεις στην αυλή του αυτοκράτορα Mu-Wang (985-907 B.C.) της δυναστείας Chu¹⁶⁶, τοποθετώντας έτσι την ύπαρξη του θεάτρου σκιών στον 10ο αιώνα. Αυτός όμως είναι μόνο ένας θρύλος που δεν μπορεί να εξακριβωθεί.

Όσον αφορά τον τρόπο δημιουργίας του θεάτρου σκιών στην Kina υπάρχουν και εδώ θρύλοι. Ο πρώτος αναφέρει ότι οι Κινέζοι κάλυπταν τα παράθυρά τους με χαρτί το οποίο το βράδυ γινόταν σαν μια οθόνη προβολής των σκιών όσων προσώπων ή αντικειμένων βρίσκονταν μέσα στο σπίτι. Αυτό ήταν η έμπνευση για την δημιουργία του θεάτρου σκιών¹⁶⁷. Μια παρόμοια άποψη διατυπώνει και ο A. Μηλιώνης λέγοντας ότι οι Κινέζοι ζωγράφιζαν παραστάσεις

¹⁶² Rene Simmen σε Μυστακίδου, 1982, 36.

¹⁶³ Obratzsov, 1961, 26.

¹⁶⁴ Obratzsov, 1961, 28.

¹⁶⁵ "Shadow plays came into being between the seventh and ninth centuries A.D. and reached their highest point of development in the eleventh." (Baird, 1973, 135).

¹⁶⁶ Obratzsov, 1961, 28.

¹⁶⁷ Ανων., *Εγκυκλοπαίδεια Δομή*, τόμος 7, 421.

πάνω στο χαρτί τις οποίες κολούσαν στα τζάμια των σπιτιών για να διώχνουν τα κακά πνεύματα. Αργότερα έκοβαν τις παραστάσεις αυτές και άρχισαν να τις κινούν δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό τις πρώτες φιγούρες¹⁶⁸.

Ο Α. Φωτιάδης γράφει ότι οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών ξεκίνησαν ως μέσο ψυχαγωγίας των γυναικών γιατί δεν επιτρεπόταν σ' αυτές να πηγαίνουν στο θέατρο, ενώ μέσω του θεάτρου σκιών μπορούσαν να βλέπουν τις ίδιες παραστάσεις αλλά με δερμάτινες φιγούρες αντί για ζωντανούς ηθοποιούς¹⁶⁹.

Τα θέματα των παραστάσεων ήταν θρησκευτικά με πνεύματα και δαίμονες ή ιστορικά. Για τους Κινέζους το θέατρο σκιών ήταν ένας τρόπος επαφής με τον κάτω κόσμο, δηλαδή τον κόσμο των σκιών¹⁷⁰. Όμως με το πέρασμα του χρόνου, αποδεσμεύθηκε από τη θρησκεία και άρχισε να ασχολείται με καθημερινά θέματα¹⁷¹. Δεν είναι βέβαιο αν το θέατρο σκιών ξεκίνησε από την Kiva, όμως η Kiva το έκανε γνωστό στην Ευρώπη με το όνομα “ombres chinoises.”

5.2 Το Θέατρο Σκιών στην Ιάβα

Στην Ιάβα οι φιγούρες του θεάτρου σκιών ονομάζονται wayang. Υπάρχουν διαφορετικοί τύποι wayang¹⁷² αλλά ο σημαντικότερος τύπος είναι το wayang purwå, που χρησιμοποιεί επίπεδες δερμάτινες φιγούρες οι οποίες ονομάζονται kulit¹⁷³.

Ο Moebirman αναφέρει ότι υπάρχουν στοιχεία στα χρονικά της Ιάβας που αποδεικνύουν ότι το wayang purwå δημιουργήθηκε από τον βασιλιά της Ιάβας Prabu Jayabaya (1135-1151 μ.Χ.)¹⁷⁴ και ο X. Πατσάλης μας πληροφορεί ότι σε γραπτές πληροφορίες που ανάγονται στον 11ο αιώνα μ.Χ. εμφανίζονται σ' ένα

¹⁶⁸ Μηλιώνης, 2001, 9.

¹⁶⁹ Φωτιάδης, 1977, 180 και Άνων., Εγκυλοπαίδεια Δομή, 7, 421.

¹⁷⁰ Άνων., Εγκυλοπαίδεια Δομή, 7, 421.

¹⁷¹ Είναι ενδιαφέρον ότι από όλες τις Ασιατικές χώρες μόνο η Κίνα ασχολήθηκε με θέματα της καθημερινής ζωής, όπως αργότερα και ο Καραγκιόζ/Καραγκιόζης στη Μεσόγειο.

¹⁷² Άλλοι τύποι είναι το wayang klitik ή krucil που χρησιμοποιεί επίπεδες ζωγραφισμένες ξύλινες φιγούρες με δερμάτινα χέρια. Στις παραστάσεις του wayang klitik η σκηνή αντικαθίσταται από ένα πλαίσιο. Στο wayang golek οι φιγούρες είναι ξύλινες, ζωγραφιστές και τρισδιάστατες (Djajasoebarta, 1999, 13).

¹⁷³ Djajasoebarta, 1999, 11.

¹⁷⁴ Moebirman σε Μυστακίδου, 1982, 32.

ποίημα άντρες που παρακολουθούν παράσταση wayang kulit και συγκεκριμένα κλαίνε κατά τη διάρκειά της¹⁷⁵. Όμως η Alit Djadjasoebbrata ισχυρίζεται ότι υπάρχουν πέτρινες επιγραφές στην κεντρική Ιάβα που χρονολογούνται από το 907 μ.Χ. που αναφέρουν παραστάσεις wayang προς τιμή των θεών¹⁷⁶.

Οι πρώτες παραστάσεις είχαν μορφή θρησκευτικών τελετών για τη λατρεία των νεκρών και οι διάφορες φιγούρες αντιπροσώπευαν τους προγόνους. Γι αυτό και οι φιγούρες αυτές έμοιαζαν σα να είχαν κεφάλι πουλιού με μακρύ λαιμό και μύτη, επειδή υπήρχε η πίστη ότι η ψυχή αυτών που έχουν πεθάνει βρίσκει κατοικία σε κάποιο πουλί¹⁷⁷. Βλέπουμε δηλαδή κάποια ομοιότητα με τον Καραγκιόζ, του οποίου οι πρώτες παραστάσεις είχαν επίσης θρησκευτικό χαρακτήρα.

Κατόπιν τα θέματα των έργων ήταν παρμένα από την Mahabharata¹⁷⁸ και την Ramayana¹⁷⁹ τα ινδικά έπη, αλλά και από αρχαίες ιστορίες σχετικά με κοσμικά γεγονότα και θεϊκή θέληση. Υπάρχει επίσης η αντίληψη ότι οι παραστάσεις έχουν τη δύναμη να προστατεύουν το ακροατήριο από το κακό¹⁸⁰.

Οι φιγούρες στο θέατρο σκιών της Ιάβας είναι τοποθετημένες με συμβολικό τρόπο στην οθόνη. Από τα αριστερά εμφανίζονται οι κακές ενώ από τα δεξιά οι καλές. Οι άνδρες και οι γυναίκες δεν κάθονται από την ίδια μεριά της σκηνής. Οι άνδρες είναι καθισμένοι στην μπροστινή μεριά ενώ οι γυναίκες παρακολουθούν την παράσταση από το πίσω μέρος, βλέποντας μόνο τις σκιές και το περίγραμμα από τις φιγούρες, αφού αυτές είναι αδιαφανείς. Στην Ιάβα, αυτό το πίσω μέρος που φαίνονται οι σκιές θεωρείται το κατώτερο¹⁸¹. Και εδώ υπάρχει ομοιότητα με

¹⁷⁵ Πατσάλης, 1998, 20.

¹⁷⁶ Djajasoebbrata, 1999, 17.

¹⁷⁷ Mayer σε Πατσάλη, 1998, 19.

¹⁷⁸ Η Mahabharata είναι ένα ινδικό επικό ποίημα, πιθανότατα γραμμένο από διάφορους ποιητές και όχι μόνον από έναν, μεταξύ του 200 π.Χ. και 200 μ.Χ. και αποτελείται από ενενήντα χιλιάδες δίστιχα. Το θέμα της είναι η μάχη και ο εμφύλιος πόλεμος που έγιναν τον ένατο αιώνα π.Χ. στο βασίλειο Kurukshetra, κοντά στο Delhi (Baird, 1973, 47).

¹⁷⁹ Η Ramayana είναι επίσης ινδικό επικό ποίημα τόσο παλιό όσο η Mahabharata αλλά όχι τόσο μακρύ. Αναφέρεται στον πρίγκιπα Rama που εξορίζεται μαζί με τη γυναίκα του ή μνηστή του, Σίτα, αφού του πάρουν παράνομα το θρόνο (Baird, 1973, 48).

¹⁸⁰ Djajasoebbrata, 1999, 9.

¹⁸¹ Μυστακίδου, 1982, 34 και Φωτιάδης, 1977, 181.

τον Καραγκιόζ, όπου οι γυναικες δεν παρακολουθούσαν τις παραστάσεις μαζί με τους άντρες.

Εξαιτίας του γεγονότος ότι τα θέματα του ρεπερτορίου του wayang purwā πηγάζουν από τα ινδικά έπη, υπάρχει σίγουρα σχέση με το θέατρο σκιών της Ινδίας. Αυτό όμως δεν σημαίνει όμως ότι το θέατρο σκιών της Ιάβας είναι παράγωγο του ινδικού.

5.3 Το θέατρο σκιών στην Ινδία

Η Ινδία, δημιούργησε πρώτη το κουκλοθέατρο, και όπως φαίνεται συγχέεται το κουκλοθέατρο με το θέατρο σκιών αλλά "η ύπαρξη θεάτρου σκιών στην Ινδία είναι ακόμα συζητήσιμη"¹⁸². Όμως ο S. Blackburn εξιστορεί μια παράσταση θεάτρου σκιών που παρακολούθησε στις Ινδίες και αναφέρει ότι εκείνη η παράσταση γινόταν χωρίς ακροατήριο, γεγονός που φαίνεται συνηθίζεται στην Kerala. Συγκεκριμένα πρόκειται για μια παράσταση που έγινε στην περιοχή Palghat στην Kerala της Ινδίας στο ναό της θεάς Bhagavati και ήταν αφιερωμένη στην ίδια τη θεά. Οι παραστάσεις αυτές δίνονται τα βράδια και ποτέ δεν κρατούν μόνο για ένα βράδυ¹⁸³. Επίσης αναφέρεται και μια ομοιότητα με το θέατρο σκιών της Ιάβας στο ότι και εκεί ο παιχτής του θεάτρου σκιών αφήνει πολύ λίγους ανθρώπους να παρακολουθούν την παράσταση μετά το μέσον της¹⁸⁴. Άλλα και όσον αφορά το παρελθόν, ο B. Baird αναφέρει ότι οι φιγούρες αυτές του θεάτρου σκιών της Kerala που ονομάζονται tholubommalatta (δερμάτινες φιγούρες) είναι πιθανότατα πρόγονοι των wayang¹⁸⁵. Δεν είναι ξεκάθαρο δηλαδή εάν το θέατρο σκιών της Ιάβας προέρχεται από το ινδικό θέατρο σκιών,

¹⁸² Μυστακίδου, 1982, 28. Προφανώς εννοεί το παρελθόν και όχι το παρόν διότι υπάρχει θέατρο σκιών στην Ινδία στα τωρινά χρόνια, εφόσον ο S. Blackburn παρακολούθησε παράσταση θεάτρου σκιών, όπως αναφέρεται παραπάνω.

¹⁸³ Blackburn, 1996, 1-10.

¹⁸⁴ Keeler σε Blackburn, 1996, 10.

¹⁸⁵ Baird, 1973, 55.

όμως η Ιάβα ήταν αυτή που επηρέασε το θέατρο σκιών της νοτιοανατολικής Ασίας¹⁸⁶.

Άρα πράγματι το θέατρο σκιών δημιουργήθηκε στις χώρες της Άπω Ανατολής διότι εκεί εμφανίστηκε πρώτα, όμως δεν υπάρχει καμία σχέση του Καραγκιόζ, ως μορφή του θεάτρου σκιών και τις παραστάσεις του, με το θέατρο σκιών των χωρών αυτών.



Εικόνα 13: Φιγούρες του θεάτρου σκιών της Ιάβας.

¹⁸⁶ Μυστακίδη, 1982, 35.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ Ο ΕΛΛΗΝΑΣ

6.1 Ιστορικό Πλαίσιο

Στην αρχή του κεφαλαίου αυτού θα εξετάσουμε το ιστορικό πλαίσιο της Ελλάδας, από το 1860 μέχρι το 1945. Δηλαδή από την εμφάνιση του Καραγκιόζη μέχρι περίπου την εποχή που το θέαμα έχει φτάσει μεν σε ωριμότητα αλλά από εκεί και μετά αρχίζει η παρακμή του¹⁸⁷. Ο λόγος είναι ότι η εξέλιξη του Καραγκιόζη είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ελληνική πραγματικότητα και τα ιστορικά γεγονότα της Ελλάδας, από τα οποία και επηρεάστηκε, για να μπορέσει με τη σειρά του να επηρεάσει την ταυτότητα και την συνείδηση του 'Ελληνα, όπως θα αποδείξουμε παρακάτω.

Το 1860 ο γεωγραφικός χώρος που ονομάζεται Ελλάδα είναι αρκετά μικρότερος από αυτόν που γνωρίζουμε τώρα. Το νεοσύστατο κράτος¹⁸⁸ αποτελείται μόνο από την Πελοπόννησο, την Στερεά Ελλάδα, την Εύβοια, τη νήσο Σκύρο, τις Κυκλαδες και τις Βόρειες Σποράδες¹⁸⁹. Δηλαδή ο μεγαλύτερος αριθμός των Ελλήνων ζει ακόμα υπό την κατοχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ενώ άλλοι βρίσκονται στο Ιόνιο κράτος ή σε ξένες χώρες.

¹⁸⁷ Οι ερευνητές του Καραγκιόζη δεν συμφωνούν απόλυτα σχετικά με τις χρονολογίες της ύπαρξης και "δράσης" του Καραγκιόζη στην Ελλάδα, όπως εξάλλου αναφέρουμε και σε άλλο σημείο. Για τους σκοπούς της μελέτης αυτής, το ιστορικό πλαίσιο θα περιλάβει και τα χρόνια της Κατοχής, διότι μπορεί η δημιουργική περίοδος του Καραγκιόζη να σταμάτησε το 1940, πιθανότατα με την έναρξη του πολέμου, όμως οι παραστάσεις και η επίδραση του Καραγκιόζη δεν σταμάτησαν αλλά συνεχίστηκαν και στα χρόνια της Κατοχής.

¹⁸⁸ Η Ελλάδα αναγνωρίστηκε ως ανεξάρτητο κράτος με τα πρωτόκολλα της 3ης Φεβρουαρίου 1830 που υπογράφτηκαν στο Λονδίνο από αντιπροσώπους της Αγγλίας, της Ρωσίας και της Γαλλίας. Σύμφωνα με το άρθρο 1: "Η Ελλάς θέλει σχηματίσει εν Κράτος ανεξάρτητον, και θέλει χαίρει όλα τα δίκαια, πολιτικά, διοικητικά και εμπορικά, τα προσπεφυκότα εις εντελή ανεξαρτησίαν." (Δεσποτόπουλος, 2000, 536).

¹⁸⁹ Πετρόπουλος & Κουμαριανού, 2000, 23.

Η Ελλάδα κυβερνάται από τον βασιλιά Όθωνα¹⁹⁰, ο οποίος δεν επελέγη από τους υπηκόους του αλλά από τις τρεις Δυνάμεις που είχαν αποφασίσει ότι το πολίτευμα της Ελλάδας έπρεπε να είναι μοναρχία και ο βασιλιάς της να ανήκει σε έναν από τους βασιλικούς οίκους της Ευρώπης¹⁹¹.

Πρωτεύουσα του κράτους από το 1834 είναι η Αθήνα. Η Αθήνα, όταν έγινε πρωτεύουσα του κράτους έμοιαζε περισσότερο με ένα χωριό γεμάτο σκόνη, όμως εκεί βρισκόταν ο Παρθενώνας και η Ακρόπολη. Δηλαδή με την επιλογή αυτή έγινε εμφανής ο πολιτισμικός προσανατολισμός του κράτους προς το κλασικό παρελθόν¹⁹².

Ο Όθωνας φεύγει από την Ελλάδα το 1862 μετά από πραξικόπημα της Εθνοφρουράς στην Αθήνα¹⁹³ για να αντικατασταθεί το 1863 από τον πρίγκιπα Χριστιανό Γουλιέλμο Φερδινάνδο Αδόλφο Γεώργιο της δανικής δυναστείας των Γκλύξμπουργκ στον οποίον δοθήκε ο τίτλος "Γεώργιος Α' βασιλεὺς των Ελλήνων"¹⁹⁴. Η δυναστεία αυτή επρόκειτο να βασιλεύσει στην Ελλάδα μέχρι το 1974.

Το Μάρτιο του 1864 η Μεγάλη Βρετανία παραχωρεί στην Ελλάδα τα Επτάνησα, μεγαλώνοντας έτσι την έκταση και τον πληθυσμό της χώρας. Τον ίδιο χρόνο θεσπίστηκε στην Ελλάδα νέο σύνταγμα το οποίο αύξησε τις δημοκρατικές ελευθερίες που είχαν θεσπιστεί με τον πρώτο σύνταγμα του 1844.

Το 1866 ξεσπά επανάσταση στην Κρήτη με σκοπό την ένωσή της με την Ελλάδα. Παρόμοιες εξεγέρσεις θα ξεσπάσουν και σε επόμενα χρόνια μέχρι να πραγματοποιηθεί η ένωση του νησιού, αλλά αυτό συνέβη αρκετά χρόνια αργότερα. Όμως κατά τη διάρκεια των πολεμικών επιχειρήσεων της εξέγερσης

¹⁹⁰ Ο Όθωνας εξελέγη βασιλέας της Ελλάδας με τη συνθήκη της 7ης Μαΐου 1832 που υπογράφτηκε από τις τρεις Δυνάμεις, δηλαδή την Αγγλία, τη Γαλλία και τη Ρωσία. Ήταν γιός του βασιλιά της Βαυαρίας Λεοπόλδου Α', ήταν ανήλικος και δεν ήταν ορθόδοξος (Δεσποτόπουλος, 2000, 575).

¹⁹¹ Clogg, 2002, 66 και Δεσποτόπουλος, 2000, 575.

¹⁹² Clogg, 2002, 71. Η Αθήνα το 1830 είχε πληθυσμό μόνο 4000 κατοίκους (Clogg, 2002, 99).

¹⁹³ Clogg, 2002, 77.

¹⁹⁴ Ο νέος αυτός βασιλιάς αναγορεύτηκε κατευθείαν από την Εθνική Συνέλευση των Ελλήνων στις 18 Μαρτίου 1863 με το ακόλουθο ψήφισμα: "Η εν Αθήναις Β' των Ελλήνων Συνέλευσις ψηφίζει: Άρθρον 1. Αναγορεύει παμψηφεί τον Πρίγκιπα της Δανίας Χριστιανόν Γουλιέλμον Φερδινάνδον Αδόλφον Γεώργιον, δευτερότοκον υιόν του Πρίγκιπος Χριστιανού της Δανίας, Συνταγματικόν Βασιλέα των Ελλήνων υπό το όνομα Γεώργιος Α'" (Εφημερίς της Κυβερνήσεως 9 Απριλίου 1863, αριθμ. 13, σε Πετρίδη, 1999, 30).

αυτής και συγκεκριμένα το Νοέμβριο του 1866 συνέβη ένα γεγονός που κινητοποίησε την διεθνή κοινή γνώμη εναντίον της τουρκικής θηριωδίας και δημιούργησε μεγάλη φιλοκρητική κίνηση. Το γεγονός αυτό ήταν το ολοκαύτωμα της Μονής Αρκαδίου, όπου οι πολιορκούμενοι, κυρίως γυναικόπαιδα και γέροντες από γειτονικά μέρη, προτίμησαν να ανατιναχτούν στην πυριτιδαποθήκη της μονής παρά να παραδοθούν στους Τούρκους που πολιορκούσαν το μοναστήρι¹⁹⁵.

Το 1881 η Οθωμανική Αυτοκρατορία παραχωρεί στην Ελλάδα τη Θεσσαλία και την περιοχή της Άρτας στην Ήπειρο. Αυτό ήταν ένα αποτέλεσμα της μεσολάβησης των Μεγάλων Δυνάμεων και η συνέπεια ήταν όχι μόνο η προσάρτηση της εύφορης πεδιάδας της Θεσσαλίας και η αύξηση του πληθυσμού με την απελευθέρωση περίπου 300.000 υπόδουλων Ελλήνων αλλά ήταν η πρώτη φορά από τότε που συστάθηκε το ελληνικό κράτος, που επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας γίνονταν τμήμα της ελεύθερης Ελλάδας¹⁹⁶.

Το 1897 γίνεται ο καταστροφικός ελληνοτουρκικός “Πόλεμος των τριάντα ημερών”, ο οποίος καταλήγει σε ταπεινωτική ήττα της Ελλάδας. Ο πόλεμος αυτός, που προκλήθηκε από άλλη μία επανάσταση στην Κρήτη, είχε αποτέλεσμα να φανεί έντονα ότι η Ελλάδα είχε έντονες αλυτρωτικές προσδοκίες αλλά ταυτόχρονα και μετριες στρατιωτικές δυνατότητες¹⁹⁷. Η Ελλάδα αναγκάστηκε να δεχθεί τους όρους για τη σύναψη ειρηνευτικής συνθήκης και ένας από αυτούς ήταν η υποχρέωση πληρωμής προς την Οθωμανική Αυτοκρατορία του ποσού των τεσσάρων εκατομμυρίων τουρκικών λιρών¹⁹⁸. Η Ελλάδα, που ήδη αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα θα αναγκαστεί να πάρει και άλλο δάνειο για να μπορέσει να πληρώσει το ποσό αυτό. Όμως το θετικό αποτέλεσμα των εχθροπραξιών, στην Κρήτη αλλά και στη Θεσσαλία, ήταν ότι τελικά η Οθωμανική Αυτοκρατορία παραχώρησε αυτόνομο καθεστώς στην Κρήτη, υπό οθωμανική επικυριαρχία, και

¹⁹⁵ Διαμαντούρου, 2000, 261-264.

¹⁹⁶ Κωφός, 2000, 364.

¹⁹⁷ Clogg, 2002, 93.

¹⁹⁸ Πικρός, 2000, 158.

(Oikovojou, 2000, 298).

297. O Clipping avafései ötöi ol egyptianikéς duvelíties kategórfav tñ. Egyébazonváriken. 2000, 29. Október 69-86.

200
199

Τον Οκτώβριο του 1912 έκανε ο Α. Βαγκανίδης Λόγιος και στις 27 του Ιούνιου ίδιως ο Ελλήνες καταχαγμάτου της Εργαδούϊκην, το καυτερό λιθάνιο το οποίο ήταν ένας από τους πιο σημαντικούς στοιχείου της επαναστατικής πορείας της Ελλάς.

AoIaG

Ο Επαρχιακός Διεύθυντας, πρό Χαροπαληνού φορέα της νεότερης περιοχής της Αργολίδας, ο Κώστας Λαζαρίδης, στην παραπάνω αναφορά, διέπραγμα την επιβολή της παραβάσεως της Κανονικής Καταστατικής της Επαρχίας Αργολίδας στην περιοχή της Χαροπαληνού, με στόχο την αποτελεσματική προστασία της περιοχής από την παραβάσεως της Κανονικής Καταστατικής της Επαρχίας Αργολίδας.

לעון ויל אנטול

φρούρια των Αθηνών που ήταν, ανάλογα με αυτά, την ανοιχτή πόλην των

Bogotá | Envío

Uniatos apphotis oloipotike o nipykias | egyptios, deutepotokos vios tou

κατάληψη των Ιωαννίνων από τον ελληνικό στρατό²⁰⁴. Οι Βαλκανικοί πόλεμοι είχαν ως αποτέλεσμα όχι μόνο την προέκταση των ελληνικών συνόρων προς τα βόρεια αλλά και την προσάρτηση της Κρήτης και άλλων νησιών στο Ελληνικό κράτος, όπως αυτά συμφωνήθηκαν με τη συνθήκη του Λονδίνου το Μάιο του 1913²⁰⁵.

Θα ακολουθήσει ο Β' Βαλκανικός Πόλεμος τον Ιούνιο/Ιούλιο του 1913, ο οποίος ήταν μικρής διάρκειας και είχε ως αποτέλεσμα να μοιραστούν η Ελλάδα και η Σερβία το μεγαλύτερο μέρος της Μακεδονίας.

Κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου δημιουργείται στην Ελλάδα ο Εθνικός Διχασμός, η διένεξη δηλαδή μεταξύ του πρωθυπουργού Ελευθέριου Βενιζέλου που υποστήριζε τις Δυνάμεις της Αντάντ και του βασιλιά Κωνσταντίνου Α' που υποστήριζε την ουδετερότητα. Το αποτέλεσμα ήταν να υπάρξουν στην Ελλάδα δύο κυβερνήσεις. Η μια ήταν στην Αθήνα υπό την ηγεσία του βασιλιά Κωνσταντίνου Α' και η άλλη, προσωρινή κυβέρνηση σχηματίστηκε το Σεπτέμβριο του 1916 στη Θεσσαλονίκη από τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Στη συνέχεια, τον Ιούνιο του 1917 ο βασιλιάς Κωνσταντίνος Α' αναγκάστηκε να αποχωρήσει από την Ελλάδα αφήνοντας διάδοχο τον δευτερότοκο γιό του Αλέξανδρο και ο Βενιζέλος έγινε πρωθυπουργός μιας "τυπικά ενωμένης αλλά βαθιά διχασμένης Ελλάδας"²⁰⁶.

Το Μάιο του 1919, μετά από συμφωνία της Βρετανίας, της Γαλλίας και της Αμερικής, αποβιβάζονται ελληνικά στρατεύματα στη Σμύρνη με φαινομενικό σκοπό την προστασία του ελληνικού πληθυσμού της πόλης. Η κατάσταση αυτή επικυρώθηκε ένα χρόνο αργότερα, τον Αύγουστο του 1920, με τη Συνθήκη των Σεβρών όπου γινόταν δεκτό το γεγονός ότι η Ελλάδα θα διατηρούσε τη διοίκηση της Σμύρνης για άλλα πέντε χρόνια. Δυστυχώς όμως η συνθήκη αυτή δεν έγινε αποδεκτή από την Οθωμανική Αυτοκρατορία.

²⁰⁴ Οικονόμου, 2000, 310-312.

²⁰⁵ Σβολόπουλος, 2000, 330-334 και Clogg, 2002, 105.

²⁰⁶ Clogg, 2002, 117.

Δύο μήνες μετά την υπογραφή της συνθήκης αυτής ο βασιλιάς Αλέξανδρος πεθαίνει, στις εκλογές που θα ακολουθήσουν ηπτείται ο Βενιζέλος, γίνεται δημοψήφισμα υπέρ της επιστροφής του βασιλιά Κωνσταντίνου Α' και κατόπιν το Μάρτιο του 1921 αποφασίζεται επίθεση των ελληνικών στρατευμάτων που βρίσκονταν στη Μικρά Ασία προς τα ενδότερα της χώρας²⁰⁷. Όμως τον Αύγουστο ο Μουσταφά Κεμάλ, που ήταν ο ηγέτης των Τούρκων εθνικιστών, εξαπέλυσε επίθεση εναντίον των Ελλήνων που κατέληξε στην ήπα του ελληνικού στρατού και στο ολοκαύτωμα της Σμύρνης το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους. Η Μικρασιατική κασταστροφή, όπως έμειναν γνωστά τα γεγονότα αυτά, "είναι η μεγαλύτερη εθνική συμφορά στην ιστορία του Νεώτερου Ελληνισμού"²⁰⁸. Συνέπειες της Μικρασιατικής Κασταστροφής ήταν η υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ της Ελλάδας και της Τουρκίας, η ανατροπή των όρων της Συνθήκης των Σεβρών, η αναχώρηση του βασιλιά Γεωργίου Β' και η εγκαθίδρυση της δημοκρατίας στην Ελλάδα μετά από το δημοψήφισμα του Απριλίου του 1924.

Τα χρόνια που θα ακολουθήσουν είναι, από πολιτικής άποψης, ταραγμένα. Συγκεκριμένα: Ο στρατηγός Πάγκαλος επιβάλλει δικτατορία το 1925 η οποία ανατρέπεται το 1926. Το 1933 γίνεται αποτυχημένο βενιζελικό πραξικόπημα από τον συνταγματάρχη Πλαστήρα που θα ακολουθηθεί από μια απόπειρα βενιζελικού πραξικοπήματος το 1935. Το Νοέμβριο του ίδιου χρόνου γίνεται νόθο δημοψήφισμα που δίνει αποτελέσματα υπέρ της επιστροφής του βασιλιά Γεωργίου Β' και τον Αύγουστο του 1936 επιβάλλεται στην Ελλάδα η δικτατορία της 4ης Αυγούστου από τον στρατηγό Ιωάννη Μεταξά.

Τον Οκτώβριο του 1940 οι Ιταλοί εισβάλλουν στην Ελλάδα και οι Έλληνες ξεκινούν την ηρωική τους αντεπίθεση στα βουνά της Αλβανίας. Θα ακολουθήσει η επίθεση των Γερμανών τον Απρίλιο του 1941 και η κατάληψη της Ελλάδας από τις δυνάμεις του Άξονα. Τα χρόνια της Κατοχής ήταν δύσκολα χωρίς όμως να

²⁰⁷ Η πρώτη Ελληνική Μεραρχία είχε αποβιβαστεί στη Σμύρνη στις 15 Μαΐου 1919. (*National Geographic*, χ.χ., 17).

²⁰⁸ Δεσποτόπουλος, 2000, 200.

λυγίσει το ηθικό του σκλαβωμένου λαού. Τον Σεπτέμβριο του 1941 ιδρύθηκε το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ) το οποίο έγινε το μεγαλύτερο από τα αντιστασιακά κινήματα της κατεχόμενης Ελλάδας²⁰⁹. Η Ελλάδα θα απελευθερωθεί τον Οκτώβριο του 1944 αλλά ήδη έχει αρχίσει ο εμφύλιος πόλεμος μεσα στους κόλπους της Αντίστασης από τον Σεπτέμβριο του 1943.

Διαβάζοντας τα παραπάνω ιστορικά γεγονότα συνειδητοποιούμε ότι τα χρόνια αυτά από το 1860 μέχρι και το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν χρόνια ταραγμένα²¹⁰, με προβλήματα και δυσκολίες όπου η Ελλάδα ήταν αναγκασμένη να διεκδικήσει είτε με πολέμους ή διαβουλεύσεις τα εδάφη και τον υποδουλωμένο πληθυσμό της. Ήταν χρόνια που ο ελληνικός λαός τα πέρασε με ανασφάλεια και έλλειψη ηρεμίας, ενώ ταυτόχρονα έβρισκε την ελληνική ταυτότητά και αποκτούσε μια ελληνική συνείδηση.

6.2 Κοινωνικό / Οικονομικό Πλαίσιο

Η Ελλάδα, το 1860 είναι μια φτωχή και χρεωμένη χώρα²¹¹. Σε πίνακα του 1859 η αξία των εξαγωγών εμφανίζεται να έχει τη μισή αξία των εισαγωγών και σε απογραφή του 1861 μόνο το 29.72% του πληθυσμού της χώρας είναι οικονομικά ενεργό²¹².

²⁰⁹ Clogg, 2002, 152.

²¹⁰ Και τα χρόνια που ακολούθησαν ήταν επίσης ταραγμένα. Η Ελλάδα πέρασε από την Γερμανική Κατόχη, στον Εμφύλιο πόλεμο και κατόπιν στα χρόνια της Δικτατορίας. Καταστάσεις που έχουν αφήσει τα σημάδια τους στον Ελληνικό λαό μέχρι και στις μέρες μας.

²¹¹ Δάνεια των διαφόρων ξένων δυνάμεων προς την Ελλάδα αναφέρονται ακόμα και πριν την ανεξαρτησία της χώρας. Για παράδειγμα δόθηκαν δύο δάνεια από την Αγγλία το 1824 και το 1825 συνολικού ύψους 2.800.000 λιρών στερλινών. (Λιγνάδης, 2000, 610). Παρόμοια δάνεια θα συναφθούν και στο μέλλον, όπόταν οι κυβερνήσεις της Ελλάδας δεν είχαν άλλους τρόπους για να αντεπεξέλθουν στα οικονομικά τους προβλήματα με αποτέλεσμα την εξάρτηση της Ελλάδας από τις ξένες δυνάμεις αλλά και την παροχή του δικαιώματος προς αυτές να ανακατεύονται στα εσωτερικά του Ελληνικού κράτους. Συγκεκριμένα το 1893 ο Τρικούπης κήρυξε πτώχευση της Ελλάδας και το 1897 συστάθηκε, με επιμονή των Δυνάμεων, δηλαδή της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Ρωσίας, μια Επιτροπή Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου για να φροντίσει την εξόφληση των μεγάλων εξωτερικών χρεών που είχαν δημιουργηθεί από τα δάνεια που είχε πάρει η Ελλάδα κατά καιρούς. (Clogg, 2002, 95).

²¹² Συγκεκριμένα η αξία των εξαγωγών ήταν 46.244.855 ενώ των εισαγωγών 24.431.787. Επίσης, σε συνολικό πληθυσμό 1.096.810 οι εργαζόμενοι ήταν μόνο 325.994 (Δημητρακόπουλος, 2000, 182 και 185).

κοινής γνώσης στην Ευρώπην για την τρύπαν των Εζύγιων αγωνιστών» (Clogge, 2002, 21).
σημαντικό πόρο και στην ανάκτηση του εγιαγρέποντος της φλεγμανίδης, αλλά και της συντηρητικής
οξετάνης της οχύρωσης απεριβαθμιστικά κινητήτα. Η καταπονητική του μαραζόφορος επανεί²¹³
της ανατριχίας του εζύγιου επικούρια κινητήτας, όμορφα αντικαταστάτηκα στην πρόσφατη του επιφύλαξη²¹⁴
της ανατριχίας του μαραζόφορος²¹⁵, του ξεκινήσεις από τη στοιχεία Ευρώπην, ήταν το κύριο συγχρητικό

²¹³ Clogge, 2000, 449-450.
²¹⁴ Clogge, 2000, 67.

νεφήλιερες η Δύον γένο αυτήν²¹⁵ και γιατί ήταν νιο έπειρος να κοιτάζει κανές στην
Τεχνική, οι Εζύγια ενέπειρε την ταυτότητα της αρχαίας ναπεψόντος γιατί αυτό

δεν ήταν έπειρος έπειρο²¹⁶.

την ναπαροϊακή αφορίωση στην οικογένεια, το Χωπί και τον καταγωγή,
έθνους. Η διηγούμενη σιραγενής ουληότητας υπόση της πάτος νου θα υπεκεπάλε²¹⁷
αντιτίτρουνταν το υπόβαθρο της ουγκότητας τοσού ενός πάτους και ενός
τους. Ουνως αναφέρει ο R. Clogge οι υπότοι κυρεπνήτες της Εζύγιας "...
νερός αριό οχεόν 400 Χρονία πριναίνε τα οντια είχαν αφήσει τα γαλήνια
βριοκόταν, ονταρί οι ήταν
ταυτόχρονα και την ανικανότητα της να δεξτερά την ναπαλητικότητα στην οντια
μιοτερού οι ζειχίες την αναγκή της Εζύγιας να ανοικύσει ήταν οντότητα, αλλά
κάπτους ζειχίες το να πορεύονται υπόση της αρχαίας ναπεψόντος²¹⁸. Ληπαρωτικά
Ουνως αναφέρει την ναπαροϊακή ναπαροϊακή της Αθήνας ως υποτελουσας του

στην Αθήνα.

αυτό είναι ουνωτόν, θα ευκεντωθείσατε στην κατάσταση νου ευκεντούσε
γενικά για την οικονομική-κοινωνική κατάσταση ότι σήμερα η Εζύγια αλλά, σημείου
ηπετοναριχτήκαν τα έπειρα του καπακρίζη. Ήταν το γόνο αυτό θα αναφέροιτε
ενδιαφέρει το ουγκό-οικονομικό νέατρο όλης της Εζύγιας, όλων ήταν
ενδιαφέρει το κατοικους²¹⁹. φυσικά, για τους οικονομικούς της ήτετης αυτής ήταν
49.000 κατοικους²¹⁹. Αθήνα, για τους οικονομικούς της ήτετης αυτής ήταν
ναπανδυών το 1830 ήταν μόνο 4.000 κατοικους²¹⁹, η Αθήνα το 1861 ήταν μόνον
Αθήνα, της οντιας ο μηνιαίος αυξάνεται αναπτωτική. Ενώ, όπως είναι
οικονομική ισχύ ουγκοτηπονεται δύο και επιρροέπος σε ήταν και μόνη, την
Η βάση της ελληνικής οικονομίας ήταν η αγορατική ναπαλητική ναπαλητική ήταν η

λαμπρότητα του παρελθόντος παρά στο σκοτεινό και απροσδιόριστο παρόν²¹⁶. Πρέπει να έχουμε υπόψη μιας ότι η Δύση, που βοήθησε την εξέγερση και την ανεξαρτησία της Ελλάδας, σεβόταν τη γλώσσα και τον πολιτισμό της Αρχαίας Ελλάδας²¹⁷ και πιστεύω ότι θεωρούσαν πως οι Ἑλληνες που μόλις είχαν ελευθερωθεί θα έπρεπε να είναι ἀξιοί συνεχιστές του πολιτισμού εκείνου.

Το αποτέλεσμα όμως αυτής της προσήλωσης στη δόξα της Αρχαίας Ελλάδας ήταν να γίνει προσπάθεια εξάλλειψης της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, και της Τουρκοκρατίας που ακολούθησε, από την ιστορική συνέχεια της Ελλάδας. Σχετικά με το θέμα αυτό είναι σημαντικό να αναφέρουμε και πάλι ότι οι πρώτοι διανοούμενοι της περιόδου μετά την ανεξαρτησία όχι μόνο περιφρονούσαν το Βυζάντιο αλλά “απαξιούσαν να ασχοληθούν με την κληρονομιά των τετρακοσίων χρόνων της οθωμανικής κατοχής”²¹⁸. Πόσο μάλλον να εκτιμήσουν ή να αναγνωρίσουν τον Καραγκιόζη όταν αυτός έφτασε στην Ελλάδα.

Όσον αφορά, δηλαδή τους διανοούμενους αυτούς, όπως αναφέρεται και παραπάνω ήταν σαν να προερχόταν το νέο Ελληνικό κράτος κατευθείαν από την Αρχαία Ελλάδα²¹⁹. Μόνο μετά από προσπάθειες έγινε δεκτή η ιστορική συνέχεια από την Αρχαία Ελλάδα στο Βυζάντιο και μετά στη νέα Ελλάδα²²⁰.

Αυτό το γεγονός είχε τις επιδράσεις του και στην Ελληνική γλώσσα, αναζοπυρώνοντας το γλωσσικό ζήτημα ανάμεσα στο 1876 και στο 1886. Αρχικά υπήρχαν οι υποστηρικτές της επαναφοράς της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και οι υποστηρικτές μιας πιο απλής γλώσσας που θα ήταν κατανοητή από το λαό. Βέβαια αυτό το πρόβλημα δεν δημιουργήθηκε για πρώτη φορά τα χρόνια εκείνα. Το γλωσσικό ζήτημα δημιουργήθηκε παλαιότερα, από τα χρόνια του Χριστού όπου παρατηρείται μια τάση να σταματήσει η εξέλιξη της γλώσσας και να

²¹⁶ Ο Κοραής είπε: “Ελευθερώσαμεν την ελληνικήν γην από τους Τούρκους’ αλλά πόσοι και ποίοι εξ ημών ελευθέρωσαν και τας ψυχάς των από τα μιαρά των Τούρκων φρονήματα;” (Δημαράς, 1968, 199).

²¹⁷ Clogg, 2002, 21.

²¹⁸ Clogg, 2002, 23.

²¹⁹ Η τάση αυτή της προσήλωσης στη δόξα των προγόνων και του παρελθόντος ονομάστηκε προγονοπληξία και ήταν ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της πολιτισμικής ζωής της χώρας (Clogg, 2002, 22).

²²⁰ Στα μέσα του 19ου αιώνα, ο καθηγητής της Ιστορίας στο πανεπιστήμιο της Αθήνας, Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος ήταν αυτός που διατύπωσε μια ερμηνεία της ελληνικής ιστορίας που συνέδεε την αρχαία και τη μεσαιωνική και τη νεότερη ελληνική ιστορία (Clogg, 2002, 23).

αρχίσουν να γράφονται κείμενα σύμφωνα με τους κανόνες της αρχαίας απτικής διαλέκτου, δημιουργώντας το φαινόμενο της διγλωσσίας που ταλαιπωρεί τη γλώσσα μας από τότε²²¹. Το πρόβλημα αυτό, όμως έχει κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις διότι οι πιο συντηρητικοί, και στα χρόνια εκείνα, εκείνοι που ήταν προσηλωμένοι στην αρχαία Ελλάδα, ήταν αυτοί που ήθελαν την καθαρεύουσα. Ενώ οι πιο φιλελεύθεροι και δημοκράτες (με εξαίρεση τον Ιωάννη Μεταξά που θα έρθει στο ελληνικό προσκήνιο το 1936) ήταν αυτοί που ήθελαν τη δημοτική.

Τη δεκαετία του 1890, εξαίτιας των περιορισμένων οικονομικών προοπτικών που υπήρχαν στην Ελλάδα, παρατηρείται ένα σημαντικό μεταναστευτικό κύμα κυρίως προς τις Ηνωμένες Πολιτείες. Υπολογίζεται ότι από το 1890 μέχρι το 1941 μετανάστευσαν περίπου 350.000 άνδρες 'Ελληνες, δηλαδή το ένα έβδομο του συνολικού πληθυσμού²²². Οι περισσότεροι μετανάστες έφυγαν με σκοπό κάποια μέρα να ξαναγυρίσουν στην Ελλάδα όμως τελικά πολλοί από αυτούς παρέμειναν στις χώρες όπου μετανάστευσαν και τα εμβάσματα που έστελναν στις οικογένειές τους ήταν ένα καθοριστικό στοιχείο στο ισοζύγιο πληρωμών²²³.

Τα χρόνια εκείνα, συγκεκριμένα από το 1881 και μετά, μέχρι το 1895 που ηττήθηκε εκλογικά ο Τρικούπης για τελευταία φορά, στην πολιτική σκηνή της

²²¹ Πολίτης, 1995, 6. Μετά το τέλος του 4ου π.Χ. αιώνα, και μετά τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου που ενοποίησαν τον ελληνισμό, η ελληνική γλώσσα που μέχρι τότε ήταν μοιρασμένη σε πολλές διαλέκτους όπως την αττική, τη δωρική, την ιωνική κλπ, ενοποιήθηκε στη ελληνιστική Κοινή. Η ελληνιστική Κοινή είχε ως βάση την αττική διάλεκτο με πολλά ιωνικά στοιχεία. Αυτή ήταν και η γλώσσα στην οποία γράφτηκε η Καινή Διαθήκη. Το φαινόμενο της διγλωσσίας που δημιουργήθηκε εξαίτιας του αττικισμού, της επαναφοράς δηλαδή των κανόνων γραφής της αρχαίας αττικής διαλέκτου, συνεχίστηκε στο Βυζάντιο όπου η γραπτή γλώσσα των λογίων ακολούθησε την αττική διάλεκτο ενώ η προφορική κοινή γλώσσα εξελίχθηκε σε μια δημωδέστερη γλώσσα. Το ζήτημα αυτό δημιουργήθηκε έντονα και πάλι κατά τα τέλη του 18ου αιώνα όπου οι συντηρητικοί επέμεναν ότι η αρχαία ελληνική γλώσσα, που ήταν έτοιμη και διαμορφωμένη, ήταν η πιο κατάλληλη για τη μεταφορά των νέων ιδεών του διαφωτισμού και των επιστημών, ενώ ορισμένοι λόγιοι υποστήριζαν ότι έπρεπε να καλλιεργηθεί η κοινή καθομιλουμένη γλώσσα. Μια λύση δόθηκε τό 1820 από τον Α. Κοραή (1748-1833) ο οποίος πρότεινε μια γλώσσα στηριγμένη στην κοινή λαϊκή γλώσσα αλλά "διορθωμένη" και "καλλωπισμένη" πάνω στο πρότυπο της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. Αυτή ήταν η καθαρεύουσα. Όταν άρχισε η απελευθέρωση της Ελλάδας έπρεπε να αποφασιστεί και το θέμα της γλώσσας και γι αυτό αναζούρωθηκαν οι συζητήσεις και οι διαφωνίες γύρω από αυτό. Γνωρίζουμε όμως ότι οι Έλληνες του 19ου αιώνα δεν μπόρεσαν να το λύσουν γιατί το γλωσσικό θέμα θα συνεχίσει να ταλαιπωρεί τον Ελληνισμό για πολύ καιρό ακόμα. Για παράδειγμα μόνο στις 8 Δεκεμβρίου 1976 εκδόθηκε Εγκύλιος του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως για τη χρηση της δημοτικής στα επίσημα δημόσια έγγραφα (Πολίτης, 1995, 4-15).

²²² Clogg, 2002, 95.

²²³ Clogg, 2002, 95.

Ελλάδας πρωταγωνιστούν ο Χ. Τρικούπης με τον Θ. Δηλιγιάννη όπου εναλλάσσονται στην θέση του πρωθυπουργού της Ελλάδας²²⁴.

Ο Χ. Τρικούπης ήταν η κυρίαρχη προσωπικότητα στην πολιτική ζωή κατά την δεκαπενταετία που ακολούθησε την ένωση της Θεσσαλίας και της Άρτας με την υπόλοιπη Ελλάδα. Εκπροσωπούσε τον εξευρωπαϊσμό της πολιτικής ζωής και πίστευε ότι το κράτος χρειαζόταν πολιτική και οικονομική ανόρθωση πριν γίνει λόγος για εμπλοκή σε αλυτρωτικές περιπέτειες. Για το λόγο αυτό επεδίωξε να κάνει την Ελλάδα διεθνώς αξιόπιστη και ενθάρρυνε την έναρξη της εκβιομηχάνισης. Επίσης βελτίωσε τις επικοινωνίες με την κατασκευή των σιδηροδρόμων και το άνοιγμα του Ισθμού της Κορίνθου, ενώ ταυτόχρονα φρόντισε για τον εκσυγχρονισμό του στρατού και του ναυτικού.

Ο Θ. Δηλιγιάννης, ήταν και αυτός μια από τις κυρίαρχες μορφές της πολιτικής ζωής του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Ήταν ο αντίπαλος του Χ. Τρικούπη και αντιπροσώπευε την παραδοσιακή λειτουργία της πολιτικής ζωής (κυριαρχία της πολιτικής εξουσίας πάνω στην οικονομική, σκοπός η αναρρίχηση σε δημόσια αξιώματα, σημασία στα ιδιωτικά συμφέροντα, μικροαστισμός)²²⁵. Δύο άλλα στοιχεία της κοινωνικοπολιτικής ζωής της εποχής είναι τα μέσα και το ρουσφέτι²²⁶. Τα στοιχεία αυτά, που συνεχίζουν να είναι ένα ιδιαίτερο κοινωνικό γνώρισμα μέχρι τώρα, ήταν κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας σε όλα της τα επίπεδα²²⁷.

Σε απογραφή του 1907 διαπιστώνεται ότι η Αθήνα και ο Πειραιάς έχουν φτάσει τους 250.000 κατοίκους. Σύμφωνα με την ίδια απογραφή το σύνολο των κατοίκων των πόλεων αποτελεί το 22.4% του πληθυσμού των κατοίκων της χώρας και παρατηρείται ότι η μεγαλύτερη αύξηση του αστικού πληθυσμού υπάρχει στην Αθήνα και όχι τόσο στα άλλα επαρχιακά κέντρα που παραμένουν

²²⁴ Clogg, 2002, 89.

²²⁵ Βεργόπουλος, 2000, 22.

²²⁶ Τα “μέσα” είναι χρήσιμες και απαραίτητες διασυνδέσεις σε πολλούς τομείς της καθημερινής ζωής που τις χρησιμοποιεί κανείς για να πετύχει κάτι και το “ρουσφέτι” είναι η αμοιβαία παροχή εκδουλεύσεων (Clogg, 2002, 24 και 83).

²²⁷ Clogg, 2002, 83.

στάσιμα²²⁸. Αυτοί οι νεοδημιουργούμενοι αστοί, που είναι έμποροι, βιοτέχνες ή βιομήχανοι συγκροτούνται σε συλλόγους και σωματεία για να προστατέψουν τα συμφέροντά τους ενώ οι εργάτες των βιομηχανιών ιδρύουν τα πρώτα σωματεία. Παράλληλα κάνουν την εμφάνισή τους διάφορες ομάδες με διαφορετικές ιδεολογίες, όπως δημοκρατική, σοσιαλιστική ή και αναρχική²²⁹.

Η Αθήνα, το σκονισμένο χωρίο του 1834, έχει ασφαλτοστρωθεί για να δεχτεί τα πρώτα αυτοκίνητα και οι δρόμοι και οι πλατείες της έχουν ηλεκτροφωτιστεί από το 1907²³⁰. Η αστική κοινωνία της Αθήνας κάνει βόλτες στο Σύνταγμα και στον Βασιλικό κήπο φορώντας “δυτικά ρούχα” και τα μέλη της καλής κοινωνίας χρησιμοποιούν με άνεση πολλές γαλλικές ή γαλλιζουσες λέξεις²³¹. Δηλαδή βλέπουμε μια προσπάθεια της Ελλάδας να προσεγγίσει και να μιμηθεί το Δυτικό τρόπο ζωής.

Στον οικονομικό τομέα, αντιμετωπίζονται προβληματικές καταστάσεις και αυτό φαίνεται από την αντιστοιχία του εθνικού μας νομίσματος, της δραχμής, με τη χρυσή λίρα της Αγγλίας. Μέχρι το 1920 ήταν 1:25 αλλά από εκεί και μετά αρχίζει η κατάρρευση. Όταν έγινε η Μικρασιατική Καταστροφή η αντιστοιχία αυτή ήταν 1:140, και συνέχισε να την καθοδική της πορεία για να φτάσει στην αντιστοιχία 1:395 το 1930²³².

Το 1923 μετά την καταστροφή της Σμύρνης γίνεται η υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών που είχε σαν αποτέλεσμα να βρεθούν στην Ελλάδα του 1923 περίπου 1.250.00 πρόσφυγες μέσα σε ένα χρόνο από την καταστροφή της Σμύρνης. Δηλαδή αυξήθηκε ο πληθυσμός της Ελλάδας κατά 25% από ανθρώπους που ήταν συνήθως άποροι και άστεγοι οι οποίοι είχαν ανάγκη την προστασία και τη βοήθεια του κράτους και της κοινωνίας²³³. Με άλλα λόγια, η Ελλάδα είχε να αντιμετωπίσει έναν ξαφνικό υπερπληθυσμό, του οποίου το

²²⁸ Οικονόμου, 2000, 192.

²²⁹ Βακαλόπουλος, 1998, 339.

²³⁰ Ιερωνυμίδης, 2003, 21.

²³¹ Ιερωνυμίδης, 2003, 22-23.

²³² Τσουνάκος, 2000, 13. Η δραχμή ήταν το επίσημο νόμισμα του ελληνικού κράτους από το 1833, όταν βασιλιάς της Ελλάδας ήταν ο Όθωνας. Η πρώτη δραχμή ήταν στρογγυλή, ασημένια, είχε αποτυπωμένο πάνω της το κεφάλι του βασιλιά και ζύγιζε 4,5 γραμμάρια. (Τσουνάκος, 2000, 9).

²³³ National Geographic, χ.χ., 82.

μεγαλύτερο ποσοστό είχε συγκεντρωθεί στις πόλεις και, σύμφωνα με τον Α. Βακαλόπουλο, κατάφερε να αντιμέτωπίσει την κρίση αυτή δίνοντας γαίες και ζώα στους αγρότες για την καλλιέργεια της γης, χτίζοντας οικισμούς και δυναμώνοντας ορισμένες βιομηχανίες, όπως π.χ. την υφαντουργία, την ταπητουργία και την κεραμοποιία²³⁴.

Σχετικά με το θέμα αυτό γράφει και ο Γερμανός S. Ronart: "Σήμερα η Ελλάδα, αφότου δέχτηκε στο έδαφός της τα πλήθη των προσφύγων, περικλείει στα σύνορά της ένα σχεδόν απόλυτα ομογενή από άποψη γλώσσας και θρησκείας λαό 6.500.00 ψυχών"²³⁵.

Όσον αφορά την πνευματική κίνηση της ελληνικής κοινωνίας, έχει εισβάλει στη ζωή του 'Ελληνα η ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση με την πολυφωνική μουσική, το προοπτικό ζωγραφικό σχέδιο, το θέατρο με τους ζωντανούς ηθοποιούς και φυσικά τον κινηματογράφο. Το αποτέλεσμα έιναι να υποτιμάται η μονοφωνική μουσική του δημοτικού τραγουδιού και της ορθόδοξης ελληνικής ψαλμωδίας, η λαϊκή μεταβυζαντινή ζωγραφική και φυσικά το θέατρο σκιών²³⁶. Κάτι παρόμοιο γράφει και ο Μ. Χατζάκης αναφέροντας ότι η βυζαντινή μουσική στα σχολεία είχε αποβληθεί, η δημοτική μουσική και οι λαϊκοί ζωγράφοι αντιμετωπίζονταν με περιφρόνηση και ο μικρασιατικός πολιτισμός εθεωρείτο "τουρκοσπορίτικος"²³⁷ Όμως, όπως λέει ο Μ. Ιερωνυμίδης, στις αρχές του 20ου αιώνα βρίσκονται στην Ελλάδα πάνω από 40 καραγκιοζοπαίχτες οι οποίοι διασκορπισμένοι σε διάφορες περιοχές της χώρας ψυχαγωγούν κάθε βράδι ήχο μόνο το λαϊκό αλλά και το αστικό κοινό²³⁸.

Τα χρόνια της Κατοχής που θα ακολουθήσουν από το 1941 έως και το 1944 θα φέρουν έλλειψη τροφίμων, πληθωρισμό, μαύρη αγορά και έναν καθημερινό αγώνα επιβίωσης. Από γερμανικές πηγές μαθαίνουμε ότι το Δεκέμβριο του 1941 πέθαιναν στην Αθήνα 300 άτομα την ημέρα από ασιτία²³⁹. Όμως ακόμα και τότε

²³⁴ Βακαλόπουλος, 1998, 383-385.

²³⁵ Ronart σε Βακαλόπουλο, 1998, 384.

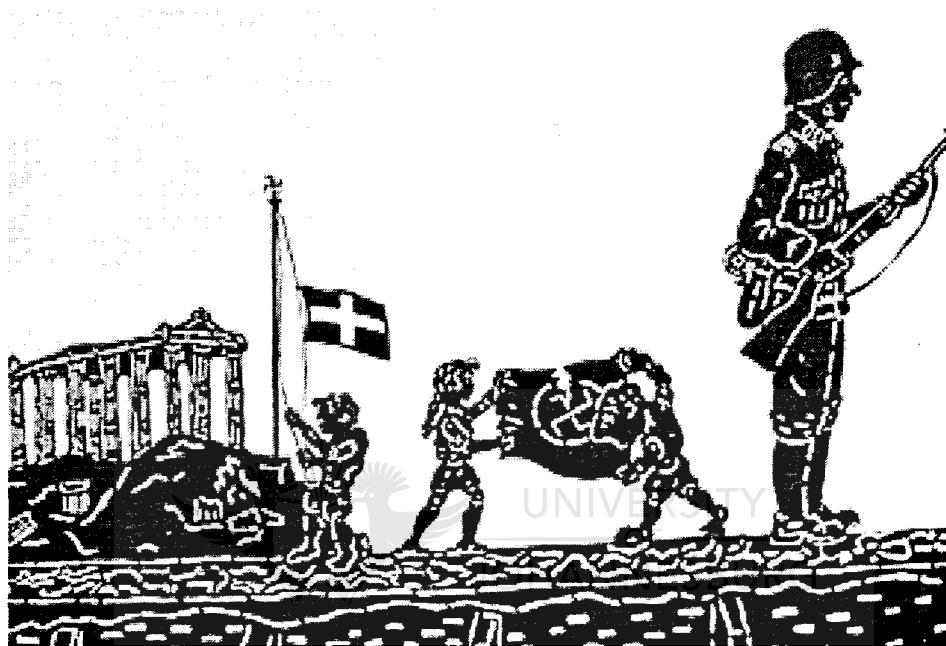
²³⁶ Χατζηπανταζής, 1984, 11.

²³⁷ Χατζάκης, 1999, 6.

²³⁸ Ιερωνυμίδης, 2003, 25

²³⁹ Clogg, 2002, 150.

οι καραγκιοζοπαιίχτες πήγαιναν από χωριό σε χωριό προσπαθώντας όχι μόνο να ψυχαγωγήσουν αλλά να κρατήσουν αλύγιστο το ηθικό του ελληνικού κοινού με τις ηρωικές παραστάσεις τους²⁴⁰.



Εικόνα 14: Σκίτσο εμπνευσμένο από τα χρόνια της Γερμανικής Κατοχής, όπου φιγούρες του θεάτρου σκιών κατεβάζουν τη Γερμανική σημαία από την Ακρόπολη και τη σκίζουν ενώ ταυτόχρονα ανεβάζουν στον ιστό την Ελληνική, και όλα αυτά πίσω από την πλάτη του Γερμανού στρατιώτη.

²⁴⁰ Μολλας Δ., 2002, 243.

6.3 Η εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου σκιών

Όπως υπάρχουν διαφορές στις γνώμες σχετικά με την καταγωγή του Καραγκιόζη, έτσι υπάρχουν και διαφορές στις απόψεις σχετικά με την δράση και εξέλιξή του στην Ελλάδα. Το σοβαρό αυτό πρόβλημα, κατά τον Θ. Χατζηπανταζή, προσδιορίζεται στο γεγονός ότι οι πρώτοι μελετητές δεν βασίστηκαν σε ιστορικά στοιχεία αλλά στην προφορική παράδοση, δηλαδή σε ιστορίες που άκουσαν από διάφορους καραγκιοζοπαίχτες²⁴¹.

Ο Κ. Μπίρης είναι ο πρώτος μελετητής που υποστηρίζει ότι ο Γ. Μπράχαλης ήρθε γύρω στο 1852²⁴² και τον ακολουθούν άλλοι. Για παράδειγμα, ο Δ. Μόλλας και η Λίνα Κάσδαγλη θεωρούν ότι η πρώτη εποχή του ελληνικού Καραγκιόζη ξεκινά από το 1850²⁴³, όμως όπως αναφέραμε παραπάνω πριν από το 1860 υπήρχαν παραστάσεις θεάτρου σκιών αλλά ήταν μεμονωμένες περιπτώσεις στις οποίες δεν αναφέρεται κάν το όνομα του Μπράχαλη.

Άλλοι μελετητές, όπως η Αικατερίνη Μυστακίδου²⁴⁴, αναφέρονται γενικά στα μέσα του 19ου αιώνα και ο G. Caimi²⁴⁵ θεωρεί ότι η πρώτη ιστορική εμφάνιση του Καραγκιόζη ήταν το 1860 και από αυτή τη χρονολογία ξεκινά και το ιστορικό πλαίσιο της μελέτης αυτής.

Όσον αφορά το τέλος της δημιουργικής εποχής του Καραγκιόζη, η Λίνα Κάσδαγλη σταματά στο 1940²⁴⁶, ο Δ. Μόλλας το 1950²⁴⁷, ο G. Caimi φτάνει μέχρι το 1935, γιατί τότε εξέδωσε το βιβλίο του²⁴⁸ και ο Γ. Ιωάννου, ακολουθώντας

²⁴¹ Χατζηπανταζής, 1984, 16. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι πηγή του Κ. Μπίρη ήταν ο καραγκιοζοπαίχτης Αντρέας Αγιομαυρίτης, του G. Caimi ήταν ο Παντελής Μελίδης και των L. Roussel και Π. Καλονάρου ήταν ο Α. Μόλλας. Ίσως αν προσπαθούσαν τότε να διασταυρώσουν τις πληροφορίες που πήραν από τους καραγκιοζοπαίχτες με κάποιες ιστορικές πηγές να μην αντιμετωπίζοταν το πρόβλημα που υπάρχει στις μέρες μας, όπως για παράδειγμα, οι διαφορετικές ημερομηνίες σχετικά με την άφιξη του Γιάννη Μπράχαλη στην Ελλάδα, όπως θα δούμε παρακάτω.

²⁴² Μπίρης, 1952, 62.

²⁴³ Μόλλας Δ., 2002, 229 και Κάσδαγλη, 1986, 241. Δεν αναφέρουν όμως εάν η άποψή τους αυτή βασίζεται στη θεωρία του Μπίρη ή στις μεμονωμένες παραστάσεις θεάτρου σκιών που γνωρίζουμε ότι έγιναν στην Ελλαδα, όπως αναφέρουμε παραπάνω.

²⁴⁴ Μυστακίδου, 1982, 126.

²⁴⁵ Caimi, 1990, 16.

²⁴⁶ Κάσδαγλη, 1986, 241.

²⁴⁷ Μόλλας Δ., 2002, 229.

²⁴⁸ Caimi, 1990, 16.

τον Κ. Μπίρη σταματά στο 1940²⁴⁹. Προσωπικά πιστεύω ότι πράγματι η δημιουργική εποχή του Καραγκιόζη σταματά το 1940 όμως μπορούμε να επεκτείνουμε την έρευνα της εργασίας αυτής μέχρι το 1945 γιατί γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν έργα του Καραγκιόζη ακόμα και κατά τη διάρκεια της Κατοχής που έληξε το 1944.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο διαχωρισμός των περιόδων έχει γίνει σύμφωνα με τις αναφερόμενες μελέτες αλλά και τη δική μου άποψη. Αυτές τις χρονικές περιόδους του ελληνικού θεάτρου σκιών θα εξετάσουμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια παρακάτω για να μπορέσουμε να διαπιστώσουμε την διαχρονική και διαπολιτισμική εξέλιξη του Καραγκιόζη.

• Πρώτη περίοδος 1860 - 1880

Όπως είπαμε παραπάνω ο Γιάννης Μπράχαλης θεωρείται ότι έφερε τον Καραγκιόζη στην Ελλάδα γύρω στο 1860 διότι αυτός ήταν ο καραγκιοζοπαίχτης που εγκαταστάθηκε σε έναν δικό του χώρο, δημιουργώντας έτσι μια βάση στην Ελλάδα και καθιέρωσε την ελληνική γλώσσα στις παραστάσεις του.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ο Καραγκιόζης δεν έχει πάρει ακόμα την οριστική του ελληνική μορφή²⁵⁰.

Ο Μ. Χατζάκης, στο δικό του διαχωρισμό περιόδων του θεάτρου σκιών, ονομάζει την περίοδο αυτή "Οθωμανική περίοδο"²⁵¹, πιθανότατα διότι ο Γιάννης Μπράχαλης έπαιζε ακόμα τα έργα του τουρκικού Καραγκιόζ αλλά στα ελληνικά. Χαρακτηριστικά έργα της εποχής ήταν "Το χαμάμ²⁵²", μια ιδιαίτερα αισχρή παράσταση και "Οι γάμοι του Καραγκιόζη"²⁵³, τα οποία ανήκουν στο κλασικό

²⁴⁹ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, λβ'.

²⁵⁰ Κάσδαγλη, 1986, 241.

²⁵¹ Χατζάκης, 1999, 6.

²⁵² Χαμάμ είναι το τουρκικό λουτρό, δηλαδή ένα λουτρό που αποτελείται από σειρά δωματίων που έχουν διαφορετική θερμοκρασία. Στο πρώτο δωμάτιο ο επισκέπτης υποβάλλεται στην έκθεση θερμού αέρα. Στο επόμενο δωμάτιο λουζεται με θερμό νερό που εκτοξεύεται από κρούνους και στο τρίτο δωμάτιο βυθίζεται σε δεξαμενή ψυχρού νερού. Υπάρχουν επίσης και αποδυτήρια, χώροι για μασάζ και χώροι για ανάπαυση (Μπαμπινιώτης, 1998, 1954).

²⁵³ Χατζάκης, 1999, 6. Όπως γράφει ο W. Puchner ο καραγκιοζοπαίχτης Ανδρέας Αγιομαυρίτης που είχε δει παραστάσεις του Μπράχαλη, σε κάποια συνέντευξη που έδωσε περιέγραψε την παράσταση του έργου αυτού λέγοντας ότι η σκηνή δείχνει ένα τουρκικό χαμάμ και από τη μια μεριά πηγαίνουν στο λουτρό οι

ρεπερτόριο του Καραγκιόζ²⁵⁴. Όπως γράφει και ο Σπαθάρης "...οι παραστάσεις του Μπράχαλη ήταν με πολλά βρωμόλογα και πρόστυχες χειρονομίες"²⁵⁵.

Τα επόμενα χρόνια δεν γράφεται τίποτα για τον Καραγκιόζ/Καραγκιόζη, επειδή, απ' ότι πιστεύω, οι παραστάσεις δεν είχαν απήχηση στο ευρύτερο κοινό. Όπως γράφει ο W. Puchner, ο Καραγκιόζ ήταν ημιεξελληνισμένος, δεν είχε προσαρμοστεί στο νέο κοινό και στις νέες συνθήκες και κινδύνευε να εξαφανιστεί²⁵⁶. Το 1879, και συγκεκριμένα την 1η Νοεμβρίου, γίνεται αναφορά μιας παράστασης θεάτρου σκιών στην εφημερίδα *Εύβοια*, η οποία σχολιάζει μια παράσταση του έργου "Το χαμάμι"²⁵⁷. Στο άρθρο αυτό πληροφορούμαστε ότι "Το λεκτικόν των ηθοποιών – ανδρεικείλων αμφοτέρων των φύλων είναι μιξοβάρβαρο-τουρκο-ιταλοελληνικόν", το περιεχόμενο ήταν τολμηρό και ότι εκτός από τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη στο έργο εμφανίζονται "ανατολίτιδες νέες" καθώς και "δερβισάδες και χόντσαι". Δηλαδή είναι έντονη ακόμα η επίδραση του Καραγκιόζ στη γλώσσα, στην εμφάνιση και στο περιεχόμενο των παραστάσεων των Καραγκιόζη.

• Δεύτερη περίοδος 1880 – 1910 JOHANNESBURG

Αυτή η περίοδος θεωρείται η περίοδος ακμής του Καραγκιόζη. Αρχίζει από την Πελοπόννησο με τον καραγκιόζοπαίχτη Δημήτρη Σαρντούνη ή Μίμαρο. Υπάρχουν και έδω διαφορετικές απόψεις σχετικά με τον τρόπο που γνώρισε ο Μίμαρος το θέατρο σκιών. Ο Σ. Σπαθάρης γράφει ότι κάποτε πήγε ο Γιάννης Μπράχαλης στην Πάτρα και εκεί είδε παράστασή του ο Δημήτρης Σαρντούνης ή όπως έγινε γνωστός, ο Μίμαρος²⁵⁸. Άλλα ο G. Caimi γράφει ότι ο Μίμαρος είδε

γυναίκες και από την άλλη οι άντρες. Ο Καραγκιόζ πηγαίνει στις γυναίκες, στην κάθε μια ξεχωριστά και τους προσφέρει τις υπηρεσίες του χυδαιολογώντας. Στο τέλος παρουσιάζεται ένας άλλος χαρακτήρας του θεάτρου σκιών ο Bekri Mustafa και αρχίζει να δέρνει τον Καραγκιόζ, τελειώνοντας με τον τρόπο αυτό το έργο (Puchner, 180, 1986).

²⁵⁴ Μυστακίδου, 1998, 30.

²⁵⁵ Σπαθάρης, 1960, 156.

²⁵⁶ Puchner, 1986, 181.

²⁵⁷ Φωτιάδης, 1977, 84-87.

²⁵⁸ Σπαθάρης, 1960, 156.

κάποτε τον καραγκιοζοπαίχτη Χρήστο Κόντο στην Πάτρα, ο οποίος ήταν μαθητής του Μπράχαλη, και αυτός του γνώρισε τον Καραγκιόζη²⁵⁹.

Όπως σωστά υποστηρίζει η Αικατερίνη Μυστακίδου, ο Μίμαρος ήταν αυτός που μετά τον Μπράχαλη, ευθύνεται για τον εξελληνισμό του Καραγκιόζη διότι προσάρμοσε το περιεχόμενο και τη διαφορετική αντίληψη των χαρακτήρων του θεάτρου σκιών στα δεδομένα της σύγχρονης Ελλάδας²⁶⁰.

Παράλληλα, την περίοδο αυτή ο Καραγκιόζης έχει να συναγωνιστεί τον Φασουλή, ό οποίος έχει φτάσει από την Ιταλία μέσω των Επτανήσων²⁶¹.

Ο Μ. Χατζάκης αναφέρόμενος στα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα μιλά για την ύπαρξη της ηπειρωτικής περιόδου και του κυριώτερου αντιπροσώπου της του καραγκιοζοπαίχτη Λιάκου Πρεβεζάνου²⁶². Ο W. Puchner γράφει επίσης για την "Ηπειρωτική παράδοση"²⁶³, όπως εξάλλου και ο Κ. Μπίρης, ο οποίος αναφέρεται στον "Ηπειρωτικό Καραγκιόζη"²⁶⁴, χωρίς όμως να δίνουν συγκεκριμένα στοιχεία, ημερομηνίες ή ονόματα, πέραν κάποιου Ιακώβου που έδινε παραστάσεις θεάτρου σκιών για τον Αλή Πασά²⁶⁵. Πάντως οι παραπάνω μελετητές του θεάτρου σκιών υποστηρίζουν ότι οι παραστάσεις αυτές ήταν απαλλαγμένες από βρώμικα αστεία και "αριστοφανικούς" υπαινιγμούς δηλαδή ήταν πιο σεμνές και πιο κατάλληλες για το ελληνικό κοινό²⁶⁶.

Ταυτόχρονα υπάρχουν και άλλοι μελετητές με διαφορετικές απόψεις όπως ο Γ. Σηφάκης, ο οποίος αναφέρει ότι ο Μπίρης έχει στηρίξει ολόκληρη την θεωρία του σχετικά με τον ηπειρωτικό Καραγκιόζη και τον δήθεν ιδρυτή του ηπειρωτικού θεάτρου σκιών, τον Ιάκωβο, στον οποίο αναφέρομαι παραπάνω, σε μια παράδοση που διηγήθηκε ο καραγκιοζοπαίχτης Παντελής Μελίδης στον G. Caimi και ότι ο ίδιος ο Μελίδης είχε πει στον Caimi ότι δεν πιστεύει στην παράδοση

²⁵⁹ Caimi, 1990, 32.

²⁶⁰ Μυστακίδου, 1998, 10.

²⁶¹ Puchner, 1986, 181.

²⁶² Χατζάκης, 1999, 7.

²⁶³ Puchner, 1986, 181.

²⁶⁴ Μπίρης, 1963, 13.

²⁶⁵ Μπίρης, 1952, 29.

²⁶⁶ Μπίρης, 1952, 27 και Puchner, 1993, 181.

272 Ιωαννού, τόμος A', 1995, γρ. - Αγ.

κυριόλεκτα της τον εκδότην αυτού (Μόδα - Τομέαν, 1981, 144).

271 Εβα γαγκεκπίθεντο παραδοσιαία αναφέψει τη κόρη του Α. Μολύζα, Απετί Μολύζα - Τοιφάνου, οπου ο
εκδότης του πατέρα της δέχονται να κάνει ειπωτικότερες τις καπαρτούσις στα φιλοτιμήσα στου

Käggödayan, 1986, 241 kai lwoawuo, tohogs A, 1995, AB.

270 Ιωάννου, τοίχος Α', 1993, ΑΒ.

269 Xatg'akm's, 1999, 6 - 7.

268 *Zinfakens*, 1984, 18-19.

oikovouhikū (own), kai auto evolefze tov koghoz.

Η ιεροπόστας από την οποία προέρχεται η ονομασία της εκκλησίας, ήταν ο Ιωάννης Βαπτιστής, ο οποίος σύμφωνα με την παράδοση, έγινε ο πρώτος βαπτισμός στην Ελλάδα. Ο Ιωάννης Βαπτιστής γεννήθηκε στην πόλη της Καρδίτσας το 1850. Το όνομα του ήταν Ιωάννης Βαπτιστής και ήταν ο πρώτος ιερέας που διατάραξε την παραδοσιακή παραγγελία της εκκλησίας στην Ελλάδα. Η εκκλησία του Ιωάννη Βαπτιστής στην Καρδίτσα, ήταν η πρώτη εκκλησία που θεωρείται ότι έγινε στην Ελλάδα. Η εκκλησία του Ιωάννη Βαπτιστής στην Καρδίτσα, ήταν η πρώτη εκκλησία που θεωρείται ότι έγινε στην Ελλάδα.

• Tipiti nepiogo 1910 - 1940

KUPIOUPEΣ φΙΥΟΥΠΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΕΝΕΠΤΟΠΟΙΟΥ

ετρα ονοια αδ αναφεπουηζε υαβακατω.
Ενιοις τα Χρονια αυτα, ονως γραφει ο Φ. Ιωαννου ηγιουργουται και οι

Όμως αυτό μου ορείχασε να σήφισητελεί είναι η εξέταξη του καπακιού που απέδιδε στην Αγία Ορθοδοξίαν. Ο Μ. Χατζάκης αναφέρει ότι η επιοδος αυτή, σημάδι αυτού του φουστανεά και το γιαταγάβι,²⁶⁸ εννοώντας την υπαρχή των σπουδών επλούτων, έγινε στα Χρονια για την Αγία Ορθοδοξίαν. Επίσης, αναφέρει ότι η επιοδος αυτή, σημάδι αυτού του φουστανεά και το γιαταγάβι, εννοώντας την υπαρχή των σπουδών επλούτων, έγινε στα Χρονια για την Αγία Ορθοδοξίαν.

αυτην²². Άλλοι ήρετητες, όπως ο L. Rousselet ή ήταγενεστες Viva Kapodabylin και Aikaterini Moutakidou ζεν αναφέπουν τιμότα για την μίσθιση Unapētou tou μητερικού καπακιότην. Απά, η θυρά του "μητερικού καπακιότην", αλφιογντεται.

Αυτή είναι επίσης και η εποχή που αρχίζει να υπάρχει ενδιαφέρον για να μελετηθεί ο Καραγκιόζης, με πρώτο μελετητή τον Γάλλο L. Roussel²⁷³. Επίσης, τα χρόνια πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, σύμφωνα με τον W. Puchner παρατηρείται μια αλλαγή στο κοινό που παρακολουθεί τις παραστάσεις, διότι αρχίζουν σιγά-σιγά να κυριαρχούν τα παιδιά και όχι οι ενήλικες²⁷⁴.

Με την αρχή του Β' Παγκόσμιου Πολέμου στην Ελλάδα, τελειώνει και η δημιουργική περίοδος του Καραγκιόζη. Αυτό δεν σημαίνει ότι σταματά ο Καραγκιόζης. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω οι παραστάσεις του συνεχίστηκαν ακόμα και κατά τη διάρκεια της Κατοχής²⁷⁵, απλά από εκεί και πέρα αλλάζει το κοινό και το πνεύμα των παραστάσεων²⁷⁶.



Εικόνα 15: Φιγούρες του Θεάτρου Σκιών του Ευγένιου Σπαθάρη.
Από αριστερά, ο Καραγκιόζης, ο Μπαρμπαγιάργος, ο Σιορ Διονύσιος, ο Ομορφονίος,
ο Σταύρακας και ο Εβραίος.

²⁷³ Κάσδαγλη, 1986, 242.

²⁷⁴ Puchner, 1986. 181.

²⁷⁵ Γιοβάνου – Μόλλα, 1981, 151-153.

²⁷⁶ Puchner, 1986, 181.



Εικόνα 16: Ο Καραγκιόζης του Ευγένιου Σπαθάρη.

6.4 Είδη παραστάσεων

Μελετητές του θεάτρου σκιών όπως ο Κ. Μπίρης και ο Γ. Ιωάννου, χωρίζουν το ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου σκιών σε τρεις κατηγορίες²⁷⁷. Με την κατηγοριοποίηση αυτή συμφωνούν και μεταγενέστεροι μελετητές, όπως η Αικατερίνη Μυστακίδου²⁷⁸ και η Λίνα Κάσδαγλη²⁷⁹. Συγκεκριμένα οι κατηγορίες αυτές είναι οι εξής:

- **Τα κωμικά έργα:** Αυτά είναι εμπνευσμένα από την καθημερινότητα. Στα έργα αυτά παρουσιάζονται καταστάσεις όπου “τονίζεται κωμικά η καθημερινή ζωή”²⁸⁰. Τα έργα αυτά είχαν και την μεγαλύτερη ομοιότητα με τα έργα που παρουσιάζει ο Καραγκιόζ, χωρίς βέβαια τα άσεμνα στοιχεία και τις βωμολοχίες, που είχαν εξαλειφθεί από τον Καραγκιόζη. Για παράδειγμα αναφέρουμε ορισμένους τίτλους έργων όπως: *To Kιούπι*, *To Στοιχειωμένο Δέντρο*, *O Γάμος του Καραγκιόζη*, *o Καραγκιόζης Γιατρός*, *O Καραγκιόζης Μάγειρας* κ.ά.²⁸¹. Στις παραστάσεις αυτές εμφανίζεται φυσικά ο Καραγκιόζης ως πρωταγωνιστής και όλοι οι χαρακτήρες του θεάτρου σκιών.

Τα έργα αυτά πρόσφεραν στον ελληνικό λαό την ευκαιρία να ψυχαγωγηθεί και όπως γράφει ο Δ. Λουκάτος, για πολλούς Έλληνες οι παραστάσεις του Καραγκιόζη ήταν “το μόνο θέατρο που μπορούσαν να ‘χαν δει στη ζωή τους”²⁸². Έδιναν επίσης την ευκαιρία στον λαό να γελάσει – έστω και ἀν

²⁷⁷ Μπίρης, 1952, 35 και Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξζ'.

²⁷⁸ Μυστακίδου, 1998, 46-48.

²⁷⁹ Κάσδαγλη, 1986, 248-249.

²⁸⁰ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξζ'.

²⁸¹ Ο Κ. Μπίρης, ο οποίος στις εργασίες του κάνει μεγάλη προσπάθεια για να αποδείξει ότι ο Καραγκιόζης δεν είναι τουρκική δημιουργία, αναφέρει τα παραπάνω έργα ως δείγματα κωμωδιών, δεν αναφέρει όμως ότι τα έργα αυτά είναι εμπνευσμένα από αντίστοιχα τουρκικά ή ότι σε ορισμένες περιπτώσεις είναι μεταποιημένα τουρκικά έργα. Για παράδειγμα αναφέρουμε το έργο *H Brñṣt* που στα τουρκικά έχει τον ίδιο τίτλο *Cesme*, στο οποίο παρατηρούμε μια έντονη ομοιότητα στο μονόλογο του Μπαρμπαγιώργου με τον ανάλογο μονόλογο του Τιρυακί, όπως θα εξετάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο. Επίσης, σύμφωνα με την Αικατερίνη Μυστακίδου το έργο *to Στοιχειωμένο Δέντρο* έχει ιδέες και στοιχεία από τα τουρκικά έργα *Matωμένη Λεύκα/Kanlı Kavak* και *Τσατσόγγριες/Câzûlar* (Μυστακίδου, 1998, 56-57 και 65). Ίσως βέβαια αυτό να συμβαίνει διότι στα χρόνια εκείνα, δηλαδή στα μέσα του 20ου αιώνα και λίγο παλαιότερα, δεν είχαν γίνει μεταφράσεις στα Ελληνικά των έργων του Καραγκιόζ.

²⁸² Λουκάτος, 1963, 32.

γελούσε με τον εαυτό του, διότι όπως είπαμε τα θέματα ήταν παρμένα από την καθημερινότητα. Ο L. Roussel, υποστηρίζει ότι: "Οι Έλληνες κατέστησαν τον Καραγκιόζην ακριβή και διασκεδαστικόν καθρέφτην της ελληνικής φυλής. Όπως όλα τα ευφυά έθνη, ούτω και το ελληνικόν έθνος δεν φωβείται να σκώπη τον εαυτόν του· απ' εναντίας αρέσκεται ιδιαιτέρως να σατυρίζῃ τα ελαττώματά του. Τοιουτοτρόπως εις χείρας των Ελλήνων ο Καραγκιόζης έγινε ταυτοχρόνως αντιπροσωπευτικός τύπος και συμπαθής γελοιογραφία της φυλής"²⁸³. Παράλληλα όμως τα έργα αυτά έδιναν την δυνατότητα στο ακροατήριο να ασκεί και ελεύθερη κριτική εφόσον με τη συμμετοχή του, με το γέλιο του, δέχεται ή απορρίπτει τις ιδέες του καραγκιοζοπαίχτη, ο οποίος είναι αναγκασμένος να αυτοσχεδιάζει κατά τη διάρκεια της παράστασης και να την συνεχίζει ανάλογα με την ανταπόκριση του ακροατηρίου του. Δηλαδή το ακροατήριο επηρέαζε την έκβαση του έργου, αλλά και το ίδιο το έργο επηρέαζε και ενημέρωνε το κοινό του. Η Αικατερίνη Μυστακίδου λέει ότι "ενώ ο Καραγκιόζης δεν είναι ένα συνειδητά πολιτικοποιημένο θέατρο, καραφέρνει με την αυθόρμητη κοινωνική κριτική ακόμα και στα κωμικά έργα, που θεωρούνται σήμερα κλασικά, να περάσει μηνύματα για την πολιτική κατάσταση της εποχής του"²⁸⁴. Αυτή φαίνεται να είναι και μια διαφορά με τον Καραγκιόζη, ο οποίος σατίριζε, όπως είπαμε παραπάνω, την τουρκική κυβέρνηση, όμως μόνο επιφανειακά, διότι, όπως εξηγεί η Αικατερίνη Μυστακίδου "τα ιδεολογικά κινήματα που αναστατώνουν, μια ορισμένη τάξη την αφήνουν ανεπηρέαστη, γιατί δεν τα νιώθει συναισθηματικά"²⁸⁵. Άρα ο Καραγκιόζης, έστω και με τις κωμωδίες του μπορούσε να επηρεάσει τον Έλληνα του ακροατηρίου του στην δημιουργία μιας κοινωνικής και πολιτικής συνείδησης.

²⁸³ Roussel, 1933, 790.

²⁸⁴ Μυστακίδου, 1998, 46.

²⁸⁵ Μυστακίδου, 1982, 19.

- **Τα ηρωικά ή ιστορικά έργα:** Τα έργα αυτά είχαν θέματα που ήταν κυρίως εμπνευσμένα από την πραγματική ιστορία των χρόνων της ελληνικής επανάστασης εναντίον των Τούρκων ή των χρόνων της δουλείας. Εμφανίζονται ιστορικά πρόσωπα όπως ο Κατσαντώνης, ο Αθανάσιος Διάκος, ο Μάρκος Μπότσαρης, ο Θεόδωρος Κολοκοτρώνης κ.ά, αλλά χωρίς να ακολουθείται η ιστορική αλήθεια στις παρατάσεις αυτές²⁸⁶. Ενδεικτικά, στο έργο *O Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης Κανδηλανάπτης*²⁸⁷ του Μάρκου Ξάνθου, ο Αθανάσιος Διάκος εμφανίζεται να πολεμά με τους Τούρκους μέσα σε ένα μοναστήρι μαζί με τον Καραγκιόζη. Ο Καραγκιόζης προσπαθεί να κρυφτεί και να αποφύγει τη μάχη βγαίνοντας από την κρυψώνα του μόνο μετά από διαταγή του Αθανάσιου Διάκου. Τελικά ο Διάκος σκοτώνει τους Τούρκους επειδή έσπασαν τα εικονίσματα του μοναστηριού και μετά φεύγει για πάντα από το σπίτι του αποχαιρετώντας τη μητέρα και την αδελφή του γιατί τον καλεί η πατρίδα και παίρνει και τον Καραγκιόζη μαζί του. Δηλαδή, έχουμε το στοιχείο της θρησκείας, όπου ο χριστιανός ήρωας τιμωρεί τον άπιστο επειδή βεβήλωσε τις θρησκευτικές εικόνες, το στοιχείο του ηρωισμού υπέρ της πατρίδας, όπου ο Έλληνας ήρωας είναι αυτός που κερδίζει τη μάχη σκοτώνοντας τους εχθρούς και το στοιχείο της οικογένειας διότι ο ήρωας δεν θα φύγει χωρίς να αποχαιρετήσει τη μητέρα και την αδελφή του. Άρα είναι φανερός εδώ ο ρόλος του Καραγκιόζη στην δημιουργία και την ενίσχυση της ελληνικής συνείδησης και ταυτότητας, όπου η πατρίδα, η θρησκεία και η οικογένεια αποτελούν μια αδιάσπαστη τριάδα για τον Έλληνα. Το ίδιο υποστηρίζει και ο καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας, που το 1937 έγραψε ότι “σκοπός αυτού του θεάτρου δεν είναι να ευχαριστήσει μόνον το θεατή προσωρινά και να τον κάνει να γελάσει, αλλά να του ριζώσει όσο πιο βαθιά το αίσθημα της οικογένειας, του πατριωτισμού και της θρησκείας”²⁸⁸.

²⁸⁶ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξθ'.

²⁸⁷ Ξάνθος σε Ιωάννου, τόμος Β', 1995, 128-162.

²⁸⁸ Μόλλας Α., 62, 1963.

Το θέμα των έργων αυτών είναι η πάλη του ήρωα ενάντια στην αδικία²⁸⁹, και η αδικία που εμφανίζοταν στα έργα εκείνα ήταν η Τουρκοκρατία, η οποία, μεταφορικά, παρουσιάζει την αδικία της εξουσίας και ακόμα και την αδικία των χρόνων της κατοχής από τους Γερμανούς κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ή άλλες παρόμοιες περιστάσεις. Επίσης, στο σχετικό κεφάλαιο με τις φιγούρες του Καραγκιόζη, που ακολουθεί θα αναφερθούμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στο γεγονός ότι οι φιγούρες της εξουσίας του θεάτρου σκιών, όπως ο Πασάς ή ο Δερβέναγας, δεν αντιπροσώπευαν μόνο την τουρκική εξουσία αλλά και την ελληνική. Τα έργα αυτά δεν ήταν φυσικά κωμωδίες, αλλά με την ύπαρξη του Καραγκιόζη και άλλων χαρακτήρων περιλαμβάνουν και το κωμικό στοιχείο. Για παράδειγμα, στο έργο που αναφέρεται παραπάνω *Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης Κανδηλανάπτης* ενώ ο Αθανάσιος Διάκος πολεμά με τους Τούρκους ο Καραγκιόζης βρίσκεται κρυμμένος σε κάποιο υπόγειο κάτω από μια σκάφη και ενώ ο Αθανάσιος Διάκος τον προτρέπει να βγει από εκεί, ο Καραγκιόζης του λέει ότι δεν μπορεί διότι τον πονάει η κοιλιά του.

Λέγεται ότι ο καραγκιοζοπαίχτης Μίμαρος ήταν ο πρώτος που δημιούργησε ηρωικό δράμα²⁹⁰. Για τον ελληνισμό ο οποίος βρίσκεται σε ένα στάδιο που δεν γνωρίζει πολλά από την ιστορία του, οι παραστάσεις αυτές είναι “μια προσφορά πατριωτικής παιδείας”, σύμφωνα με τον Δ. Λουκάτο²⁹¹ και συμφωνώ με τη γνώμη του αυτή. Οι Έλληνες προς τους οποίους απευθύνεται το θέατρο σκιών είναι η λαϊκή τάξη, άνθρωποι που, όπως και οι ίδιοι οι καραγκιοζοπαίχτες, δεν γνωρίζουν την ιστορία τους, όπως λέει ο Γ. Ιωάννου²⁹², και κατά συνέπεια το θέατρο σκιών τους προσφέρει έναν απλό τρόπο μέσω του οποίου έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν και να ζήσουν την αίγλη του 1821, έστω και παραλλαγμένη. Επίσης, με το πέρασμα του χρόνου, τα ηρωικά έργα ανανεώνουν το ρεπερτόριό τους και προσθέτουν νέα ιστορικά

²⁸⁹ Μυστακίδου, 1982, 84.

²⁹⁰ Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, ξθ΄.

²⁹¹ Λουκάτος, 1963, 33.

²⁹² Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, ξη΄.

πρόσωπα, όπως ο Παύλος Μελάς, θέματα από τους Βαλκανικούς πολέμους, φτάνοντας ως και την Κατοχή του 1940-1944. Συγκεκριμένα, στο βιβλίο του Α. Φωτιάδη *Ο Καραγκιόζης Πρόσφυγας* υπάρχουν δύο φιγούρες του καραγκιοζοπαίχτη Βασίλαρου, η μία ενός μοτοσυκλετιστή της Βέρμαχτ και η άλλη ενός χιτλερικού "στούκας". Αυτό σημαίνει ότι στις παραστάσεις του Βασίλαρου παρουσιάζονταν οι φιγούρες αυτές²⁹³. Η Λίνα Κάσδαγλη μας λέει για την ύπαρξη μιας παράστασης με τίτλο *Μονομαχία μέχρι θανάτου*, τοποθετώντας την στα χρόνια της Κατοχής του 1941-44, χωρίς όμως να αναφέρει το όνομα του καραγκιοζοπαίχτη²⁹⁴.

Ακόμα είναι σημαντική και η ύπαρξη της εκκλησίας μόνο στα ηρωικά-ιστορικά έργα του Καραγκιόζη. Σ' αυτά ο ρόλος των κληρικών και των μοναχών είναι να βοηθούν τον ήρωα ενάντια στον αγώνα του με τους Τούρκους. Δηλαδή ο ρόλος τους στις παραστάσεις του θεάτρου σκιών είναι αυτός που έπαιξε η εκκλησία κατά τα χρόνια της Τουρκοκρατίας για την απελευθέρωση της Ελλάδας, όπως υποστηρίζει σωστά η Αικατερίνη Μυστακίδου²⁹⁵.

Παράλληλα, τα ηρωικά έργα μεταδίδουν αισιοδοξία στο κοινό, όπως παρατηρεί ο Γ. Κιουρτσάκης, αναφέροντας ότι στο ηρωικό έργο *Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης* ο Καραγκιόζης λέει την παρακάτω φράση "Να δεις φασουλάδα γλυκύτατη που θα την τρώμε και θα την τραγουδάμε και θ' ακουγόμαστε σε όλη την Ελλάδα, κι ας είναι σκλαβωμένη", στην οποία παρομοιάζει την κοιλιακή συνέπεια της φασολάδας με τραγούδι θριάμβου που προμηνάει την Επανάσταση που, το κοινό γνωρίζει, ότι θα έρθει²⁹⁶.

Μελετητές του ελληνικού θεάτρου σκιών, όπως ο Γ. Ιωάννου, τονίζουν τη σχέση του Καραγκιόζη, στη συλλογική του έννοια, με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, λέγοντας ότι "ο Καραγκιόζης ακολουθεί μια εθνική μα και βαθειά

²⁹³ Φωτιάδης, 1977, 237.

²⁹⁴ Κάσδαγλη 1986, 250.

²⁹⁵ Μυστακίδου, 1998, 48.

²⁹⁶ Κιουρτσάκης, 1995, 240.

λαϊκή παράδοση²⁹⁷, αυτήν του δημοτικού τραγουδιού. Ο καραγκιοζοπαίχτης παρομοιάζεται και ταυτίζεται με τον άγνωστο ποιητή του δημοτικού τραγουδιού, εφόσον και οι δύο υμνούσαν τους λαϊκούς ήρωες²⁹⁸. Μάλιστα, ο καραγκιοζοπαίχτης έχει το προνόμιο του διαλόγου με το κοινό που δεν το έχει ο ανώνυμος ποιητής των δημοτικών τραγουδιών.

Βέβαια, πιστεύω ότι ο ρόλος των έργων αυτών δεν ήταν μόνο να διδάξει αλλά και να δώσει την ευκαιρία στο ακροατήριο να γιορτάσει τις νίκες των Ελλήνων ηρώων, να θριαμβολογήσει για τα κατορθώματά τους μαζί με τον Καραγκιόζη, να ταυτιστεί ίσως με αυτούς και να νιώσει περηφάνεια για το παρελθόν του ώστε να μπορεί και να αντιμετωπίζει το μέλλον με μεγαλύτερη αισιοδοξία, όπως εξάλλου έχουμε αναφέρει. Διότι, μετά από τα χρόνια της Τουρκοκρατίας και όπως αναφέρεται στο ιστορικό πλαίσιο, ο 'Ελληνας βρίσκεται διχασμένος όσον αφορά τη γλώσσα και την ιστορία του, δηλαδή δύο βασικά στοιχεία της δημιουργίας της ταυτότητας και της συνείδησής του και έχει ανάγκη, ειδικά ο αμόρφωτος λαός, να ξέρει πού ανήκει και τι πιστεύει ώστε να μπορεί να λειτουργήσει μέσα στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Αυτή ήταν άλλη μια προσφορά του Καραγκιόζη.

- **Τα έργα που είναι εμπνευσμένα από παραμύθια ή θρύλους:** Με τα έργα αυτά, όπως μας λέει ο Γ. Ιωάννου, το θέατρο σκιών δείχνει το στενό δεσμό του με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό²⁹⁹. Στα έργα αυτά συναντάμε ιστορικές μορφές, οι οποίες όμως είναι έντονα παραλλαγμένες, όπως ο Μεγαλέξανδρος ή ο Αντίοχος ο Μακεδών. Υπήρχαν και στο τουρκικό θέατρο σκιών έργα των οποίων η πλοκή ήταν εμπνευσμένη από τη μυθολογία και την παράδοση του Ισλάμ, για παράδειγμα *Taxír kai Zouχré ή Φερχάντ και Σιρίν*, όπως γράφει η Μυστακίδου, όμως τα έργα αυτά δεν θα μπορούσαν να εξελληνιστούν και να ενδιαφέρουν το ελληνικό κοινό³⁰⁰. Όπως αναφέραμε

²⁹⁷ Ιωάννου, 1965, 8.

²⁹⁸ Λουκάτος, 1963, 33.

²⁹⁹ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξη'.

³⁰⁰ Μυστακίδου 1998, 47.

παραπάνω τα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών ακολουθούν την παράδοση των Δημοτικών τραγουδιών και πιο συγκεκριμένα των Κλέφτικων, άρα, η γνώμη μου είναι ότι τα έργα αυτά που είναι εμπνευσμένα από παραμύθια και θρύλους συνεχίζουν την παράδοση των Παραλογών, των δημοτικών τραγουδιών που είναι κι αυτά εμπνευσμένα από θρύλους και παραδόσεις³⁰¹.

Το γνωστότερο από τα έργα αυτά είναι *O Μεγαλέξαντρος και ο κατηραμένος Όφις*. Στο έργο αυτό ο Μεγαλέξαντρος σκοτώνει το Φίδι και σώζει την αρχοντοπούλα που είχε καταδικασθεί να φαγωθεί από αυτό. Είναι ένα θέμα που συναντάται στην αρχαία μυθολογία, σε παραμύθια και ακόμα έχει ομοιότητα με τον Άγιο Γεώργιο που σκοτώνει το δράκοντα. Βέβαια οι καραγκιοζοπαίχτες δεν θα μπορούσαν να ανεβάσουν τη φιγούρα του Αγίου Γεωργίου στον μπερντέ και έτσι βρέθηκε το πρόσωπο του Μεγάλου Αλεξάνδρου, που είναι και αυτό αγαπητό στο λαό, για να κάνει το ηρωικό κατόρθωμα. Με τα έργα αυτά οι καραγκιοζοπαίχτες ικανοποιούσαν την ανάγκη του ελληνικού κοινού να δει τον Έλληνα ήρωα να πραγματοποιεί το ηρωικό κατόρθωμα, να έχει την απαιτούμενη αναγνώριση και να δοξάζεται, και μαζί με αυτόν και όλο το ελληνικό έθνος, διότι όπως γράφει η Λίνα Κάσδαγλη, σκοπός του Μεγαλέξανδρου στο έργο δεν είναι να πάρει την αρχοντοπούλα, όπως γίνεται στα παραμύθια αλλά να δειξει την αντρεία των Ελλήνων³⁰². Το έργο αυτό, μαζί με τα κωμικά έργα, συνέχισαν να παίζονται και σε νεότερα χρόνια.



Εικόνα 17: Διαφημιστική ρεκλάμα παράστασης του Σωτήρη Σπαθάρη.

³⁰¹ Κυριακίδης, 1978, 64.

³⁰² Κάσδαγλη, 1986, 249.



Εικόνα 18: Τρείς δερμάτινες φιγούρες. Ο Καραγκιόζης, ο Μεγαλέξανδρος και το καταραμένο φίδι, του Ευγένιου Σπαθάρη.

6.5 Οι φιγούρες

Αναφέρεται πιο πάνω ότι οι φιγούρες του τούρκικου θεάτρου σκιών μας δίνουν την εικόνα μιας Κωνσταντινουπολίτικης γειτονιάς. Ο Έλληνας Καραγκιόζης, ως θέατρο σκιών όμως ξεφεύγει από τον περιορισμένο χώρο της γειτονιάς και ο Γ. Ιωάννου υποστηρίζει ότι η φιλοδοξία του είναι να γίνει ο καθρέφτης της νεοελληνικής πραγματικότητας³⁰³. Αυτό το καταφέρνει αντικαθιστώντας ή προσαρμόζοντας κάποιες από τις φιγούρες του τουρκικού θεάτρου σκιών, που όπως αναφέρεται παραπάνω, περιορίζονται στη γειτονιά της Κωνσταντινούπολης, σε χαρακτήρες που ανήκαν στο νεοελληνικό κράτος ώστε να αντιπροσωπεύουν χαρακτήρες με τους οποίους μπορούσαν να ταυτιστούν οι Έλληνες και κατ' επέκταση να έχει το έργο απήχηση στο ελληνικό κοινό. Ταυτόχρονα προστέθηκαν και άλλες φιγούρες που δεν υπήρχαν στο τουρκικό θέατρο σκιών. Έτσι, στο ελληνικό θέατρο σκιών θα συναντήσουμε, ανάμεσα σε άλλους, τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη, που είναι οι εξελληνισμένοι Καραγκιόζ και Χατζίβατ, τον Μπαρμπαγιώργο που κατάγεται από τη Ρούμελη, τον Σιορ Διονύσιο που κατάγεται από την Κεφαλονιά, τον Σταύρακα τον αντιπρόσωπο του αθηναϊκού υποκόσμου αλλά και διάφορους εθνικούς ήρωες της Ελλάδας.

Σύμφωνα με τον Α. Μόλλα, οι φιγούρες του θεάτρου σκιών αντιπροσωπεύουν ανθρώπινους τύπους που κινούνται και υπάρχουν γύρω μας³⁰⁴. Πράγματι, συναντάμε χαρακτήρες όπως το θείο από το χωριό, που είναι ο Μπαρμπαγιώργος, τον αντιπρόσωπο της εξουσίας τον Δερβέναγα, τον κουτσαβάκη ή μάγκα Σταύρακα και άλλους.

Στο ελληνικό θέατρο σκιών υπάρχει ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Βρίσκονται εκεί ο Καραγκιόζης και όλοι οι Έλληνες που αντιπροσωπεύουν το φτωχό λαό, καθώς και οι Τούρκοι και οι Τουρκαλβανοί που αντιπροσωπεύουν την εξουσία και τον πλούτο³⁰⁵. Δηλαδή παρουσιάζεται έντονα και συνεχώς η ταξική

³⁰³ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, νδ'.

³⁰⁴ Μόλλας Α., 1963, 62.

³⁰⁵ Μυστακίδου, 1982, 128.

διαφορά που υπάρχει μεταξύ του λαού και της εξουσίας, μεταξύ της φτώχιας και του πλούτου.

Οι χαρακτήρες που έχουν οι διάφορες φιγούρες είναι δεδομένοι. Δηλαδή ο καραγκιοζοπαίχτης ξέρει από πριν τι αντιπροσωπεύει η κάθε φιγούρα ως μορφή και ως χαρακτήρας. Αυτό σημαίνει ότι όχι μόνο η εμφάνισή τους αλλά και οι πράξεις και τα λόγια τους είναι δεδομένα. Αυτό τους κάνει πιο εύκολα αποδεκτούς στο κοινό διότι γίνεται ευκολότερη η κοινωνική αναγνώρισή τους αλλά και η ταυτοποίησή τους με το κοινό.

Για τους σκοπούς της μελέτης αυτής πρέπει να γνωρίσουμε τις κυριότερες από τις φιγούρες και τους τύπους που αντιπροσωπεύουν για να μπορούμε να καταλάβουμε πώς μπορούσε ο Καραγκιόζης, ένα θέατρο σκιών, να έχει επίδραση στη δημιουργία της ελληνικής συνείδησης.

Ο Καραγκιόζης

Πρωταγωνιστής του ελληνικού θεάτρου σκιών είναι ο Καραγκιόζης, όπως και ο πρόγονός του ο Καραγκιόζης είναι του τουρκικού. Δεν υπάρχει μόνο μια φιγούρα του Καραγκιόζη, αλλά πολλές, διότι οι διάφοροι καραγκιοζοπαίχτες, θεωρώντας ότι προσωποποιούν μια ιδέα, άλλαζαν κάπως τη φιγούρα του Καραγκιόζη ανάλογα με τη δική τους έκφραση και αντίληψη³⁰⁶. Βέβαια όλες οι φιγούρες του Καραγκιόζη έχουν κοινά σημεία, δηλαδή: Ο Καραγκιόζης είναι κοντός και έχει ένα μεγάλο, φαλακρό κεφάλι που μοιάζει με αυγό. Το κεφάλι αυτό είναι συχνά δυσανάλογο με το σώμα του. Η μύτη του είναι πάντα χοντρή και φαίνεται να είναι συνέχεια του μετώπου. Ο Καραγκιόζης είναι αφάνταστα άσχημος. Το μάτι του Καραγκιόζη είναι μαύρο, έντονο, γερό και ζωντανό, λέει ο Δ. Μόλλας³⁰⁷. Εξάλλου, αυτό το μάτι είναι που του δίνει το όνομά του, γιατί όπως αναφέραμε παραπάνω “Καραγκιόζ” στα τούρκικα σημαίνει μαυρομάτης. Το στόμα του είναι μεγάλο και συνήθως ανοιχτό. Είναι καμπούρης, το ένα του χέρι είναι μακρύτερο

³⁰⁶ Μόλλας Δ., 2002, 115.

³⁰⁷ Μόλλας Δ., 2002, 122.

από το άλλο και έχει πολλές κλειδώσεις³⁰⁸. Ο L. Roussel γράφει ότι οι κλειδώσεις αυτές δίνουν ευελιξία στο χέρι του Καραγκιόζη που μπορεί έτσι να κάνει πολλές κινήσεις από τις οποίες άλλες έχουν ανατομική ακρίβεια και άλλες είναι τελείως εξωπραγματικές αλλά προκαλούν το γέλιο³⁰⁹. Το χέρι αυτό, σύμφωνα με την Αικατερίνη Μυστακίδου, χρησιμοποιείται για να μπορεί ο Καραγκιόζης να δέρνει καλύτερα ή για να κλέβει με μεγαλύτερη ευκολία³¹⁰.

Ο Καραγκιόζης φοράει βράκα κοντή, πουκάμισο ή γιλέκο, και ζωνάρι, "για τα μεγάλα βάρη και τη μεγάλη πείνα"³¹¹. Είναι επίσης ξυπόλητος γιατί όπως ισχυρίζεται ο ίδιος διακωμωδώντας τη φτώχια του: "*τα παπούτσια μου φέρνουν συνάχι*"³¹². Ο καραγκιοζοπαίχτης Α. Μόλλας παρουσίασε τον Καραγκιόζη με παντελόνι αλλά κι αυτό ήταν σκισμένο και μπαλωμένο όπως και το γιλέκο ή το πουκάμισό του. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Καραγκιόζης συνεχίζει ακόμα και στις μέρες μας να φοράει βράκα, δηλαδή ένα κατάλοιπο του περιβάλλοντος των χρόνων της Τουρκοκρατίας. Πιστεύω ότι αυτό συμβαίνει επειδή έγινε γνωστός και αγαπητός με την εμφάνιση αυτή και ενώ οι καραγκιοζοπαίχτες που αναφέραμε παραπάνω προσπάθησαν να τον προσαρμόσουν εκείνος παρέμεινε για το κοινό του ο Καραγκιόζης-Ρωμιός, υπόδουλος, ταλαιπωρημένος και πάντα σε διαμάχη με την εξουσία. Συνεπώς, αν άλλαζαν τα ρούχα του Καραγκιόζη θα άλλαζε και η προσωπικότητά του και η άποψή μου είναι ότι γι αυτό το λόγο δεν έγινε η αλλαγή αυτή.

Ο Α. Μόλλας, γράφει ότι ο Καραγκιόζης είναι ο τέλειος τύπος του Ρωμιού³¹³, και Ρωμιός είναι ο ορθόδοξος χριστιανός κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο και την Τουρκοκρατία, δηλαδή ο Έλληνας μέχρι την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους. Η έννοια αυτή όμως χρησιμοποιείται και ειρωνικά για να καθορίσει τον

³⁰⁸ Λέγεται ότι το χέρι αυτό αντικαθιστά το φαλλό του τουρκικού Καραγκιόζ, όμως αυτό θεωρείται από την Αικατερίνη Μυστακίδου άτοπο, διότι ο Καραγκιόζ είχε και αυτός το ένα του χέρι μακρύτερο από το άλλο, αν και όχι τόσο όσο του Καραγκιόζη, δηλαδή ο Καραγκιόζ είχε δύο κλειδώσεις ενώ ο Καραγκιόζης τέσσερις (Μυστακίδου 1982, 128 και Μπίρης, 1952, 26).

³⁰⁹ Roussel, 1921, 144.

³¹⁰ Μυστακίδου, 1982, 128.

³¹¹ Μόλλας Δ., 2002, 123.

³¹² Μόλλας Δ., 2002, 123.

³¹³ Μόλλας Α., 1963, 62.

τύπο του Νεοέλληνα που χαρακτηρίζεται από τους ίδιους τους Έλληνες με ειρωνική και υποτιμητική διάθεση ως τεμπέλης, κουτοπόνηρος ή αφελής³¹⁴, και ο χαρακτήρας του Καραγκιόζη ταιριάζει στους χαρακτηρισμούς αυτούς όπως θα δούμε πιο κάτω. Ο Καραγκιόζης, ως χαρακτήρας και ελληνικό θέατρο σκιών, δημιουργήθηκε μετά την ιδρυση του νεοελληνικού κράτους, όμως στις παραστάσεις του παρουσιάζεται, ακόμα και σήμερα, ως ο Ρωμιός που βρίσκεται σε αντιπαράθεση με την οθωμανική εξουσία.

Ο Καραγκιόζης ανήκει στη νέα ελληνική πραγματικότητα, είναι μέλος της λαϊκής τάξης και κάτοικος των πόλεων. Είναι, σύμφωνα με την Αικατερίνη Μυστακίδου, “περσόνα” της ελληνικής πραγματικότητας³¹⁵, δηλαδή είναι πολυσύνθετος και έχει στοιχεία από διάφορες κατηγορίες ανθρώπων, ώστε να δημιουργείται μια πολυδιάστατη προσωπικότητα. Μπορεί να είναι πονηρός, καταφερτζής και δόλιος αλλά ταυτόχρονα αθώος, αφελής και γενναιόδωρος³¹⁶. Μπορεί να είναι απατεώνας αλλά και να προστατεύει τους αδύνατους μέχρι θυσίας.³¹⁷ Μπορεί να είναι αγροίκος αλλά και σοφός, χωριάτης και αστός³¹⁸.

Ο Καραγκιόζης είναι δειλός αλλά ταυτόχρονα ικανός για γενναίες πράξεις. Για παράδειγμα στο έργο του Μάρκου Ξάνθου *O Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης κανδηλανάπτης* ο Καραγκιόζης είναι κρυμμένος στο υπόγειο κάτω από μια σκάφη γιατί φοβάται τους Τουρκαλβανούς, αλλά όταν τον καλεί ο Αθανάσιος Διάκος βγαίνει από την κρυψώνα του, μπαίνει στη μάχη με ενθουσιασμό και αρχίζει να τους χτυπά με το θυμιατό³¹⁹.

Ο Καραγκιόζης δεν αντιπροσωπεύει μια ομάδα ανθρώπων όπως, για παράδειγμα, ο Μπαρμπαγιώργος, ο Δερβέναγας και ο σιορ Διονύσιος, αλλά έχει στοιχεία ποικιλόμορφων χαρακτήρων και αυτό τον κάνει να είναι ξεχωριστός. Το αποτέλεσμα είναι να έχει μια προσωπικότητα στην οποία ο κάθε θεατής θα βρει κάποιο στοιχείο κοινό με τον εαυτό του και κατ'επέκταση, μέσω της ταύτισης, ο

³¹⁴ Μπαμπινιώτης, 1998, 1577.

³¹⁵ Μυστακίδου, 1982, 130.

³¹⁶ Πατσάλης, 1998, 65.

³¹⁷ Μόλλας Α., 1963, 62 και Ιερωνυμίδης, 2003, 112.

³¹⁸ Caimi, 1990, 60.

³¹⁹ Ιωάννου, τόμος Β' 1995, 159.

Καραγκιόζης μπορεί να επηρεάσει πιο εύκολα τον θεατή, όπως ήδη έχει αναφερθεί.

Σύμφωνα με τον Α. Μόλλα, κινείται παντού, στην καλύβα του αλλά και στο σεράϊ³²⁰, στην αγορά αλλά και στα σαλόνια, εκεί που βρίσκονται οι υπερασπιστές της πατρίδας αλλά και εκεί που βρίσκονται οι ληστές³²¹. Αυτή είναι εξάλλου και η προσωπικότητά του γιατί ο Καραγκιόζης είναι συνέχεια σε αντίθεση, όχι μόνο με τον Χατζηαβάτη και άλλους χαρακτήρες του θεάτρου σκιών, αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό.

Ο Καραγκιόζης είναι πολύ φτωχός. Αυτή εξάλλου η φτώχια είναι το γνώρισμα της λαϊκής τάξης της ελληνικής κοινωνίας και συγκεκριμένα των πόλεων στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα³²². Εξαιτίας της φτώχιας αυτής ο Καραγκιόζης έχει αποκτήσει μια διαφορετική θεώρηση και αντιμετώπιση της ζωής. Δεν ακολουθεί συμβατικούς τρόπους συμπεριφοράς, ούτε το κοινωνικό σύστημα. Γι αυτό μπορεί να κλέψει, επειδή θεωρεί την κλεψιά σαν συνέπεια της φτώχιας του και ανάγκη επιβίωσης. Δεν ντρέπεται για τις κλεψιές που κάνει και βασικά βρίσκει τρόπους να γελοιοποιεί τον εαυτό του και την πράξη του αυτή.

Στην παράσταση *To Χάνι του Μπαρμπαγιώργου*, ο Καραγκιόζης όχι μόνο ετοιμάζεται να κλέψει ο ίδιος αλλά ζητά και από το γιό του τον Κολλητήρη να τον βοηθήσει λέγοντάς του: "Εκεί στην κάμαρα τη μικρή έχουνε βάλει τα καπέλα τους και τα μπαστούνια τους και αν δεν τα πήραν αποκεί να τους τα βουτήξουμε"³²³, θεωρώντας την κλεψιά ως μια απόλυτα σύνηθη πράξη.

Ο Καραγκιόζης συμβολίζει το πρωτόγονο σατιρικό πνεύμα και ενσαρκώνει τη γενναιόδωρη καλοσύνη. Είναι ετυμόλογος και αστείος και κατά τον Α. Μηλιώνη όταν είναι να ξεφύγει από κάποια κακοτοπιά το μυαλό του πετάει σπίθες³²⁴.

³²⁰ Το σεράϊ ή σαράγι είναι το τούρκικο ανάκτορο (Μπαμπινιώτης, 1998, 1589).

³²¹ Μόλλας Α., 1963, 62.

³²² Μυστακίδου, 1982, 129.

³²³ Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, 83.

³²⁴ Μηλιώνης, 2001, 16.

- E, Tote kaphwote tñ o "eva kaphgezi ywapii...!

- Ma, n kapchita da Xabzi watoou va nnezzi kota.

Pièce pour piano -

- *Zav ti kappykoi, tov putsei ekevin;*

otav v Bazei oto jndakovi tgs.

- Kadai Jhou Be'g Upapohouad, prie Jhou kath orka dou via de AuJchidji, t'ng Azezi

Kappaγκολήν ήσαν αναφέρεται σε Βιβλίο του Α. Μηνάκιων³²⁹:

Ο καπακιούς είναι ήσυχη ανεπτυγμένη καρδιά σουζειά, γάλα
ανακτήσεται να το και αναγεννήσει και κάτι συνοιδήστες ενδιαγέλτα του
αυτής ο χατζαράβατης. Είναι σωματική σύνθετη και έρωπει δεν είναι
επιτοπειοί οι πόνοι της ήσυχης συνθήσεως και η μετατροπή της σε άλλη
είδη πόνων. Ο πόνος, „φέψει ήσυχη το το σιριοδόξο ήσυχη του άσικου
τιμοτά και ξαρού. Όπως, „φέψει ήσυχη το το σιριοδόξο ήσυχη του άσικου
πονίου, νου, μας, οι ζε τις αντίστοιτες, κατορθώνται πάντα και εντελείς“ σύμφωνα
της την Αιώνα Καρδιάς³²⁶. Εξάλλου, το ξεπότερο νου ήσυχης να του ουρήσει είναι
τα φάει ζύγοι, γάλα και αυτό το έξι ουντίσιοι, σύμφωνα ήτε τον Ιωάννου³²⁷.

Tautoxpova o Kappaykioi³²⁵ ειναι υπηρεψιες ανοι ηπιωτικο εθουσιασμο
και εφικο ουβαλεντη³²⁵ νοι τα ηεταριοι ηε εντυχια οτους θεατες του.

Στο παρακάτω απόσπασμα από την κωμωδία *Ο Καραγκιόζης Φαρμακοποιός* μπορούμε να αισθανθούμε το παράπονο αλλά και το θυμό του Καραγκιόζη, ο οποίος βλέπει τον Χατζηαβάτη και αμέσως αρχίζει να τον δέρνει. Αφού τον δείρει του εξηγεί τον λόγο:

- *Εκεί, μωρέ που κοιμόμουνα, είδα ότι επήγαμε στο σαράι του Βεζύρη εγώ κι εσύ. Ο Βεζύρης όλο τεμενά και καλοπιάσματα. Μας μπάζει σ' ένα δωμάτιο που χε στρωμένο τραπέζι. Ω μανούλα μου ... φαγητό! Και είχα να φάω τρεις μέρες ... Σε λίγο ξεπροβάλλει ο Βεληγκέκας με μια πιατέλα από δω έως εκεί. Όλη η πιατέλα γεμάτη μακαρόνια σαν βουνό! Και αχνίζανε! Ω μανούλα μου!*
- *Υστερα; λέει ο Χατζηαβάτης*
- *Υστερα, τον κακό σου τον καιρό. Μόλις τα βλέπεις εσύ, "α", λες, "κύριε Βεληγκέκα, ξεχάσατε να ρίξετε τυρί".*
- *Πω για, λέει αυτός, πω, δίκιο, πω να φέρνω, και έστριψε με την πιατέλα να πάει να ρίξει τυρί.*
- *Μωρέ κλέφταρε, λέει ο Καραγκιόζης στο Χατζηαβάτη, μωρέ, δε σ' άρεσαν έτσι; Γιατί ήθελες τυρί;*
- *Μα τι έκανα ο καημένος; Λέει ο Χατζηαβάτης.*
- *Όσο να ξαναγυρίσει ο Βεληγκέκας, εγώ ξύπνησα, Αν μωρέ δε γύρευες τυρί, εγώ θα τα είχα φαγωμένα τώρα. Τα ήθελες περιποιημένα, έ; Να λοιπόν για να γυρεύεις τυρί, λέει ο Καραγκιόζης και συνεχίζει να τον δέρνει.*
- *Μωρέ, ήτανε όνειρο, μη χτυπάς, λέει ο Χατζηαβάτης προσπαθώντας να τον σταματήσει.*

Η πείνα αυτή του Καραγκιόζη είναι, σύμφωνα με τον Γ. Ιωάννου, "το σπαραχτικότερο μα και αληθινότερο τραύμα του ελληνικού λαού"³³⁰. Αν λάβουμε υπόψη μας τις δύσκολες καταστάσεις που πέρασε η Ελλάδα, από οικονομικής

³³⁰ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, νζ.

άποψης, κατά τα χρόνια της δημιουργίας και της ακμής του Καραγκιόζη δεν είναι δύσκολο αντιληφθούμε γιατί εμφανίζεται τόσο έντονα το στοιχείο αυτό και στο θέατρο σκιών.

Αυτός, λοιπόν είναι ο Καραγκιόζης και τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του. Μπορούμε λοιπόν να καταλάβουμε γιατί ήταν τόσο δημοφιλής σαν χαρακτήρας, γιατί εξέφραζε τον Ρωμιό, τον Έλληνα της λαϊκής τάξης και μπορούσε ο οποιοσδήποτε Έλληνας θεατής να δει σ' αυτόν κάποια στοιχεία του εαυτού του³³¹. Παράλληλα, μέσω της ταύτισης των θεατών με τον χαρακτήρα του Καραγκιόζη, αλλά και της δημοτικότητας και λαοφιλίας του, επηρεάζε το κοινό και μπορούσε να περάσει μηνύματα πατριωτισμού και εθνικής συνείδησης.

Ο Χατζηαβάτης

Συνεργάτης και συμπλήρωμα του Καραγκιόζη, αναφέρει η Αικατερίνη Μυστακίδου³³², ήταν ο Χατζηαβάτης³³³. Η παρουσία του είναι απαραίτητη επειδή η πλοκή των έργων βασίζεται στο συνδυασμό Καραγκιόζη-Χατζηαβάτη.

Σε εμφάνιση, η φιγούρα του Χατζηαβάτη δεν έχει εξελιχθεί. Φορά τουρκικά ρούχα, δηλαδή μια βράκα και ένα κόκκινο ζωνάρι, γιλέκο και μπότες³³⁴. Φοράει επίσης μια σκούφια η οποία προκαλεί αγανάκτηση στον Μπαρμπαγιώργο, όπως σημειώνει ο Γ. Ιωάννου³³⁵. Είναι αδύνατος και έχει μια λεπτή γενειάδα την οποία κρατά με το αριστερό του χέρι.

Ο Χατζηαβάτης μιλάει στην καθαρεύουσα ή έστω χρησιμοποιώντας κάποιους καθαρευουσιάνικους τύπους, για να φαίνεται ότι είναι πιο μορφωμένος κοινωνικά από τον Καραγκιόζη³³⁶.

³³¹ Μυστακίδου, 1982, 130.

³³² Μυστακίδου, 1982, 131.

³³³ Ο Μπίρης τον γράφει “Χατζαειβάτη” (Μπίρης, 1952, 36) και ο Μόλλας “Χατζηαειβάτη” (Μόλλας Δ., 2002, 96), όμως το όνομα “Χατζηαβάτης” είναι αυτό που χρησιμοποιείται από τους περισσότερους μελετητές όπως την Αικατερίνη Μυστακίδου (Μυστακίδου 1982, 131), τον Γ. Ιωάννου (Ιωάννου, τόμος Α', 1995, νζ'), τον Α. Φωτιαδή (Φωτιάδης, 1977, 361) και άλλους.

³³⁴ Μυστακίδου, 1982, 131.

³³⁵ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, νη'.

³³⁶ Μπίρης, 1952, 37.

Ο Κ. Μπίρης γράφει ότι ο Χατζηαβάτης είναι ο τύπος του ραγιά³³⁷ και σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη “ραγιάς” είναι ο Χριστιανός υπήκοος της οθωμανικής αυτοκρατορίας αλλά και, μεταφορικά, αυτός που έχει δουλοπρεπή στάση απέναντι σε κάποιον³³⁸. Όσον αφορά τον χαρακτηρισμό του Χατζηαβάτη ως “ραγιά”, η έννοια χρησιμοποιείται φυσικά στην κυριολεκτική της έννοια αλλά ιδιαίτερα στη μεταφορική, θέλοντας να τονίσει τα στοιχεία του χαρακτήρα του, διότι ο Χατζηαβάτης έχει αδύνατο χαρακτήρα, είναι δειλός, πονηρός και κόλαξ³³⁹, όπως φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα:

“Προσκυνώ ἀρχοντά μου, χώμα-γης να γίνω να με πατάτε... Ο Θεός να μου κόβει μέρες και να σας δίνει χρόνια”³⁴⁰.

Η φωνή του εξάλλου έχει μόνιμα τον τόνο της κολακείας. Είναι, σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη, "...έρρινη, απαλή, μακρόσυρτη και γεμάτη γλυκασμούς"³⁴¹. Ο Γ. Ιωάννου αναφέρει ότι για τον ελληνικό λαό το όνομά του Χατζηαβάτη είναι συνώνυμο με τον δουλοπρεπή και αυτόν που συνεργάζεται με την εξουσία – όποια κι άν είναι αυτή -³⁴².

Αυτές είναι και οι διαφορές του Χατζηαβάτη με τον Καραγκιόζη, μπορεί να είναι και οι δύο τύποι ραγιάδων, στην κυριολεκτική σημασία της λέξης, όμως η μεταφορική της έννοια δεν ταιριάζει καθόλου στον Καραγκιόζη γιατί εκείνος, σε αντίθεση με τον Χατζηαβάτη, δεν είναι δουλοπρεπής και πάντα βρίσκεται σε αντίθεση με την εξουσία.

Ο Χατζηαβάτης, παρατηρεί η Αικατερίνη Μυστακίδου, είναι ο μόνος που αλλάζει προσωπικότητα στα διάφορα έργα³⁴³, εννοώντας ότι σε κάποια έργα εμφανίζεται ως σωστός και τίμιος ενώ σε άλλα παίζει το ρόλο του υποκριτή.

³³⁷ Μπίρης, 1952, 36.

³³⁸ Μπαμπινιώτης, 1998, 1543. Η τουρκική λέξη *raya* στην κυριολεξία σημαίνει ποίμνιο (Clogg, 2003, 35).

³³⁹ Μόλλας Α., 1963, 62.

³⁴⁰ Μπίρης, 1952, 37. Ο Α. Μηλιώνης γράφει το ίδιο απόσπασμα κάπως διαφορετικά: "... χρόνους να μου κόβει ο Θεός και μέρες να σας δίνει..." (Μηλιώνης, 2001, 17) όμως πιστεύω ότι πρέπει να είναι λανθασμένο γιατί το νόημα δεν είναι το ίδιο.

³⁴¹ Μπίρης, 1952, 37.

³⁴² Ιωάννου, τόμος Α', 1995, νη'.

³⁴³ Μυστακίδου, 1982, 132.

Είναι ο μεσάζων μεταξύ των Ελλήνων και των Τούρκων και συγκεκριμένα, στα έργα του Καραγκιόζη είναι ο μεσολαβητής μεταξύ του χαρακτήρα του Σουλτάνου ή του Πασά και του Καραγκιόζη³⁴⁴. Δηλαδή είναι αυτός τον οποίον πλησιάζουν οι οποιοιδήποτε αντιπρόσωποι της εξουσίας και του αναθέτουν κάποια εργασία, με το αζημίωτο, την οποία αυτός δεν αρνείται ποτέ. Έπειτα πλησιάζει τον Καραγκιόζη και του αναθέτει την εργασία αυτή ή την μοιράζεται μαζί του, με καταστροφικά πάντα αποτελέσματα.

Ο ρόλος του Χατζηαβάτη είναι βασικά να προετοιμάζει την πλοκή του έργου και να εμφανίζεται πάλι προς το τέλος του για να φάει ξύλο από τον Καραγκιόζη, σε αντίθεση με τον τουρκικό Καραγκιόζ, όπου ο Χατζηβάτ είναι αυτός που δέρνει τον Καραγκιόζ. Αυτό βέβαια συμβαίνει γιατί οι ρόλοι που παίζουν οι χαρακτήρες αυτοί στο ελληνικό και στο τουρκικό θέατρο σκιών είναι διαφορετικοί. Στο ελληνικό θέατρο σκιών, όπως αναφέραμε ο Καραγκιόζης είναι ο Ρωμιός και ο Χατζηαβάτης είναι ο αντιπρόσωπος του "...κοσμάκη που συντάσσεται με τον ισχυρό γιατί καιροσκοπεί"³⁴⁵ και, σύμφωνα με τον Δ. Μόλλας έγινε το σύμβολο των δειλών, των καιροσκόπων και των προδοτών³⁴⁶. Άρα, πιστεύω ότι ο ελληνικός λαός, το κοινό του Καραγκιόζη, δεν θα μπορούσε να δει τον Καραγκιόζη να ξυλοφορτώνεται από τον Χατζηαβάτη, έπρεπε να είναι το αντίθετο, για να δικαιώνεται ο Καραγκιόζης/Ρωμιός, έστω και σε μια παράσταση θεάτρου σκιών.

Ο Μπαρμπαγιώργος

Μια επίσης σημαντική φιγούρα είναι ο Μπαρμπαγιώργος. Η Αικατερίνη Μυστακίδου τον θεωρεί ως την τρίτη σε σπουδαιότητα μορφή, μετά τους δύο πρωταγωνιστές, τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη³⁴⁷ και ο Γ. Ιωάννου σωστά τον ονομάζει κορυφαία δημιουργία των Ελλήνων καραγκιοζοπαιχτών³⁴⁸ διότι ο

³⁴⁴ Caimi, 1990, 58.

³⁴⁵ Μόλλας Δ., 2002, 97.

³⁴⁶ Μόλλας Δ., 2002, 97.

³⁴⁷ Μυστακίδου, 1982, 133.

³⁴⁸ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξ'.

χαρακτήρας του Μπαρμπαγιώργου αντιπροσωπεύει τον βουνίσιο, φουστανελοφόρο λεβέντη, που είναι η προσωποποίηση του ανώνυμου ορεινού λαού και θυμίζει τους ήρωες της επανάστασης του 1821.

Η επιτυχία όμως του Μπαρμπαγιώργου οφείλεται και στο γεγονός ότι εμφανίστηκε στη σκηνή του θεάτρου σκιών το 1897, δηλαδή μετά τον ατυχή ελληνοτουρκικό πόλεμο και όταν ο ελληνικός λαός είχε ανάγκη να δει αυτόν τον φουστανελοφόρο, λεβέντη, βουνίσιο 'Ελληνα της Ρούμελης να δέρνει τον Δερβέναγα στον οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω και να προσφέρει ένα αντιστάθμισμα στην εθνική ταπείνωση που υπέστη με τον πόλεμο αυτό η Ελλάδα. Εξάλλου, οι Ρουμελιώτες αποτελούσαν το στρατιωτικό σώμα των Ευζώνων³⁴⁹ που είχε συσταθεί ειδικά γι αυτούς, γιατί ήταν δύσκολο να τους απορροφήσουν σε άλλα σώματα αλλά έπρεπε κάπως ο στρατός να επωφεληθεί από τις ικανότητές τους, δηλαδή το ότι ήταν θαραλλέοι, ευέλικτοι, ορμητικοί και κατάλληλοι για έναν ορεινό επιθετικό πόλεμο, σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη³⁵⁰. Οι επιτυχίες τους στο πεδίο της μάχης και η παλληκαριά τους, τους είχαν κάνει αγαπητούς στον ελληνικό λαό που τους καμάρωνε, αν και γελούσε ταυτόχρονα και με την αφέλεια και τους ακαλλιέργητους τρόπους τους. Συγκεκριμένα, ο Γ. Ιωάννου αναφερόμενος στο ρόλο των Ευζώνων στον πόλεμο του 1897 γράφει ότι "οι ρουμελιώτες εύζωνοι ήταν σχεδόν οι μόνοι που αντιστάθηκαν μ' επιτυχία στους Τούρκους μέσα σ' εκείνον τον απίστευτα επιπόλαιο πόλεμο"³⁵¹.

Ο Μπαρμπαγιώργος δημιουργήθηκε αρχικά από τον καραγκιοζοπαίχτη Μήμαρο, το 1896, όταν έδινε παραστάσεις στην Κατούνα της Ακαρνανίας³⁵². Γνώρισε εκεί έναν βλάχο, ψηλό και σωματώδη που τον έλεγαν Μπαρμπαγιώργο. Ήταν ντυμένος με φουστανέλα, μιλούσε με έντονη ρουμελιώτικη προφορά και το

³⁴⁹ Εύζωνος ήταν παλαιότερα ο ελαφρά οπλισμένος στρατιώτης του ελληνικού Στρατού Ξηράς με ειδική στολή (φουστανέλα, φέσι και τσαρούχια). Σήμερα στρατιώτες με τη στολή αυτή ανήκουν στην Προεδρική Φρουρά, αποδίδουν τιμές σε επισήμους και φρουρούν το μνημείο του Αγνωστου Στρατιώτη μπροστά στη Βουλή (Μπαμπινιώτης, 1998, 690).

³⁵⁰ Μπίρης, 1952, 33.

³⁵¹ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξ'.

³⁵² Μπίρης, 1952, 32.

ίδιο βράδυ ο Μίμαρος τον παρουσίασε στον μπερντέ του για να διασκεδάσουν οι θεατές³⁵³.

Όμως αυτός που επανέφερε τον Μπαρμπαγιώργο και τον τελειοποίησε σα χαρακτήρα είναι ο Γιάννης Ρούλιας, μαθητής του Μίμαρου, που ήταν και ο ίδιος Ρουμελιώτης από τον Κραβασαρά της Ακαρνανίας άρα γνώριζε καλύτερα τη διάλεκτο και τους ανθρώπους της Ρούμελης, όπως γράφει η Αικατερίνη Μυστακίδου³⁵⁴. Έτσι ο Μπαρμπαγιώργος όταν εμφανίζεται συστήνεται στους θεατές λέγοντας:

*"Ἔγώ 'μαι ου Γιώργαρος απ' τον Κραβασαρά κι γεια σας"*³⁵⁵.

Από το παραπάνω απόσπασμα είναι φανερό ότι ο Μπαρμπαγιώργος μιλάει τα Ελληνικά διαφορετικά απ' ότι ο Καραγκιόζης. Είναι γεγονός ότι στο θέατρο σκιών, διάφοροι χαρακτήρες εμφανίζονται με τις τοπικές τους διαλέκτους ή τον ξεχωριστό τρόπο που μιλάνε Ελληνικά ανάλογα με τον τόπο προέλευσής τους. Αυτό, πέραν του ότι δημιουργεί αστείες καταστάσεις όταν δεν καταλαβαίνει καλά ο ένας τον άλλον, κάνει τους θεατές να συνειδητοποιούν και να αποδέχονται ότι παρά τις γλωσσικές ή εμφανισιακές διαφορές που έχουν όλοι οι χαρακτήρες του θεάτρου σκιών είναι όλοι Έλληνες και βρίσκονται όλοι στην ίδια παράσταση, στο ίδιο θέατρο, έτσι και οι κάτοικοι της Ελλάδας τα χρόνια εκείνα παρά τις διαφορές στη γλώσσα, τον τρόπο ομιλίας και την εμφάνιση ήταν κι αυτοί όλοι Έλληνες.

Ιδιαίτερη σημασία είχε και ο τρόπος που εμφανίζόταν ο Μπαρμπαγιώργος στη σκηνή. Δεν εμφανίζόταν απλά με μουσική υπόκρουση ή κάποιο τραγουδάκι αλλά πριν δει κανείς τη φιγούρα άκουγε μια βαριά φωνή φωνή με έντονη ρουμελιώτικη προφορά να λέει τα εξής:

³⁵³ Αυτό δεν ήταν ασυνήθιστο. Υπάρχουν και άλλες περιπτώσεις που οι καραγκιοζοπαίχτες ανέβαζαν χαρακτήρες από τους θεατές στις παραστάσεις τους. Πιστεύω ότι το έκαναν γιατί έτσι το θέαμα γινόταν πιο οικείο και οι θεατές διασκέδαζαν και συμμετείχαν περισσότερο. Συγκεκριμένα, ο Γ. Πετρής γράφει σχετικά με τον Σωτήρη Σπαθάρη ότι: "σε κάποια κωμωδία του, που φαίνεται να εκτιμήθηκε πολύ απ' τους Κηφισιώτες που γνώριζαν πρόσωπα και πράγματα, ο Σπαθάρης ανέβασε στη σκηνή του, με τ' όνομά τους υπαρκτούς ανθρώπους που παρευρίσκονταν κι οι ίδιοι στην παράσταση" (Πετρής, 1986, 48).

³⁵⁴ Μυστακίδου, 1982, 135.

³⁵⁵ Μόλλας Δ., 2002, 91.

"Πού ίσι, θειά Γιωργούλασσα; Ρουβόλα 'πο δώθι, πάρι δω του κλ'δι, ν' ανοίξ' του σιντούκ', να μ'δωσ'ς τα σκουπιά μ' γιατί θα σ'νιαρ'στώ να πα' να κάνου μια ψίχα γουργουλαβίδα. Να μ'δωσ'ς τ'ν σκούφια μ' τη γαϊτανουφόρα, ικείν' μι τα σ'ρεταδιρέλια τα πράσ'να, τα κίτρ'να, τα γαλάζα, π' αγόρασα πέρσ' στην Τανταρίνα στου πανηγύρ' ιφτά δικαρούλις. Να μου δώσ'ς του π'καμ'σου του χασιδένιου μι τα δικαιόφτα μπαλώματα. Να μ'δώσ'ς τη φ'στανέλλα με τ'ς ικατόν ινηνήντα δυό μανούλις. Βαλ'τα ταρούχια πιτσένια, κάλτσες καρπενησιώτ'κις, γουδέτις μι τ'όνομα, του σ'λάχ, πούλις, τιρτίγιαν να μην απουλείπουν, τσακμακόπιτρις, του πυργιόβουλου, τσατσαρούλα, ικατριφτούλ', μαντέκα για του μ'στάκ', καραμπουγιά ν'αλείψου τα φρύδια μ', τ'ν τράπ'λα απ' του μανικουκάπ'κι τη φλουέρα, γιατί θα πάου να κάνου ψίχα γουργουλαβίδα. Να χ'τι του νου σας σ'ικείον τουν λουμπουδίτ' τουν Καραγκιόζ, ικείό του ανιψούδι μ', τουν Καραγκιόζ'μαθές, μπας κι'έρθ'απάνου στην καλύβα κι μ'φάει του διαγούρτ'. Κι δε μι νοιάζ' ου γέρμους πως θα φάει αλλά θα φάει ουόσο φάει, κι στ' απ' δέλοιπου θα ρίξ' κινίνου. Δεν του ιμπιστεύ' μι γιατί είνι λουμπουδύτ'ς"³⁵⁶.

Σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη³⁵⁷ και δική μου ερμηνεία, ο Μπαρμπαγιώργος λέει τα εξής: "Φωνάζει τη θεία Γεωργούλα και της ζητά να του βγάλουν από το μπαούλο τα ρούχα του για να ετοιμαστεί και να πάει να κάνει καμία εργολαβεία³⁵⁸. Το φέσι του είναι μαύρο μεταξωτό στολισμένο με σειρήτια μαύρα και χρωματιστά και το αγόρασε στο πανηγύρι της Τανταρίνας³⁵⁹ για εφτά

³⁵⁶ Φωτιάδης, 1977, 162. Η περιγραφή του σινιαρίσματος στην εργασία αυτή είναι του Α. Μόλλα από το έργο του Λίγο απ' όλα. Ο Α. Φωτιάδης δίνοντας την πρέπουσα σημασία στο "σινιάρισμα", δηλαδή στην ετοιμασία του Μπαρμπαγιώργου να κατέβει στην πολιτεία, παραθέτει στο βιβλίο του 6 περιγραφές από διαφορετικούς καραγκιοζοπάχτες, τον Κ. Μάνο, τον Γ. Μουστάκα, τον Κ. Θεοδωρόπουλο, τον Α. Μόλλα, τον Π. Μιχόπουλο και τον Σ. Σπαθάρη, οι οποίες μοιάζουν πολύ μεταξύ τους (Φωτιάδης, 1977 160-163).

³⁵⁷ Μπίρης, σε Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξβ'.

³⁵⁸ Η έννοια της λέξης "εργολαβεία" είναι διφορούμενη. Εννοεί τις δουλειές που έχει ο Μπαρμπαγιώργος στην πόλη αλλά κυρίως σημαίνει τις ερωτικές του υποθέσεις που τότε είχαν γενικότερα το όνομα "εργολαβείες" (Φωτιάδης, 1977, 162).

³⁵⁹ Η Τανταρίνα, Τατάρνα ή Τατάρλα είναι κεφαλοχώρι της Ευρυτανίας γνωστό για την εμποροπανήγυρή του (Λάμπρου σε Φωτιάδη, 1977, 161).

δεκάρες. Το πουκάμισό του είναι χασεδένιο και ο καραγκιοζοπαίχτης για να το ειρωνευτεί του βάζει δεκαεφτά μπαλώματα και η φουστανέλα, για να είναι πολύ φουντωτή έχει εκατόν πενήντα μανούλες ή δίπλες³⁶⁰. Τα τσαρούχια του είναι από πετσί βαθυκόκκινο ή μελιτζανί, έχουν πέτσινα γαϊτάνια και πούλιες και μαύρη φούντα μπροστά. Οι κάλτσες του είναι φτιαγμένες στο Καρπενήσι όπου βρίσκονταν οι καλύτεροι ράφτες. Οι κάλτσες αυτές είναι φτιαγμένες από άσπρο μάλλινο υφαντό και δένονται κάτω από το γόνατο με μαύρες καλτσοδέτες που έχουν κι αυτές φούντα αλλά στο πίσω μέρος. Το σελάχι του, διακοσμημένο κι αυτό με πούλιες και σειρήτια, είναι μια πέτσινη θήκη που δενόταν μπροστά στη μέση και είχε μέσα όλα τα απαραίτητα σύνεργα του Μπαρμπαγιώργου, δηλαδή την τσακμακόπετρα, τον πριόβιολο³⁶¹, την χτένα, τον καθρέφτη, την μαντέκα για να αλείφει το μουστάκι του για να μένει στητό, την μαύρη μπογιά για να τονίζει τη γραμμή των φρυδιών, την τράπουλα και την φλογέρα του. Επίσης τους λέει να προσέχουν γιατί μπορεί να έρθει ο Καραγκιόζης, ο λωποδύτης ο ανηψιός του και να φάει το γιαούρτι ή να βάλει κινίνο σε όσο δεν φάει”.

Η παραπάνω εισαγωγή, δηλαδή, προετοίμαζε και κινούσε το ενδιαφέρον του θεατή που περίμενε με αδημονία να δει ποιος θα παρουσιαζόταν, και ξαφνικά ορμούσε στην σκηνή μια μεγαλόσωμη φιγούρα ντυμένη με την εθνική ελληνική ενδυμασία. Μπορεί κανείς να φανταστεί τον ενθουσιασμό του κοινού.

Στο σημείο αυτό όμως πρέπει να αναφερθεί ότι και ο Μπαρμπαγιώργος, όπως και ο Καραγκιόζης και ο Χατζηαβάτης, έχει δεχτεί επιδράσεις από το τουρκικό θέατρο σκιών διότι, στο έργο *H Brúση (Çesme)* ο Τίρυακι απαριθμεί και αυτός τα ρούχα του πριν εμφανιστεί στην σκηνή και ενώ ακούγεται μόνο η φωνή του.

³⁶⁰ Ο Φωτιάδης μας λέει ότι όσο πιο πολλές δίπλες είχε η φουστανέλα τόσο πιο πλούσιος ήταν αυτός που την φόραγε (Φωτιάδης, 1977, 161), άρα ο Μπαρμπαγιώργος του Α. Μόλλα με τις εκατόν πενήντα δίπλες πρέπει να θεωρείτο πολύ πλούσιος γιατί άλλοι καραγκιοζοπαίχτες περιορίζουν αυτό τον αριθμό. Ο Θεοδωρόπουλος αναφέρει ογδόντα πέντε μανούλες, ο Σπαθάρης εξήντα εννιά και ο Μιχόπουλος τριάντα εφτά (Φωτιάδης, 1977, 161-163).

³⁶¹ Ο πριόβιολος ή ο πυρόβιολος ήταν το ατσάλινο εργαλείο που πυροδοτούσε την τσακμακόπετρα (Μπίρης, σε Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξβ').

"Περίμενε κι έρχομαι. Ετοιμάστε το τζουμπέ, το πανωφόρι μου, το σαλβάρι μου, τα παπούτσια μου, το σακάκι μου, το μελανοδοχείο και την πέννα μου, το ζωνάρι μου, την ταμπακιέρα μου με τον καπνό, το τσιμπούκι μου από γιασεμί, το κουτάκι με το εφνιγιέ, το πορτοφόλι, τα κίτρινα παπούτσια μου, το μπαστούνι μου και το ρολόι μου"³⁶².

Ο μονόλογος αυτός, σε αντίθεση με τον Μπαρμπαγιώργο, δεν εμφανίζεται σε άλλα έργα και ίσως δεν είχε γίνει ευρύτερα γνωστός και πιθανότατα γι αυτό οι διάφοροι μελετητές του Καραγκιόζη όπως ο K. Μπίρης και ο G. Caimi δεν αναφέρουν καμία σχέση με τον μονόλογο του Μπαρμπαγιώργου και του Τίρυακι, οι οποίοι ως χαρακτήρες, δεν έχουν άλλα κοινά σημεία. Όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση η ομοιότητα των μονολόγων δεν αφήνει αμφιβολίες ότι η έμπνευση του μονολόγου του Μπαρμπαγιώργου προέρχεται από τον μονόλογο του Τίρυακι.

Ο Μπαρμπαγιώργος είναι ο θείος του Καραγκιόζη. Είναι ο αδελφός της μητέρας του Καραγκιόζη που όμως μένει στο χωριό κοντά στα πρόβατα. Στην πόλη πηγαίνει όταν έχει δουλειές ή όταν θέλει να βοηθήσει τον Καραγκιόζη να γλυτώσει από τα οποιαδήποτε μπλεξήματα έχει, λέγοντας: "Έχει και μπάρμπα το πιοδί"³⁶³. Ο Μπαρμπαγιώργος είναι κάπως τσιγγούνης, φιλάρεσκος, αγαπά τις γυναίκες και το έχει καημό που δεν έχει παντρευτεί. Επίσης είναι ένας τίμιος και ηθικός άνθρωπος αλλά πολύ αγαθός, για αυτό και ο Καραγκιόζης τον κοροϊδεύει συχνά³⁶⁴. Όμως μπορεί ο θείος να λέει τον ανηψιό λωποδύτη και ο ανηψιός να βάζει κινίνο στα σύκα του θείου, αλλά παραμένουν ενωμένοι εναντίον των άλλων. Σύμφωνα με τον Δ. Μόλλα, αυτό "είναι το μυστικό της συνοχής του λαού μας προς πάντα τρίτον"³⁶⁵.

Ο Μπαρμπαγιώργος έχει βαθιά συνείδηση της καταγωγής του. Είναι Έλληνας και θυμώνει πολύ όταν ο Δερβέναγας τον λέει Βλάχο³⁶⁶. Είναι,

³⁶² Μυστακίδου, 1998, 57.

³⁶³ Μπίρης, 1952, 38.

³⁶⁴ Μόλλας Α., 1963, 62.

³⁶⁵ Μόλλας Δ., 2002, 93.

³⁶⁶ Βλάχος είναι ο Έλληνας στην καταγωγή και την συνείδηση δίγλωσσος ποιμένας και κτηνοτρόφος που παράλληλα με τα Ελληνικά μιλά και μια λατινογενή διάλεκτο τα Βλάχικα. Η γλώσσα αυτή προέρχεται

370 Η μούσα του πρόσωπου μετέβη στην αίθουσα της Ελλήσης για να παρακολουθήσει την παραδοσιακή παραγωγή της ομάδας. Οι παίκτες της ομάδας ήταν εξαιρετικά ευγενικοί και έφεραν μεγάλη θερμότητα στην αίθουσα. Το πρόσωπο της μούσας ήταν ένας νεαρός άνδρας με μακριά μαλλιά και μια χαροκόπια φάσα. Τα μάτια του ήταν μεγάλα και μαύρα, με μια επιτροπή που διέπει την παραγωγή της ομάδας.

367 Caini, 29, 1990.
368 Ezzatya,
369 Mulyawati, 2001, 18.
369 Moalla A., 1963, 62.

από την Αυτορική στη Βασικήν Αντινίκη. Η έξι αποστολούσεια και για να πειρατούν

Ο ζειρός Διονύσιος είναι ντυμένος σαν κοντάκη, όπως γράφεται στο ζεύγος του:

Q3 Top Innovations in Nonprofits

κατέβαν ήταν τον Γ. Καμί, το οποίο από την ελληνική παράδοση και την αρχαιολογία
κοινό από το αιόλην της αρχαίας νομοκαθείη στην οποία έζουσαν³⁶⁸.

χρησιμοποιεί παρεφθαρμένες ιταλικές φράσεις ή λέξεις³⁷⁴. Ο G. Caimi γράφει ότι αυτό συμβαίνει διότι ο Σιόρ Διονύσιος αντιπροσωπεύει την λόγια Ελλάδα, που όπως τα Ιόνια νησιά, έχει υποστεί την επίδραση της Δύσης³⁷⁵. Επίσης τραγουδάει καντάδες και μιλάει πολύ και γρήγορα με αποτέλεσμα να τον λέει ο Καραγκιόζης “γαλιάντρα”³⁷⁶.

Όσον αφορά τον τρόπο ομιλίας του Σιόρ Διονύσιου, ισχύει ότι είπαμε παραπάνω για τον Μπαρμπαγιώργο, δηλαδή όσο διαφορετικός και αν φαίνεται ο Σιόρ Διονύσιος από τον Καραγκιόζη ανήκουν και οι δύο στον ίδιο μπερντέ, στην Ελλάδα.

Ο Σιόρ Διονύσιος είναι συμπαθητικός και αφελής και κατά τον Δ. Μόλλα αυτή η αφέλεια τον κάνει δόλωμα στα χέρια του Καραγκιόζη που τον χρησιμοποιεί σε διάφορες κατεργαρίες³⁷⁷. Είναι επίσης πατριώτης και έχει βαθύτατη εθνική συνείδηση ως Έλληνας και για το λόγο αυτό θυμώνει όταν τον λέει Φράγκο ο Δερβέναγας³⁷⁸.

Ο Σταύρακας

Η φιγούρα αυτή είναι δημιούργημα του Γιάννη Μώρου, καραγκιόζοπαίχτη από τον Πειραιά. Ο Σταύρακας είναι ο άνθρωπος του υποκόσμου, ο μάγκας, ο κουτσαβάκης του θεάτρου σκιών, σύμφωνα με τους χαρακτηρισμούς του Γ. Ιωάννου³⁷⁹. Ο Α. Μηλιώνης γράφει ότι έχει τις ρίζες του στους μάγκες του

³⁷³ Η βελάδα είναι το επίσημο ανδρικό μαύρο ένδυμα που είναι παρόμοιο με το φράκο (Μπαμπινιώτης, 1998, 363).

³⁷⁴ Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, νθ'.

³⁷⁵ Όπως γράφει ο G. Caimi “Τα Ιόνια νησιά, όπως ξέρουμε, έχοντας υποστεί για πολύ καιρό την Βενετσιάνικη κυριαρχία, δέχτηκαν την επίδραση της πνευματικής παράδοσης της ιταλικής Αναγέννησης. Την παράδοση αυτή την μετέδωσαν στην ελεύθερη Ελλάδα. Όμως, η Ήπειρος τους επέβαλε την ποίησή της, που βασίζεται στην τοπική της διάλεκτο. Αν και για να πούμε την αλήθεια, η Κέρκυρα είναι πιο αντιπροσωπευτική σ' αυτήν την επίδραση, η ψυχή του ελληνικού λαού την αντιλαμβάνεται δυσκολότερα και αισθάνεται αμεσότερη επαφή με τους Ζακυνθινούς.” (Caimi, 1990, 65).

³⁷⁶ Σπαθάρης, 1960, 181. Η γαλιάντρα είναι το πουλί που είναι γνωστό ως κορυδαλλός αλλά χρησιμοποιείται μεταφορικά ως χαρακτηρισμός ενός προσώπου που μιλά ακατάπαυστα (Μπαμπινιώτης, 1998, 405).

³⁷⁷ Μόλλας Δ., 2002, 100.

³⁷⁸ Μπίρης, 1952, 40.

³⁷⁹ Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, ξν'.

Ψυρρή και της Πλάκας³⁸⁰. Είναι ντυμένος στερεότυπα όπως οι μάγκες της εποχής του, δηλαδή σύμφωνα με τον Η. Πετρόπουλο, που πήρε τις πληροφορίες αυτές από τον καραγκιοζοπαίκτη Π. Μιχόπουλο, ο Σταύρακας φορούσε σακάκι σταυρωτό, παντελόνι τζογέ³⁸¹, πουκάμισο, γιλέκο και ζωνάρι όπου είχε κανένα μαχαίρι ή πιστόλι. Φορούσε επίσης καβουράκι³⁸² καπέλο και μποτάκια ψηλοτάκουνα. Είχε μουστάκι και τσουλούφι στο μέτωπο. Το ένα του χέρι είναι μακρύτερο από το άλλο, όπως του Καραγκιόζη³⁸³ και κρατά κομπολόι.

Ο Η. Πετρόπουλος σημειώνει ότι σε συζήτησή του με τον καραγκιοζοπαίκτη Ευγένιο Σπαθάρη, ο τελευταίος του είπε ότι οι μάγκες του θεάτρου σκιών έκαναν την εμφάνισή τους το 1910³⁸⁴, διότι εκτός από τον Σταύρακα υπήρχαν και άλλοι μάγκες όπως ο Νώντας, τον οποίο ο Α. Μόλλας θεωρεί υπασπιστή του Σταύρακα³⁸⁵, ο Βαγγέλας και ο Μιστοκλής. Η Αικατερίνη Μυστακίδου όμως γράφει ότι ο Νώντας και ο Βαγγέλας δεν είχαν μεγάλη επιτυχία και έκαναν απλά κάποιες σποραδικές εμφανίσεις, ενώ τον Μιστοκλή δεν τον αναφέρει κάν³⁸⁶.

Ο Σταύρακας, όταν εμφανίζεται λέει: "Στην πάντα, κόσμε, να περάσει ο Σταύρος, ο λέοντας, ο γιός της μαμής", όμως ο Η. Πετρόπουλος επισημαίνει ότι το επάγγελμα της μητέρας του είναι μάλλον υποτιμητικό διότι οι μαμές εκείνης της εποχής ασχολούνταν και με εκτρώσεις, πνιξήματα βρεφών και άλλα παρόμοια και γι αυτό δεν είχαν καλή φήμη³⁸⁷.

Ο Σταύρακας μιλάει κουτσαβάκικα ή σύμφωνα με τον G. Caimi εκφράζεται στην αθηναϊκή αργκό³⁸⁸. Παρατηρούμε δηλαδή και εδώ το φαινόμενο του

³⁸⁰ Μηλιώνης, 2001, 20.

³⁸¹ Δηλαδή παντελόνι φαρδύ πάνω αλλά στενό κάτω (Πετρόπουλος, 1996, 115).

³⁸² Το καβουράκι είναι τύπος ανδρικού καπέλου, σχετικά μικρού μεγέθους με στενό κυκλικό γύρο. Συνώνυμο: ρεπούμπλικα (Μπαμπινιώτης, 1998, 801).

³⁸³ Μυστακίδου, 1982, 135.

³⁸⁴ Πετρόπουλος, 1996, 119.

³⁸⁵ Μόλλας Α., 1963, 62.

³⁸⁶ Μυστακίδου, 1982, 136.

³⁸⁷ Πετρόπουλος, 1996, 121.

³⁸⁸ Caimi, 1990, 68.

διαφορετικού τρόπου ομιλίας, όμως εδώ δεν πρόκειται για διαφορετική διάλεκτο ή τόπο καταγωγής αλλά για "συνθηματική γλώσσα".³⁸⁹

Ο Σταύρακας είναι ψεύτης και καυχησιάρης και διηγείται ανύπαρκτες παλληκαριές όπως σημειώνει ο Κ. Μπίρης³⁹⁰. Η Αικατερίνη Μυστακίδου υποστηρίζει ότι ο Σταύρακας έχει ομοιότητες με τον Τουζσούζ του τουρκικού Καραγκιόζ, διότι και εκείνος κάνει τον νταή και λέει απραγματοποίητες απειλές³⁹¹. Κατά βάθος ο Σταύρακας είναι δειλός γιατί όταν γίνεται καβγάς, ενώ είναι παρών παραμένει κρυμμένος και παρουσιάζεται όταν τελειώνει η φασαρία λέγοντας: "Εεπ, και δεν πρόκανα!"³⁹².

Ο Κολλητήρης

Αυτός είναι ο γιός του Καραγκιόζη. Βρίσκεται στο ελληνικό θέατρο σκιών από το 1900, όπως αναφέρει ο Κ. Μπίρης³⁹³ και είναι ο διάδοχος του Küçük Karagöz, δηλαδή του μικρού Καραγκιόζη που είναι ο γιός του Καραγκιόζ και υπάρχει μεν στο τουρκικό θέατρο σκιών αλλά είναι ένας περαστικός χαρακτήρας, κατά την Αικατερίνη Μυστακίδου³⁹⁴. Ο Κολλητήρης³⁹⁵ είναι ο πρώτος γιός του Καραγκιόζη και δημιούργημα του καραγκιοζοπαίχτη Μίμαρου. Ο Α. Μόλλας, γράφει ότι ο Κολλητήρης είναι το αποτύπωμα του πατέρα του³⁹⁶. Οι άλλοι δύο γιοί του Καραγκιόζη, σύμφωνα με την Αικατερίνη Μυστακίδου είναι ο Σκορπιός και ο Πιτσικώκος και τους δημιούργησε ο καραγκιοζοπαίκτης Μανωλόπουλος³⁹⁷ ή κατά

³⁸⁹ Πετρόπουλος, 1996, 71. Και ο Γ. Μπαμπινιώτης εξηγεί την λέξη αργκό ως συνθηματική γλώσσα η οποία χρησιμοποιείται από κοινωνικές ομάδες και διαφοροποιείται από την κοινώς αποδεκτή και καθιερωμένη γλώσσα κυρίως σε επίπεδο λεξιλογίου (Μπαμπινιώτης, 1998, 274).

³⁹⁰ Μπίρης, 1952, 43.

³⁹¹ Μυστακίδου, 1982, 137.

³⁹² Κάσδαγλη, 1986, 246.

³⁹³ Μπίρης, 1952, 37.

³⁹⁴ Μυστακίδου, 1982, 140. Ο Κ. Μπίρης αναφέρει ότι ο Κολλητήρης είναι διάδοχος του Küçük Andria που ήταν ανηψιός του Καραγκιόζ. (Μπίρης, 1952, 37).

³⁹⁵ Ο Δ. Μόλλας πιστεύει ότι το όνομα πρέπει να γράφεται Κολυντήρι, από τη λέξη μολυντήρι και όχι Κολλητήρι που εννοεί ότι βρίσκεται κολλητά με τον πατέρα του (Μόλλας Δ., 2002, 107). Είναι όμως ο μόνος από τους μελετητές που έχουν αυτή τη γνώμη.

³⁹⁶ Μόλλας Α., 1963, 62.

³⁹⁷ Μυστακίδου, 1982, 140.

τον Γ. Ιωάννου ονομάζονται Κοπρίτης και Πιτσικώκος³⁹⁸. Ο καραγκιοζοπιάχτης Π. Μιχόπουλος δημιούργησε και την κόρη του Καραγκιόζη την Ποτούλα³⁹⁹.

Ο Κολλητήρης έχει μεγάλη αντίληψη και βοηθάει τον πατέρα του σε όλες τις κατεργαριές που αυτός κάνει. Κυκλοφορεί ξυπόληπτος, φοράει μπαλωμένα ρούχα και μιλάει ψευδά, και παράξενα, για παράδειγμα:

- *Πατέλα-πατέλα, τι ωραία που 'ναι η βανίγιαaa!*
- *Ti γλίφεσαι βρε γρουσούζικο; Πότε την έφαγες;*
- *Mou to 'πε ένα παιζή, που 'ζε ένα άλλο που την έτλωγε!*

Ο Ομορφονιός

Τον Ομορφονιό ή Μορφονιό τον έφερε στο ελληνικό θέατρο σκιών ο Α. Μόλλας, αλλά πρέπει να τον εμπνεύστηκε από τον Μπεμπερουχί του τουρκικού Καραγκιόζ, αν και ο Μορφονιός δεν είναι καθυστερημένος όπως ο Μπεμπερουχί, παρά το ότι δίνει απαντήσεις ηλιθίου, όπως γράφει η Αικατερίνη Μυστακίδου⁴⁰⁰. Ο G. Caimi πάντως πιστεύει ότι είναι ένας ψευτοδιανοούμενος νέος⁴⁰¹.

Έχει μικρό σώμα, τεράστιο κεφάλι και μεγάλη μύτη. Είναι ντυμένος με φράκο και καπέλο. Είναι φιλάρεσκος και μαμόθρεφτος⁴⁰². Έχει την ψευδοίσθηση ότι αρέσει στα κορίτσια και αυτό σημαίνει ότι δεν έχει συνειδητοποιήσει καθόλου πόσο δύσμορφος είναι. Τελειώνει τις φράσεις του μ' ένα παράξενο "ουήτ", που μπορεί να προέρχεται απ' το γαλλικό "oui", αλλά αυτό δεν είναι βέβαιο⁴⁰³.

Ο Εβραίος

Η φιγούρα του Εβραίου μοιάζει πολύ με αυτήν του τουρκικού θεάτρου σκιών. Έχει μακρύ λαιμό, σουβλερό γένι, και μακριά μύτη⁴⁰⁴. Κατάγεται από τη

³⁹⁸ (Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξε'). Επίσης ο Κ. Μπίρης τους αναφέρει ως Κοπρίτη και Μπιρικόκο (Μπίρης, 1952, 64).

³⁹⁹ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξε'.

⁴⁰⁰ Μυστακίδου, 1982, 138.

⁴⁰¹ Caimi, 1990, 68.

⁴⁰² Μηλιώνης, 2001, 20 και Κάσδαγλη, 1986, 246.

⁴⁰³ Κάσδαγλη, 1986, 246.

⁴⁰⁴ Μυστακίδου, 1982, 141.

Θεσσαλονίκη, πιθανότατα επειδή η Θεσσαλονίκη είχε τον μεγαλύτερο πληθυσμό Εβραίων σε όλη την Ελλάδα,⁴⁰⁵ και ονομάζεται, Σολομών, Αβααμίκος ή Ιακώβ, ανάλογα τι επιθυμεί ο κάθε καραγκιόζοπαιχτης. Τον Εβραίο τον έβγαλε στο πανί του Καραγκιόζη ο καραγκιόζοπαιχτης Πρεβεζάνος, όπως γράφει ο Σ. Σπαθάρης⁴⁰⁶.

Ο Εβραίος δεν μιλά καλά τα Ελληνικά, αλλά σύμφωνα με τους G. Caimi και Γ. Ιωάννου, μιλά Εβραιοϊσπανικά⁴⁰⁷. Είναι πλούσιος αλλά τσιγγούνης, και θέλει να εξυπηρετεί τα δικά του συμφέροντα. Ο Γ. Ιωάννου γράφει ότι ο αντισημιτισμός που φαίνεται να υπάρχει σε κάποιες παραστάσεις του θεάτρου σκιών πρέπει να προέρχεται από τον τουρκικό Καραγκιόζη όπου συχνά τιμωρείτο ο Εβραίος, επί σκηνής, σε θάνατο, γιατί η νεοελληνική κοινωνία με τα προβλήματα που αντιμετώπιζε δεν είχε ούτε κάν τη δύναμη να ασχοληθεί με αντισημιτισμό ή φυλετικές διακρίσεις⁴⁰⁸. Εξηγεί μάλιστα ο Γ. Ιωάννου την άποψή του αυτή, σχετικά με την προέλευση του αντισημιτισμού λέγοντας πως οι ιδιότητες που είχε η φιγούρα αυτή, δηλαδή της πονηριάς, και της τσιγγουνιάς ήταν ιδιαίτερα αντιπαθείς στους Τούρκους και γι αυτό τον τιμωρούσαν με θάνατο επί σκηνής.⁴⁰⁹ Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι υπήρχε αντισημιτισμός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

Η Καραγκιόζαινα

Ο Καραγκιόζης έχει μια σύζυγο την Αγλαΐα η οποία όμως, κατά τον Γ. Ιωάννου συμμετέχει στις παραστάσεις ως φωνή και σπάνια ως φιγούρα⁴¹⁰.

⁴⁰⁵ Η Θεσσαλονίκη είχε μεγάλο πληθυσμό Εβραίων μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Εβραίοι από την Ισπανία και την Πορτογαλία είχαν φτάσει στη Θεσσαλονίκη τον 16ο αιώνα κυνηγημένοι από τους καθολικούς και εγκαταστάθηκαν εκεί (Μυστακίδου, 1982, 141). Αυτό εξηγεί και τη γλώσσα που μιλάει η φιγούρα του Εβραίου.

⁴⁰⁶ Σπαθάρης, 1960, 165.

⁴⁰⁷ Caimi, 1990, 67 και Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξς'. Η Αικατερίνη Μυστακίδου αναφέρει ότι τα Ελληνικά του Εβραίου έχουν λέξεις από την Λαντίνο, δηλαδή την Ισπανική γλώσσα του 14ου και 15ου αιώνα. Τη γλώσσα αυτή που οι θεατές σίγουρα δεν καταλαβαίνουν προσπαθούν να μιμηθούν οι καραγκιόζοπαιχτες όχι τόσο στο νόημα των λέξεων αλλά στον ήχο και το ρυθμό (Μυστακίδου, 1982, 141). Το αποτέλεσμα είναι ότι Εβραίος εμφανίζεται να μιλάει μια γλώσσα που είναι ακατανόητη από όλους.

⁴⁰⁸ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξς'.

⁴⁰⁹ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξς.

⁴¹⁰ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξς'.

Η ύπαρξή της πάντως θεωρείται δεδομένη, αν και αυτό δεν εμποδίζει τον Καραγκιόζη να παντρεύεται ή να παντρολογιέται χωρίς να την υπολογίζει.

Ο Δερβέναγας

Ο Δερβέναγας⁴¹¹ είναι ο αντιπρόσωπος της εκτελεστικής εξουσίας της δημόσιας τάξης, σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη⁴¹². Είναι μουσουλμάνος Τουρκαλβανός, το όνομά του είναι Βεληγκέκας και δεν μιλάει καθόλου καλά ελληνικά και τα μιλά ανακατεμένα με τουρκικές και αλβανικές λέξεις. Είναι και αυτός δημιούργημα του καραγκιόζοπαιχτη Μίμαρου.

Είναι η ενσάρκωση της βίας και της βαρβαρότητας και δέρνει όλους τους άλλους χαρακτήρες του θεάτρου σκιών εκτός από τον Μπαρμπαγιώργο, του οποίου την παλικαριά εκτιμά, όπως αναφέρει ο Γ. Ιωάννου⁴¹³.

Ο Κ. Μπίρης γράφει ότι ο Δερβέναγας δεν αντιπροσωπεύει μόνο την οθωμανική εξουσία αλλά και τους αστυνόμους του παλιού καιρού, τους οποίους δεν μπορούσαν φυσικά οι καραγκιόζοπαιχτες να ανεβάσουν και να σατιρίσουν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων τους, αλλά μέσω της παρουσίας του Δερβέναγα, και του ξύλου που έτρωγε από τον Μπαρμπαγιώργο, ικανοποιούσαν τον λαό και γι αυτά που περνούσε από αυτούς⁴¹⁴.

Ο Δερβέναγας του θεάτρου σκιών "είναι η προσωποποίηση των χιλιάδων Δερβεναγάδων της δημοσιονομικής μας ζωής, που πάνω τους σκοντάφτουμε καθημερινά και που φτιάχνε και συντηρούν φραγμό ανάμεσα στο κράτος και τον πολίτη"⁴¹⁵, σύμφωνα με τον Δ. Μόλλα.

⁴¹¹ Δερβέναγας (στα τούρκικα derbentağası) είναι ο αρχηγός των σώματος των ενόπλων που, κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, φύλαγαν τους δημόσους δρόμους και κυρίως τις διαβάσεις των βουνών. Μεταφορικά η λέξη αυτή χρησιμοποιείται για να δηλώσει έναν άνθρωπο με τυρρανική συμπεριφορά, που ασκεί αυθαίρετη και απόλυτη εξουσία. (Μπαμπινιώτης, 1998, 470).

⁴¹² Μπίρης, 1952, 40.

⁴¹³ Ιωάννου, τόμος Α', 1995, ξδ'.

⁴¹⁴ Μπίρης, 1952, 40.

⁴¹⁵ Μόλλας Δ., 2002, 95.

Ο Μπέης και ο Πασάς ή Βεζίρης

Ο Βεζίρης είναι ανώτατος διοικητικός ἀρχοντας και πολιτικός ἀρχοντας των μουσουλμανικών κρατών της Ανατολής⁴¹⁶, ο Πασάς είναι υψηλός αξιωματούχος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας⁴¹⁷ και ο Μπέης είναι ανώτερος πολιτικός και στρατιωτικός αξιωματούχος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας⁴¹⁸. Και οι τρεις αντιπροσωπεύουν την οθωμανική εξουσία.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ενώ ο Καραγκιόζης δημιουργήθηκε στην Ελλάδα μετά από την Τουρκοκρατία, οι μορφές της εξουσίας παρέμειναν οθωμανικές, Πιστεύω ότι, εξαιτίας της δομής των έργων, που θα συζητηθεί παρακάτω, δεν μπορούσαν να βάλουν Έλληνες ως αντιπροσώπους της εξουσίας γιατί μετά θα κορόιδευαν ή θα υποτιμούσαν τους ίδιους τους Έλληνες και αυτό θα ήταν σίγουρα προβληματικό. Η Αικατερίνη Μυστακίδου επίσης, πιστεύει ότι με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ακόμα μεγαλύτερη αντίθεση μεταξύ των τάξεων⁴¹⁹. Εξάλλου η τούρκικη και αρβανίτικη εξουσία ήταν αυτό που γνώριζαν μέχρι τότε.

Ο Πασάς και ο Βεζίρης εμφανίζονται πολύ σπάνια και συνήθως ακούγεται μόνο η φωνή τους. Όταν εμφανιστούν απλά στέκονται μπροστά στο σεράι. Η εμφάνισή τους είναι επιβλητική και το ντύσιμό τους πλούσιο. Συνήθως είναι χαρακτήρες δίκαιοι, εκτός από τα ηρωικά έργα όπου είναι τυρρανικοί και σκληροί⁴²⁰. Ο Μπέης συνήθως έχει το ρόλο του πλούσιου αστού που δίνει κάποια παραγγελία στον Χατζηαβάτη. Ντύνεται με σαλβάρι, καφτάνι κοντό και σαρίκι, δηλαδή όπως ντύνονταν οι Τούρκοι παλαιότερα, σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη⁴²¹.

Αυτές είναι οι σπουδαιότερες φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών, υπάρχουν βέβαια και άλλες, για παράδειγμα: Ο Μεγαλέξανδρος και άλλοι αγωνιστές όπως ο Αθανάσιος Διάκος, ο Κολοκοτρώνης, ο Παπαφλέσσας, ο Κατσαντώνης και ο

⁴¹⁶ Μπαμπινιώτης, 1998, 363.

⁴¹⁷ Μπαμπινιώτης, 1998, 1365.

⁴¹⁸ Μπαμπινιώτης, 1998, 1147.

⁴¹⁹ Μυστακίδου, 1982, 128.

⁴²⁰ Μπίρης, 1952, 42.

⁴²¹ Μπίρης, 1952, 42.

Παύλος Μελάς, ο Άγγελος που ερχόταν να πάρει τους ἡρωες, ο Πεπόνιας ο αστυνόμος, ο Σαναλέμε ο ανάπηρος, ο Κεκές ο βραδύγλωσσος, ο καπετάν Μανούσος ο Κρητικός, ο Χαράλαμπος ο Πόντιος πρόσφυγας, ο Σεραφείμ ο πρόσφυγας από την Κιλικία και η Βεζυροπούλα⁴²².

Κάτι που προκαλεί εντύπωση είναι ότι στη σκηνή του θεάτρου σκιών δεν θα συναντήσουμε ἡρωες όπως τον Βενιζέλο ή τον Κεμάλ Ατατούρκ ή άλλους πολιτικούς ή στρατιωτικούς ηγέτες που να έζησαν τα χρόνια που δημιουργούνταν και παίζονταν οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών⁴²³. Σχετικά γράφει και ο Η. Πετρόπουλος "Στη δεινή μάχη που δίνεται, από το 1827 ως σήμερα, για τον έλεγχο των θέσεων-κλειδιών του κρατικού μηχανισμού της Ελλάδος κυριάρχησαν, διαδοχικώς, οι Φαναριώτες (τα πρώτα είκοσι χρόνια), οι Κερκυραίοι (τους υποστήριζε ο Καποδίστριας), οι Ρουμελιώτες (στην αφανή δικτατορία του Κωλέτη), οι Μωραΐτες και οι Μανιάτες ... και οι Κρητικοί (χωροφύλακες και αξιωματικοί από την εποχή του Βενιζέλου). Αυτή, λοιπόν η μάχη δεν φαίνεται να απεικονίζεται άμεσα στο ελληνικό θέατρο σκιών"⁴²⁴. Προσωπικά πιστεύω ότι κάτι τέτοιο ίσως να έκανε το θέατρο σκιών πιο δημοφιλές και πιο επίκαιρο, όμως ταυτόχρονα θα δίχαζε, αναπόφευκτα, το ακροατήριό του.

Είναι παραδεκτό, όπως αναφέρεται και πιο πάνω, ότι ορισμένες από τις φιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών είναι εμπνευσμένες από το τουρκικό θέατρο σκιών. Άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο. Όμως, οι φιγούρες συτέξτη του ελληνικού θεάτρου σκιών που έχουν εξελιχθεί, αλλαχθεί και προσαρμοστεί στην ελληνική πραγματικότητα και πιο σημαντικά, στις απαιτήσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών, έχουν ένα κοινό σημείο. Παρουσιάζουν πολλούς διαφορετικούς

⁴²² Ο Η. Πετρόπουλος αναφέρει ότι δεν υπήρχε ο χαρακτήρας του Μωραΐτη στο ελληνικό θέατρο σκιών (Πετρόπουλος, 1996, 97), όμως στο βιβλίο του Α. Φωτιάδη υπάρχει μια φιγούρα Μωραΐτη καφετζή, η οποία είναι από το 1900 περίπου, χωρίς όμως να μας δίνει περισσότερα στοιχεία. (Φωτιάδης, 1977, 380). Ίσως ο Μωραΐτης να μην έγινε δημιοφιλής και για αυτό να μη χρησιμοποιήθηκε.

⁴²³ Ο Α. Φωτιάδης έχει περιλάβει μια φιγούρα του Λένιν στο βιβλίο του αλλά δεν αναφέρει αν η φιγούρα αυτή χρησιμοποιήθηκε σε κάποια παράσταση (Φωτιάδης, 1977, 82). Στο βιβλίο αυτό επίσης παρουσιάζονται και μοτοσυκλετιστές της Βέρμαχτ – όπως αναφέρεται και πιο πάνω – και φροντίδες της εποχής της χούντας, που μας δίνουν να καταλάβουμε ότι οι παραστάσεις του Καραγκιόζη χρησιμοποιούσαν και άλλες φιγούρες ή σκηνικά ανάλογα με τις καταστάσεις και την επικαιρότητα, δεν βρήκα όμως φιγούρα του Χίτλερ ή του ίδιου του Παπαδόπουλου (Φωτιάδης, 1977, 232 και 237).

⁴²⁴ Πετρόπουλος, 1996, 97-98.

τύπους Ελλήνων, κατοίκων, υπηκόων της Ελλάδας⁴²⁵. Έτσι, πιστεύω, ο καθένας που έβλεπε το θέατρο σκιών θα έβρισκε κάτι από τον εαυτό του πάνω στον μπερντέ, και θα ένιωθε ότι ανήκε και αυτός εκεί. Όχι στον μπερντέ του Καραγιόζη, αλλά στην Ελλάδα. Όσο διαφορετικός κι αν ήταν ο άνθρωπος αυτός εξαιτίας της εμφάνισης, της καταγωγής ή της γλώσσας του ήταν κι αυτός ένα κομμάτι της Ελλάδας. Άρα αποκτούσαν όλοι μια κοινή συνείδηση, ένα κοινό πιστεύω.

Αυτό είναι εμφανές και από το γεγονός ότι ο Καραγκιόζης έκανε τόσα επαγγέλματα. Η γνώμη μου είναι ότι δεν ήταν μόνο για να δημιουργηθούν περισσότερες ή διαφορετικές παραστάσεις, ήταν για να μπορεί ο καθένας να δει, σε κάποια στιγμή, σε κάποια παράσταση, τον εαυτό του στη σκηνή. Να ταυτιστεί με τον Καραγκιόζη και την παράστασή του και να ταυτιστεί κατ' επέκταση με τα μέλη του κοινού, τους άλλους Έλληνες.

Ο R. Clogg σωστά γράφει ότι “η δημιουργία αίσθησης νομιμότητας προς το κράτος, που θα υπερκέραζε την παραδοσιακή αφοσίωση στην οικογένεια, το χωριό και τον τόπο καταγωγής δεν ήταν εύκολο έργο”⁴²⁶, διότι στα χρόνια της Τουρκοκρατίας οι Έλληνες ζούσαν βασικά απομονωμένοι, στις ιδιαίτερές τους πατρίδες. Με το να υπάρχει επίσης σύστημα διακυβέρνησης από τους προεστούς και τους άλλους ντόπιους άρχοντες, ζούσαν σαν σε έναν μικρόκοσμο ενός κράτους ή σαν να έχουν γυρίσει στις πόλεις-κράτη της αρχαιότητας. Κρατούσαν τις συνήθειές τους, τις διαλέκτους τους και τον τρόπο ζωής τους, όσο αυτό ήταν δυνατόν. Βέβαια ο Καραγκιόζης δεν υπήρχε τα χρόνια εκείνα, όταν όμως δημιουργήθηκε, η ελληνική κοινωνία ήταν ακόμα έντονα τοπικιστική.

Όταν κάποτε απελευθερώθηκαν οι Έλληνες, έπρεπε να αρχίσουν να ανήκουν σε ένα μεγαλύτερο σύνολο γιατί αυτό θεωρείτο απαραίτητο για τη συγκρότηση “τόσο ενός κράτους όσο και ενός έθνους” όπως αναφέρει ο R.

⁴²⁵ Ακόμα και οι φιγούρες της εξουσίας, δηλαδή οι Τούρκοι ή Τουρκαλβανοί, σύμφωνα με τον H. Πετρόπουλο αντιπροσωπεύουν χαρακτήρες Ελλήνων. Δηλαδή, ο Έλληνας δικαστής αντιπροσωπεύεται από τον Τούρκο κατή. Ο Έλληνας χωροφύλακας (όπως γράφεται πιο πάνω) αντιπροσωπεύεται από τον Αρβανίτη Δερβέναγα και οι πλούσιοι Έλληνες αντιπροσωπεύονται από τους Τούρκους πασάδες και μπέηδες. (Πετρόπουλος, 1996, 96).

⁴²⁶ Clogg, 2002, 67.

Clogg⁴²⁷. Τελικά αυτό ήταν που μπορεσε να πετύχει ο Καραγκιόζης, δηλαδή να κάνει τους Έλληνες να αισθάνονται και να πιστεύουν ότι ανήκουν όλοι στον ίδιο μπερντέ, δηλαδή στην ίδια χώρα, όπου θα ήταν πάνω απ' όλα Έλληνες και όχι Κρητικοί, Ρουμελιώτες, Επτανήσιοι ή οτιδήποτε άλλο. Επίσης, όπως γράφει και ο Σ. Λουκάτος, οι καραγκιόζοπαικτες με τις φιγούρες τους πρόσφεραν μια “εθνική εξυπηρέτηση”, δηλαδή “δημιούργησαν συνείδηση της ελληνικής ενότητας και εξοικείωσαν το κοινό με τους άλλους επαρχιώτες αδελφούς του”⁴²⁸.

Εκτός όμως από την συνείδηση της ελληνικής ενότητας ο Καραγκιόζης ως θέατρο σκιών είχε την ευκαιρία να γνωρίσει στους Έλληνες όχι μόνο τον τρόπο ομιλίας των άλλων Ελλήνων που ζούσαν σε άλλες επαρχίες ή σε νησιά αλλά και το ντύσιμό τους, τη μουσική τους και τα έθιμα τους. Όπως επισημαίνει ο Δ. Λουκάτος “Το μέσο κοινό, και μάλιστα το αστικό λαϊκό της εποχής, γνώρισε τους ανθρώπους του βουνού και των νησιών, γνώρισε τη μουσική και τα φερσίματά τους, όπως οι νησιώτες (π.χ. του Ιονίου) γνώρισαν τη Ρούμελη και τους κλέφτες, κι άκουσαν τα τραγούδια τους μ' εθνική προσοχή, όση δεν θάδιναν χωρίς τον Καραγκιόζη”⁴²⁹.



Εικόνα 19. Χαρακτήρες του ελληνικού θεάτρου σκιών. Από αριστερά, ο Μπαρμπαγιώργος, Ο Σιορ Διονύσιος, ο Σταύρακας, ο Εβραίος, ο καπετάν Μανούσος και ο Ομορφονιός.

⁴²⁷ Clogg, 2002, 67.

⁴²⁸ Λουκάτος, 1963, 33.

⁴²⁹ Λουκάτος, 1963, 33-34.

6.6 Τα σκηνικά - Η σκηνή του θεάτρου σκιών

Ο χώρος του θεάτρου σκιών ορίζεται από ένα πανί-οθόνη, τον μπερντέ και έχει διαστάσεις 4-6 μέτρα μάκρος και 2.5 πλάτος, σύμφωνα με τον Γ. Ιωάννου⁴³⁰. Ο μπερντές είναι φωτισμένος από μέσα. Στην αριστερή άκρη του βρίσκεται πάντα η παράγκα του Καραγκιόζη και στη δεξιά του άκρη βρίσκεται το σεράι, δηλαδή το παλάτι.⁴³¹ Τα σκηνικά του ελληνικού θεάτρου σκιών διαφέρουν από το τουρκικό διότι στο τουρκικό θέατρο σκιών το σκηνικό είναι μια πλατεία της Κωνσταντινούπολης με μια βρύση στο μπροστινό μέρος, όπως παρατηρεί ο G. de Nerval⁴³².

Στην παράγκα κατοικεί ο Καραγκιόζης με την οικογένειά του, την σύζυγό του την Αγλαΐα και τα παιδιά του ενώ στο σεράι κατοικεί ο Πασάς ή Βεζίρης με την κόρη του, κάποιους αξιωματικούς που έχει στην υπηρεσία του και τον Δερβέναγα. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Καραγκιόζης και ο Βεζίρης είναι γείτονες διότι ο χώρος της σκηνής αντιπροσωπεύει μια ολόκληρη πόλη, και η απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στην καλύβα και το σεράι είναι, όπως την χαρακτηρίζει ο Γ. Σηφάκης, “ελαστική, άλλοτε μεγάλη κι άλλοτε μικρή”⁴³³.

Από αυτά τα δύο σημεία ξεκινά πάντα η παράσταση, και όσες αλλαγές ή καινοτομίες και να έχουν γίνει σε παραστάσεις του Καραγκιόζη, τα σημεία αυτά δεν έχουν αλλάξει. Η παράγκα φαίνεται συνήθως ετοιμόρροπη για να τονίζει έτσι το σεράι που αντιθέτως είναι μεγαλόπρεπο και καλοδουλεμένο, διότι αυτά τα δύο μας δείχνουν τη διαφορά μεταξύ πλούτου και φτώχιας, μαύρου και άσπρου, καλού και κακού, δύναμης και αδυναμίας, εξουσίας και λαού.

Η ετοιμόρροπη αυτή καλύβα, όπως υποστηρίζει ο Γ. Πετρής, έχει συλληφθεί με κωμική διάθεση και έτσι προκαλεί το γέλιο όταν ο Καραγκιόζης λέει πως όταν βρέχει, βγαίνει και κοιμάται πάνω στην σκεπή για να βρέχεται πιο στρωτά, αντί

⁴³⁰ Ιωάννου, τόμος Α΄, 1995, οβ’.

⁴³¹ Στο θέατρο σκιών, οι όροι “αριστερά” και “δεξιά” δεν εκφράζουν κάποια πολιτική τοποθέτηση. Αυτό έγινε αργότερα (Ανανίδης, 2007, 94).

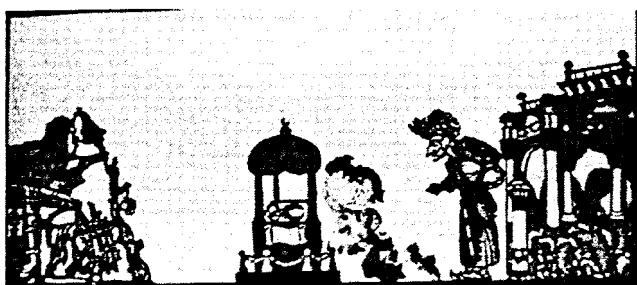
⁴³² de Nerval σε Puchner 1989, 168.

⁴³³ Σηφάκης, 1984, 34.

να βρέχεται από τις τρύπες της σκεπής⁴³⁴. Κανονικά μια ανθρωπιστική σκέψη θα ήταν να λυπηθεί κανείς του Καραγκιόζη που είναι υποχρεωμένος να ζει σε ένα τέτοιο σπίτι.

Βασικά όμως, όπως αναφέρεται και παραπάνω, η έντονη διαφορά μεταξύ της παράγκας και του παλατιού είναι για να τονιστεί η ταξική διαφορά ανάμεσα στον ισχυρό και/ή πλούσιο που μένει στο σαράι και αντιπροσωπεύει τη δύναμη και την εξουσία και στον αδύναμο, κακόμοιρο, φτωχό και πεινασμένο Καραγκιόζη, τον πολίτη του κράτους. Για τον Γ. Κιουρτσάκη όμως αυτή η ετοιμόρροπη παράγκα δεν είναι μόνο αυτή η αντίθεση, γιατί η παράγκα αντιπροσωπεύει και την “εγγενή προσωρινοτητα και τη μόνιμη ανασφάλεια όλης μας της κοινωνικής υπόστασης”⁴³⁵.

Με άλλα λόγια το σκηνικό δίνει και αυτό έμφαση στο διπολικό κοινωνικό πλαίσιο που συναντάται σε όλα τα έργα του Καραγκιόζη. Από τη μια πλευρά υπάρχει ο Καραγκιόζης και όλοι οι Ελλήνες που αντιπροσωπεύουν το φτωχό λαό και από την άλλη πλευρά βρίσκουμε τον Τούρκο και τους Τουρκαλβανούς που αντιπροσωπεύουν την άρχουσα τάξη και τον πλούτο⁴³⁶. Επίσης, με τον τρόπο αυτό τονίζει και την ενότητα του ελληνικού λαού, λοιος οποίος βρίσκεται συγκεντρωμένος στο ένα άκρο, απέναντι στην ξένη εξουσία. Αυτό βοηθά στην ενοποίηση του Καραγκιόζη με τους άλλους χαρακτήρες Ελλήνων και κατά συνέπεια στην δημιουργία ενιαίας ύπαρξης, ταυτότητας και κοινής συνείδησης στους Έλληνες θεατές που ταυτίζονται με τους διάφορους αυτούς χαρακτήρες.



Εικόνα 20. Σκηνή από παράσταση του Καραγκιόζη του Γιάννη Χατζή.

⁴³⁴ Πετρής, 1986, 111.

⁴³⁵ Κιουρτσάκης, 2003, 18.

⁴³⁶ Μυστακίδου, 1982, 128.

6.7 Δομή έργων

Όπως είναι δεδομένοι οι χαρακτήρες του θεάτρου σκιών και ο χώρος στον οποίο κινούνται έτσι είναι δεδομένη και η δομή των έργων. Αυτό ισχύει για τις κωμωδίες αλλά όχι για τα ιστορικά έργα των οποίων η πλοκή διαφέρει.

Το ελληνικό θέατρο σκιών διαφέρει από το τουρκικό διότι δεν έχει πρόλογο, διάλογο, κύριο θέμα και τέλος, αλλά υπάρχει μόνο το κύριο μέρος του έργου όπου εξελίσσεται όλη η υπόθεση, όπως γράφει η Αικατερίνη Μυστακίδου χαρακτηρίζοντάς το ως “μια τεράστια πράξη με αρχή, μέση και τέλος”⁴³⁷.

Συνεπώς, το κύριο θέμα χωρίζεται σε πράξεις, των οποίων οι λειτουργίες είναι συγκεκριμένες. Ο Γ. Σηφάκης ανέλυσε τη δομή της παράστασης ως εξής⁴³⁸:

- Καταρχήν υπάρχει μια έλλειψη ή ανάγκη που έχει ο Πασάς ή κάποιος άλλος άρχοντας. Δηλαδή μπορεί να χρειάζεται έναν φούρναρη, γιατρό, υπηρέτη, γαμπρό ή οτιδήποτε άλλο ανάλογα με την περίσταση.
- Γνωστοποιείται η έλλειψη αυτή στον Χατζηαβάτη ο οποίος αναλαμβάνει να βρει τον κατάλληλο άνθρωπο για να καλύψει αυτή την έλλειψη. Δηλαδή ο Χατζηαβάτης είτε θα πάει κατευθείαν στην παράγκα του Καραγκιόζη για να τον ρωτήσει αν γνωρίζει κάποιον κατάλληλο άνθρωπο ή θα αρχίσει να τελαλεί έξω από την παράγκα ψάχνοντας να βρει τον άνθρωπο αυτό, γεγονός που θα έχει σαν αποτέλεσμα να βγει ενοχλημένος ο Καραγκιόζης από τις φωνές και να δείρει τον Χατζηαβάτη.
- Στην επόμενη πράξη αποφασίζεται η συνεργασία του Καραγκιόζη με τον Χατζηαβάτη, δηλαδή αποφασίζεται να παρουσιαστεί ο Καραγκιόζης ως ο κατάλληλος άνθρωπος για να καλύψει την οποιαδήποτε ανάγκη ή να κάνει την οποιαδήποτε εργασία. Σε περίπτωση που δεν αποφασιστεί να αναλάβει ο Καραγκιόζης την εργασία ψάχνουν μαζί, ο Καραγκιόζης και ο Χατζηαβάτης, να βρουν το κατάλληλο πρόσωπο.

⁴³⁷ Μυστακίδου, 1998, 34.

⁴³⁸ Σηφάκης, 1984, 37-46.

- Κατόπιν είτε παρουσιάζεται ο Καραγκιόζης στον άρχοντα για να αναλάβει την εργασία ή απλά βρίσκεται παρών στην εξέλιξη του έργου.
- Η επόμενη πράξη, η οποία είναι κατά τον Γ. Σηφάκη και η σπουδαιότερη, είναι η γελιοποίηση των άλλων χαρακτήρων από τον Καραγκιόζη. Δηλαδή τους εξαπατά, τους κλέβει, τους σκαρώνει φάρσες ή τους δέρνει.⁴³⁹
- Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να βρεθεί μπλεγμένος ο Καραγκιόζης και να φάει ξύλο αλλά στο τέλος κάπως ξεμπλέκει και θριαμβεύει.

Η πλοκή αυτή είναι δεσμευτική για τους καραγκιοζοπαίχτες και επαναλαμβάνεται σε όλες τις παραστάσεις, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι όλες οι παραστάσεις είναι ίδιες. Καταρχήν, όπως αναφέρεται και παραπάνω η ανταπόκριση του κοινού είναι ένα στοιχείο που επιδρά στην κάθε παράσταση αλλάζοντάς την ή προσαρμόζοντάς την καλύτερα στο κοινό, αν αυτό καθίσταται απαραίτητο από τον κάθε καραγκιοζοπαίχτη. Το βασικό όμως στοιχείο είναι πως η τέχνη του θεάτρου σκιών είναι προφορική. "Ούτε εγώ", γράφει ο Σ. Σπαθάρης, "ούτε κανένας Καραγκιοζοπαίχτης διαβάζει. Τις παραστάσεις τις ξέρουμε απ' όξω, όπως οι παραμυθάδες ξέρουνε τα παραμύθια τους. Διό παραστάσεις του ίδιου έργου μπορεί νάχουν άλλα λόγια και καλαμπούρια, αλλά το νόημα μένει το ίδιο. Άσε που πώς θα παιζαμε διαβαστά την παράσταση, που όλοι οι παλιοί Καραγκιοζοπαίχτες είμαστε αγράμματοι, μόλις που ξέρουμε να βάζουμε την υπογραφή μας"⁴⁴⁰. Άρα, στις παραστάσεις υπάρχει μεν η δεδομένη δομή αλλά και κάποιο περιθώριο αυτοσχεδιασμού από τον κάθε καραγκιοζοπαίχτη.

Συνεπώς αυτό είναι σημαντικό όσον αφορά τη δυνατότητα που έχει ο κάθε καραγκιοζοπαίχτης να επηρεάσει αλλά και να ενημερώσει το κοινό του διότι μπορεί να περιλάβει στην παράστασή του σχόλια για πολιτικά ή κοινωνικά γεγονότα της εποχής. Άν, για παράδειγμα, ο Καραγκιόζης μιλάει για την πείνα του, ο καραγκιοζοπαίχτης μπορεί να αναφερθεί στην οικονομική ύφεση, την ανεργία ή την ακρίβεια που έχει η αγορά. Επίσης, όπως επιβεβαιώνει ο

⁴³⁹ Σηφάκης, 1984, 40.

⁴⁴⁰ Σπαθάρης, 1960, 212.

καραγκιοζοπαίχτης Πέτρος Δώριζας, μια παράσταση μπορεί να παρηγορήσει και να εμψυχώσει το κοινό από την κατάσταση που ζει, όπως έκανε εκείνος στα χρόνια της Κατοχής χρησιμοποιώντας "δυό τρεις Γερμανούς που τους κυνήγησε ο Καραγκιόζης με το ποτιστήρι, γιατί πήγαν σ' ένα ελληνικό σπίτι και γύρευαν να πάρουν το γέρο και το μικρό παιδί επειδή ο μεγάλος γιός ήταν ελασίτης"⁴⁴¹.



Εικόνα 21. Σκηνικό-αφίσα παράστασης θεάτρου σκιών του καραγκιοζοπαίχτη Κούζαρου.

⁴⁴¹ Δώριζας, σε Κιουρτσάκη, 1996, 138.

442 Kägobäylin, 1998, 243-244.
 443 Kägobäylin, 1986, 244.
 444 Kägobäylin, 1986, 244.
 445 Tsetpijs, 1986, 113.

τις καθαρεύουσας, αγάντα και ήταν διαίτηπικά αντιτίθετα όπως „αγήθεια„⁴⁴.
τις καθαρεύουσας έχει αντοτέλεσθαι να κατοφθαλμεί „να θεί ο Χόνος την „θευτιά“
κωδωνούστασιν⁴⁵, ο Λ. Κιουπροάκης παρατηρεί ότι η επαφή στην Χριστού⁴⁶
μαρτυρία: „Οντοίς κρούει την θυπίδα και ζειται ο κρώνος του κρωνού των
ουαντρίτε συνέβα ήταν ο καπακιός ή ο Μαρμαριώδης, για
τον ο Μελαχρέζαντος ή ο Κατσαντωνής. Την επαφή στην Χριστού της
καθαρεύουσα, Χριστούσιεται κυρίως από τον Λαρά, τον Χατζηναζάτην και ιππως
μαρταρείς του καπακιό⁴⁷, αν και επαφή στην οποία η απετέλεση επιτρέπεται στις
τάξεων⁴⁸, δηλα συήργονται την κοινωνική ανοδο και για αυτό Χριστούσιεται στις
καθαρεύουσα είναι η γλώσσα της εκκαρδιώσεων και την αντεπώνυμη κοινωνική⁴⁹
γλώσσας σε ένα αιγαίκο επύο, οίων, σύνως υπογειαγάλης ή άνια καρδαγάνη, η
την καθαρεύουσα. Κανονικά δεν θα είναι να επιτρέψει την εργασία της ίσης στην της
αγάντα, ανάγονται ήταν τόνος ηποτέλευτης της κάθε φιλούπας αγάντα ακόμη και
η γλώσσα της Χριστούσιεται στις μαρταρείς επιγάλης γλώσσας γλώσσα

Ο οκονος ήταν η παπατάγη του καπακιόλη είβαι και υποκάρει το γέλιο το
κοινό. Ο τρόπος για να το υπερχει αυτό είβαι βασικά ήταν τις Χρήστοντις
υποφορικής γνώσης διότι οι κινητοί των διαφόρων Χαρακτηρών στον ψηφιακό
οχυρό τους έτεταν καταχράγουν την υπόθεση του επλού και ζεν
υποκάρουν γέλιο, ήταν η παπατάγη του καπακιόλη ζύγος απόθου.

6.8 Η γύψοςα του καπακιόλη – τα αστεία του καπακιόλη

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι με τους οποίους δημιουργούνται αστεία στον Καραγκιόζη. Ένας τρόπος είναι η παραφθορά λέξεων, όπως επισημαίνεται και παραπάνω, αλλά εκτός από τις παρεφθαρμένες φράσεις χρησιμοποιούνται και μεμονωμένες λέξεις. Για παράδειγμα, στο έργο *Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου* η λέξη "αστυνόμος" γίνεται "αστρονόμος"⁴⁴⁶ και το όνομα "Σαμπάν Αβέτη" γίνεται "κύριος που έπεσε μέσα στον ασβέστη"⁴⁴⁷. Εδώ είναι εμφανής η ειρωνεία που χρησιμοποιείται για να κοροϊδέψουν, ο Κολλητήρης και ο Καραγκιόζης, τους αστυνόμους και τον Σαμπάν Αβέτη, προκαλώντας έτσι το γέλιο του κοινού. Στο έργο *Η μεταμόρφωσις του Καραγκιόζη* αλλάζονται από τον Καραγκιόζη τα ονόματα "Αγάδες", "Ντερβίσηδες (Ντερβισάδες)" και "Πασάδες" και γίνονται αντίστοιχα "Φαγάδες", "Αυγουλάδες" και "Πρασάδες"⁴⁴⁸. Η κοροϊδία προς την εξουσία είναι ξεκάθαρη με αυτό το παιχνίδι της ομοιοκαταληξίας.

Άλλα αστεία δημιουργούνται με τη δημιουργία παράξενων σύνθετων λέξεων όπως "χαστουκοκλοτσοπατινάδες"⁴⁴⁹, "ιματιοκλοτσοσφαλιαροθήκη"⁴⁵⁰ και "ερωτοβροντοχτυπημένος"⁴⁵¹, όπου συμπυκνώνεται το νόημα των λέξεων αλλά και εντείνεται η καυστικότητά τους όπως παρατηρεί ο Γ. Πετρής⁴⁵².

Σε άλλες περιπτώσεις παρατηρούμε αστεία που δημιουργούνται από τη δημιουργία παρεξηγήσεων εξαιτίας της πολλαπλής σημασίας που έχει κάποια λέξη. Στο έργο του Α. Μόλλα, *Λίγο απ' Όλα* γίνεται ο παρακάτω διάλογος:

Μπέης: Και τι θα πάρεις, τζάνη μου:

Καραγκιόζης: Εγώ, τίποτα!

Μπέης: Μα δεν μπορείς κάτι θα πάρεις.

⁴⁴⁶ Κατά τη διάρκεια συζήτησης του Καραγκιόζη με τον Κολλητήρη, ο Κολλητήρης αλλάζει τη λέξη αυτή. (Ιωάννου, τόμος Α', 1995, 7).

⁴⁴⁷ Ο Καραγκιόζης, αλλάζει το όνομα του Σαμπάν Αβέτη, ενός γέρου μπέη που ενδιαφέρεται να παντρευτεί την Φατμέ, την κόρη του Σελήμ Μπέη. (Ιωάννου, τόμος Α', 1995, 11).

⁴⁴⁸ Ιωάννου, τόμος Β', 1995, 62.

⁴⁴⁹ Από το έργο *To χάνι των Μπαρμπαγιώργου*, (Ιωάννου, τόμος Α', 1995, 76).

⁴⁵⁰ Επίσης από το έργο *To χάνι των Μπαρμπαγιώργου*, (Ιωάννου, τόμος Α', 1995, 77).

⁴⁵¹ Από το έργο *Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου*, (Ιωάννου, τόμος Α', 1996, 10).

⁴⁵² Πετρής, 1986, 125.

Καραγκιόζης: Α πα πα, μπέη μου, τι λες; Εγώ πήρα και τις προάλλες και μ' είχανε μια βδομάδα στην αστυνομία.

Μπέης: Δεν μπορείς, τζάνημ· κάτι θα πάρεις. Θα με υποχρεώσεις.

Καραγκιόζης: Ετούτος είναι νόστιμος! Να κλέψω γω, να υποχρεώσω αυτόν⁴⁵³.

Ιδιαίτερα σημαντικά είναι επίσης τα αστεία που δημιουργούνται εξαιτίας του διαφορετικού τρόπου ομιλίας, προφοράς ή των ιδιωματισμών που έχουν οι διάφορες περιοχές της Ελλάδας, των οποίων οι χαρακτήρες εμφανίζονται στις παραστάσεις του Καραγκιόζη.

Πώς όμως μπόρεσε αυτός ο τρόπος έκφρασης να συμβάλει στη δημιουργία της ελληνικής συλλογικής ταυτότητας και συνείδησης; Αυτό συνέβη διότι πέραν της δημιουργίας του αστείου και της έλλειψης συνεννόησης, που προκαλούν το γέλιο στο θεατή, μπόρεσε να δημιουργηθεί η αντίληψη ότι εφόσον όλες οι φιγούρες αντιπροσωπεύουν χαρακτήρες Ελλήνων, ακόμα και αν υπάρχει διαφορά στην ομιλία, δεν παύουν να ανήκουν όλοι στο ελληνικό κράτος. Η διαφορά στην ομιλία δεν είναι αιτία διαχωρισμού αλλά ένα απλό εμπόδιο στην επικοινωνία, το οποίο μπορεί να ξεπεραστεί.

Αλλά ο Καραγκιόζης έχει αφήσει φράσεις του ρεπερτορίου του ακόμα και στην παροιμιακή φρασεολογία των Ελλήνων σύμφωνα με παρατηρήσεις του Δ. Λουκάτου. Δηλαδή, ακόμα και στις μέρες μας όταν ειπωθούν ορισμένες λέξεις ή προτάσεις ο μέσος Έλληνας τις γνωρίζει και τις αποκωδικοποιεί, ο καθένας με τον ίδιο τρόπο, διότι η ερμηνεία τους του είναι γνωστή από τις παραστάσεις του Καραγκιόζη. Χαρακτηριστικά αναφέρονται τα παρακάτω:

- “καραγκιόζ-μπερντές” είναι ένα θέαμα ή και ένα σπίτι ή δωμάτιο ακαλαίσθητο, μπερδεμένο ή ασουλούπωτο⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Ιωάννου, τόμος Β', 1995, 181. Το ίδιο έργο υπάρχει γραμμένο και στο βιβλίο του L. Roussel, *Καραγκιόζης, ή Ένα θέατρο των σκιών στην Αθήνα*, όμως λείπει τμήμα του διαλόγου, συγκεκριμένα η πρώτη απάντηση του Καραγκιόζη όπου αρνείται να πάρει κάτι, συνεπώς ο διάλογος δεν είναι ολοκληρωμένος και κατ'επέκταση δεν έχει το ίδιο κωμικό αποτέλεσμα.

- “ούτε μιλάει, ούτε λαλάει”, αυτή η φράση προέρχεται από το έργο *O Karagkiózης γιατρός* και χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια καλή και ήσυχη κοπέλλα⁴⁵⁵.
- “βάλε σάλτσα”, αυτή η φράση είχε αρχικά ειπωθεί από τον Καραγκιόζη προς έναν μάγειρα, όταν έμαθε ότι η σάλτσα στα μακαρόνια είναι δωρεάν, και χρησιμοποιείται όταν πρέπει να προστεθεί κάποιο στοιχείο σε κάτι που χρειάζεται περιποίηση⁴⁵⁶.
- Άλλες εκφράσεις που χρησιμοποιούνται στην καθημερινή κουβέντα των Ελλήνων είναι οι εξής:
 - “Θα φάμε, θα πιούμε και νηστικοί θα κοιμηθούμε”⁴⁵⁷.
 - “Μου ’δωσες κι εσύ ξύλο, αλλά έφαγα κι εγώ”⁴⁵⁸.
 - “Εξελθε, κατηραμένε όφι, γιατί αν δεν έξελθε θα σε εξέλθω εγώ”⁴⁵⁹

Θα μπορούσε άραγε να το πετύχει αυτό ο Καραγκιόζης αν δεν ήταν ένα θέαμα αγαπητό αλλά και ένα θέαμα που μπόρεσε να επιδράσει στην συνείδηση του Νεοέλληνα; Σίγουρα όχι.



Εικόνα 22. Διαφημιστικό σκίτσο του θέατρου σκιών του Πάνου Καπετανίδη από το Πάσχα 2004.

⁴⁵⁴ Φωτιάδης, 1977, 218.

⁴⁵⁵ Φωτιάδης, 1977, 218.

⁴⁵⁶ Φωτιάδης, 1977, 218.

⁴⁵⁷ Κάσδαγλη, 1986, 237.

⁴⁵⁸ Κάσδαγλη, 1986, 237.

⁴⁵⁹ Κάσδαγλη, 1986, 237.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο κύριος στόχος αυτής της μελέτης ήταν να καθορίσει το ρόλο του Καραγκιόζη στην αφύπνιση, τον σχηματισμό και την ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης.

Για να αποδειχθεί αυτό έπρεπε να απαντηθούν πρώτα ορισμένα επιμέρους ερωτήματα. Καταρχήν διευκρινίστηκε η ταυτότητα του Καραγκιόζη, δηλαδή ότι ο Καραγκιόζης είναι ταυτόχρονα ο πρωταγωνιστής του θεάτρου σκιών της Ελλάδας αλλά, στη συλλογική έννοια της λέξης, Καραγκιόζης είναι το ίδιο το θέατρο σκιών στην Ελλάδα.

Ο Καραγκιόζης έφτασε στην Ελλάδα από την Τουρκία, και από εκεί και πέρα εξελληνίστηκε και έγινε ο Καραγκιόζης που υπάρχει έως και τώρα. Για να αποδειχθεί αυτό εξετάστηκαν οι διάφορες και διαφορετικές απόψεις που υπάρχουν πάνω στο θέμα αυτό, οι οποίες προέρχονται κατά ένα μεγάλο ποσοστό από εθνοκεντρικές πεποιθήσεις που συναντώνται στην Ελλάδα αλλά και στην Τουρκία. Όσον αφορά την Ελλάδα, που απασχολεί αυτή την εργασία περισσότερο, οι Έλληνες ερευνητές της εποχής ήθελαν να εξαλείψουν την επίδραση της ανατολίτικης κουλτούρας, όχι μόνο στο θέατρο σκιών αλλά και σε οποιονδήποτε τομέα του ελληνικού πολιτισμού και αυτό τους οδήγησε πολλές φορές σε υποκειμενικές κρίσεις.

Η διαδικασία του εξελληνισμού έχει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την εργασία αυτή, διότι ο Καραγκιόζης για να μπορέσει να έχει μια οποιαδήποτε επίδραση στον Νεοέλληνα, θα έπρεπε πρώτα να γίνει δεκτός από αυτόν. Αυτό το πέτυχε με την ταύτιση των θεατών με τους χαρακτήρες της σκηνής. Δηλαδή, με τη δημιουργία χαρακτήρων που είχαν τα ίδια στοιχεία, ελαττώματα και προτερήματα των Νεοελλήνων έγινε δυνατή η ταύτιση του θεατή με την οποιαδήποτε φιγούρα.

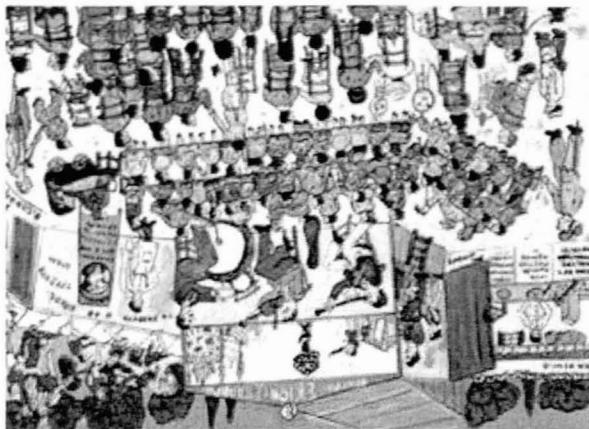
Βέβαια για να διερευνηθεί η διαδικασία του εξελληνισμού έπρεπε πρώτα να ξεταστεί ο Καραγκιόζης, ο Τούρκος πρόγονος του Καραγκιόζη. Κατόπιν έγινε

αναφορά στις διαφορές, αλλά και στις ομοιότητες που έχουν αυτά τα δύο είδη του θεάτρου σκιών. Αρχικά οι Έλληνες μελετητές θεωρούσαν τις φιγούρες του θεάτρου σκιών ως δημιουργήματα των διαφόρων Ελλήνων καραγιοζοπαιχτών, όμως μια προσεκτική έρευνα αποκαλύπτει ότι πολλές από τις φιγούρες έχουν στοιχεία από τις αντίστοιχες τουρκικές. Για παράδειγμα δεν παρουσιάζουν μόνο ο Καραγκιόζης και ο Χατζηαβάτης ομοιότητες με τους ομώνυμους προγόνους τους του τουρκικού θεάτρου σκιών, αλλά συναντούμε ομοιότητες μεταξύ του Μπαρμπαγιώργου και του Τίρυακί, του Σιορ Διονύσιου με τον Φράγκο, του Σταύρακα με τον Τουζσούζ και του Ομορφονιού με τον Μπεμπερουχί. Άρα πρέπει να δεχτούμε ότι η εξελληνισμένη φιγούρα, ως μεταγενέστερη, είχε ως πηγή έμπνευσής της την τουρκική. Παράλληλα υπάρχουν διαφορές ως προς το σκηνικό, τη δομή των έργων, και τα θέματά τους. Τα ηρωικά έργα, τα οποία ξεκίνησε ο καραγκιοζοπαιχτής Μίμαρος έχουν καθαρά ελληνικά θέματα, όπως επίσης και τα έργα με διάφορα επίκαιρα θέματα. Επίσης στον ελληνικό Καραγκιόζη δεν συναντάμε τον χυδαίο τρόπο έκφρασης που υπάρχει στον τουρκικό.

Ο ρόλος και ο σκοπός του Καραγκιόζη ήταν βασικά να ψυχαγωγήσει το κοινό του. Δηλαδή καταρχήν να το κάνει να γελά και να ξεχνιέται αλλά παράλληλα να του προσφέρει μια θεατρική παιδεία, με την ευκαιρία της ελεύθερης κριτικής την οποία δεν είχε κατά τα χρόνια της Τουρκοκρατίας, Όμως, όπως εξακριβώθηκε, ο Καραγκιόζης πρόσφερε στο στερημένο κοινό της πόλης και της απομονωμένης επαρχίας όχι μόνο τη θεατρική, αλλά και την πατριωτική παιδεία. Γνώρισε στους Νεοέλληνες κομμάτια από την ιστορία τους με έναν άμεσο και απλό τρόπο, διότι δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στην Ελλάδα, την εποχή που ο Καραγκιόζης ήταν ένα δημοφιλές θέαμα οι αναλφάβητοι ήταν περισσότεροι από τους γραμματισμένους. Επίσης ενημέρωνε το κοινό για τα διάφορα επίκαιρα γεγονότα σε εποχές που οι επικοινωνίες δεν ήταν τόσο καλές.

Ταυτόχρονα, με τα ηρωικά έργα αλλά και με τη φιγούρα του Καραγκιόζη που πάντα τα κατάφερνε, και πάντα ξεγελούσε την εξουσία και της επιβαλόταν, έδωσε στο κοινό μια λύτρωση, μία δικαιώση, η οποία ξεκινούσε βέβαια από τα

EIKOVA 23. Avangardotaitou eikonyvikoū ēeatpou okiwy. Epyo tou E. Zmäfapn.



• ՀՕՏՆԱՅԻՑՎՈ՞

Ylloogaa tluv npojovuvv tuu.
JOHANNESBURG
OF
UNIVERSITY

Με τον τρόπον αυτό ο καπακιός είναι ένα σημαντικό θέμα
να μπορούμε να εμφανίζουμε και απλά όχι μόνο την επιφάνεια της πόλης, αλλά και την ιστορία, την πολιτιστική και την πολιτική της. Το Καπακιό είναι ένα σημαντικό θέμα για την ανάπτυξη της πόλης, για την ανάπτυξη της οικονομίας, για την ανάπτυξη της πολιτιστικής και της πολιτικής της.

Xpovia tñs Toupkokpatiç dýlla ouvëxjotav ñe oniozobñnote katatotdeiç tñs oniozeg avafcepotav ñ napañotan, ñnqadóñi tñv Katotx, tñv Xouvta ñ e notika, koiwvika kai oikovoñika yeyovota. Anqadóñ o kappaÿkiolns atimpoqñue kai ëżepaqâz tñv ëžnivikî npayhatikotna.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην Τελετή Λήξεως των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004 κάτω από ενθουσιώδη χειροκροτήματα, πανηγυρισμούς, ένα κυριολεκτικό παραλλήρημα χαράς και ενώ ταυτόχρονα χιλιάδες πυροτεχνήματα φώτιζαν το Ολυμπιακό Στάδιο και τον ουρανό της Αθήνας, ο Διονύσης Σαββόπουλος τραγούδησε το γνωστό σε όλους τραγούδι "Σαν τον Καραγκιόζη". Δεν ήταν κάτι τυχαίο αυτό. Το τραγούδι αυτό ακούστηκε γιατί ο Καραγκιόζης, είναι ένα αναγνωρισμένο κομμάτι του ελληνικού πολιτισμού και της ελληνικής κληρονομιάς. Ένα κομμάτι της ελληνικής ταυτότητας και της ελληνικής συνείδησης. Και αυτό ήθελε να δείξει η Τελετή Λήξεως, ότι ο Καραγκιόζης ήταν εκεί, ήταν παρών, μαζί με τους παραδοσιακούς χορούς (όπως της Κρήτης και του Πόντου), τα τραγούδια (όπως τα Παιδιά του Πειραιά και τα Ρεμπέτικα), τα ελληνικά πανηγύρια.

Ο Καραγκιόζης ήταν κι αυτός εκεί, μαζί με τους Έλληνες που βρίσκονταν στο Στάδιο ή παρακολουθούσαν την τελετή αυτή από τις τηλεοράσεις τους. Μαζί με το κοινό του δηλαδή. Και η αντοπόκριση του κοινού αυτού, στο άκουσμα των πρώτων ήχων του τραγουδιού ήταν η ανταπόκριση που έδινε πάντα το ελληνικό κοινό στους καραγκιοζοπαίχτες από τα παλιότερα χρόνια μέχρι σήμερα. Ήταν η συμμετοχή του και το χειροκρότημα του! Ήταν η αγάπη του.

Το κοινό σήμερα έχει αλλάξει, αποτελείται περισσότερο από παιδιά, όμως κι αυτό είναι σημαντικό διότι ο Καραγκιόζης δίνει στα παιδιά "την ελληνική άποψη" όπως επισημαίνει ο καραγκιοζοπαίχτης Μιχάλης Χατζάκης, που συνεχίζει λέγοντας ότι απέναντι στον "καταιγισμό της ξενικής κατεβασιάς, με τα γλυκανάλατα "ζαρζαβατικά" της πολυεθνικής κακογουστιάς, αντιπαρατάσσουμε το μύθο, τη λέξη και το ήθος"⁴⁶¹, που είναι το ελληνικό θέατρο σκιών.

Επίσης είναι σημαντικό το ότι γίνεται μια συνειδητοποίημένη προσπάθεια να διατηρηθεί ο Καραγκιόζης για τις γενιές που έρχονται. Στην εκπομπή Ιχνηλάτες της EPT, το 2005 ο γνωστός και αγαπητός καραγκιοζοπαίχτης Ευγένιος

⁴⁶¹ Χατζάκης, 1995, 175.

Σπαθάρης, που πέθανε στις 10 Μαΐου 2009, είχε δώσει μια συνέντευξη στον Δαυίδ Ναχμία, ο οποίος τον ρώτησε:

"Κύριε Σπαθάρη, πώς θα θέλατε να σας θυμούνται οι άνθρωποι 100 χρόνια από τώρα;"

και εκείνος, με σεμνότητα, του απάντησε:

"Νομίζω ότι αυτό ανήκει στο λαό και τους ανθρώπους τους νεότερους να θυμούνται τι έκανε ο Άλφα ή ο Βήτα που λέγεται Σπαθάρης ... Να μη χαθεί ο Καραγκιόζης μόνο. Έστω με ένα αμυδρό φωτισμό να κινείται μια φιγούρα πάνω σ' ένα μπερντέ. Αρκετό θα είναι μετά από τόσα χρόνια, όπως είπατε".



Εικόνα 24. Η εγγονή του Ευγένιου Σπαθάρη παιζει Καραγκιόζη με τις φιγούρες του παππού της.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή με θέμα “Ο Καραγκιόζης και ο ρόλος του στην αφύπνιση, στον σχηματισμό και στην ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης” έχει σα στόχο να εξετάσει το ρόλο που έπαιξε ο Καραγκιόζης ως πρωταγωνιστής του θεάτρου σκιών αλλά και στη συλλογική έννοια της λέξης, ως το ίδιο το θέατρο σκιών, στην αφύπνιση, τον σχηματισμό και την ανάπτυξη της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης.

Στην Εισαγωγή εκτίθενται οι λόγοι για τους οποίους έγινε η επιλογή του θέματος αυτού, τα ερωτήματα τα οποία πρέπει να απαντήθουν, η μεθοδολογία που θα ακολουθηθεί καθώς και η παλαιότερη υπάρχουσα βιβλιογραφία στον τομέα αυτόν.

Στο πρώτο κεφάλαιο δίνονται ορισμοί της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης καθώς και τα προβλήματα που δημιουργήθηκαν στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος μετά την απελευθέρωσή του από τους Τούρκους σχετικά με τον καθορισμό της ελληνικής ταυτότητας και συνείδησης, όπου οι Έλληνες έπρεπε να αποδείξουν το αδιάσπαστο της ιστορικής συνέχειας της φυλής τους εξαιτίας της θεωρίας του Fallmerayer και ο τρόπος με τον οποίον αντιμετωπίστηκαν. Το θετικό στοιχείο από την προβληματική αυτή κατάσταση που δημιουργήθηκε στην Ελλάδα ήταν ότι οι Έλληνες μπόρεσαν να σκεφτούν και να συνειδητοποιήσουν ότι υπήρχε η συνέχεια της ιστορίας τους από την αρχαία Ελλάδα, στο Βυζαντιο και μετά στη νέα απελευθερωμένη Ελλάδα και ότι δεν ήταν απαραίτητο να υποστηρίζουν ότι ήταν απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων αγνοώντας τη Βυζαντινή αυτοκρατορία επειδή αυτό ήταν πιο αρεστό στη Δύση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο δίνεται ο ορισμός του θεάτρου σκιών, εξηγείται η λειτουργικότητά του και γίνεται αναφορά στο κοινό στο οποίο απευθύνεται, διότι είναι σημαντικό να γνωρίζουμε ότι το θέατρο σκιών απευθυνόταν ως επί το πλείστον στις λαϊκές τάξεις των πόλεων αλλά και της επαρχίας. Το θέατρο σκιών είχε σαν αρχικό του σκοπό την ψυχαγωγία του κοινού του, όμως επειδή ο λαός

tautizόταν με τους χαρακτήρες του θεάτρου σκιών ήταν εύκολο να επηρεαστεί και από αυτούς.

Στο τρίτο κεφάλαιο δίνεται ο ορισμός της λέξης Καραγκιόζης, ως πρωταγωνιστής του θεάτρου σκιών και στην συλλογική του έννοια, ως θέατρο σκιών. Κατόπιν εξετάζονται η προέλευση, η καταγωγή και η ταυτότητα του Καραγκιόζη ενώ ταυτόχρονα αναφέρονται και τα προβλήματα που αντιμετωπίζονται στον τομέα αυτόν της έρευνας διότι δεν υπάρχουν ιστορικά στοιχεία που να αποδεικνύουν τις διάφορες απόψεις των ερευνητών. Επειδή το θέμα αυτό απέκτησε από τους πρώτους ερευνητές του ένα έντονο εθνοκεντρικό χαρακτήρα αναφέρονται οι αντιφατικές απόψεις που τοποθετούν τις ρίζες του Καραγκιόζη στην Τουρκία αλλά και στην Ελλάδα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο δίνεται η περιγραφή του Τούρκου Καραγκιόζη, δηλαδή του θεάτρου σκιών της Τουρκίας, το οποίο προϋπήρχε του ελληνικού. Συγκεκριμένα αναφέρεται η δημιουργία του θεάτρου σκιών, οι χαρακτήρες του, η δομή των έργων του καθώς και τα είδη των παραστάσεων.

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται μια συνοπτική αναφορά στις χώρες από τις οποίες ξεκίνησε το θέατρο σκιών, την Κίνα, την Ιάβα και τις Ινδίες.

Το έκτο κεφάλαιο, το οποίο είναι και το μεγαλύτερο, εξετάζει τον Έλληνα Καραγκιόζη. Για να αποδείχθει η επίδραση του Καραγκιόζη στην ελληνική συνείδηση και ταυτότητα καταρχήν γίνεται αναφορά στο ιστορικό και κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο της Ελλάδας από το 1860 έως το 1945, δηλαδή από τη δημιουργία του ελληνικού Καραγκιόζη μέχρι τη λήξη της ακμής του. Κατόπιν εξετάζεται η εξέλιξη και ο εξελληνισμός του θεάτρου σκιών της Ελλάδας διότι όταν άρχισαν οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα το θέαμα αυτό δεν ήταν αρεστό στους Έλληνες επειδή ήταν ίδιο με τις παραστάσεις του τουρκικού θεάτρου σκιών με μόνη διαφορά τη χρήση της ελληνικής γλώσσας. Για το λόγο αυτό ο Καραγκιόζης έπρεπε να εξελληνιστεί σύμφωνα με τις προτιμήσεις του ελληνικού κοινού που ήθελε να βλέπει χαρακτήρες που να του είναι οικείοι, να μην του θυμίζουν τον Τούρκο κατακτητή αλλά να του θυμίζουν την επανάσταση

Εικόνα 25. Ο καπαγκούζοντζής Ευέριος Σμαράπης
Ηε τον καπαγκούζην του.



Ελληνικού κράτους.
της ελληνικής γλώσσας την ονομα ήταν αρχαία, έστω η επαγγέλματος, οι υπάλληλοι του
του έπατρου σκιών, ήταν της ναΐστιας ή νοοφέψεως και ήταν της ανθοφάσης
φυλετισμούς, δηνάριον ήταν της ταυτότητας του κοινού ήτε τους Έλληνες Χαπακτύπες
και ουβέβαζε στην αφύπνισην και αναπνοήν της ελληνικής ταυτότητας και
επισημαίνοταν οι τρόποι ήτε τους ονοματες του έπατρο σκιών επιπέδως το κοινό του
διαφορές και οι σημαντικές τους ήτε το τουρκικό έπατρο σκιών. Ζυγόβοως
των ζημιών, οτα σκηνικά και στις φιλούπες του έπατρου σκιών, καθώς και οι
την ουβέβα ήταν γιατροί αναφορά οτα είσην των υπαστραγεών, οτη σοήν
ενημερωούν.

του 1821, να του ήταν αιγαίνουν την ιστορία του και τη γλώσσα του και να το

ABSTRACT

This dissertation which is entitled "The role of Karaghiozis in the awakening, formation and development of the Hellenic identity and consciousness" aims to examine the role of Karaghiozis as the protagonist of the shadow theatre and, in the collective meaning of the word, as the shadow theatre itself, in the awakening, formation and development of the Hellenic identity and consciousness.

In the Introduction we state the reasons for the choice of this topic, the questions that have to be answered, the methodology to be followed, as well as the oldest existing bibliography in this field.

In the first chapter we define the terms "Hellenic identity and consciousness" as well as the problems that were created in the newly formed Hellenic state after its liberation from the Turks regarding the definition of the Hellenic identity and consciousness, whereby the Hellenes had to prove the uninterrupted historical continuity of their race, due to Fallmerayer's theory, as well as the ways that this was dealt with. The positive element of this problematic situation which was created in the Hellenic state was the Hellenes were able to think and realize that there was continuity in their history from Ancient Greece to Byzantium and the newly liberated Hellenic state and that it was not necessary for them to claim that they were descendants of the Ancient Hellenes ignoring the Byzantine Empire because that is what the Europeans wanted.

In the second chapter we give the definition of the shadow theatre, we explain its functionalism and we mention the type of audience it is addressed to, as it is important to know that the shadow theatre was mainly addressed to the lower classes of the cities and the provinces. The initial purpose of the shadow theatre was to entertain its audience but because the people could identify themselves with the characters of the shadow theatres it was easy to be influenced by them

In the third chapter we give a definition of the word "Karaghiozis" as the protagonist of the shadow theatre and in the collective meaning of the word which is the shadow theatre itself. Thereafter we examine the origin, the descent and the identity of Karaghiozis while at the same time we mention the problems that we faced in this section of the research because there are no historical facts that can prove the various points of view of the researchers. Due to the fact that this topic acquired an intense nationalistic character from the beginning of its study, we mention the contrasting opinions that place the origin of Karaghiozis both in Turkey and Greece.

In the fourth chapter we describe Karaghioz which is the protagonist and the shadow theatre of Turkey, which existed before the Hellenic shadow theatre. In particular we mention the creation of shadow theatre in Turkey, its characters, the structure of its plays as well as the different types of performances.

In the fifth chapter we mention briefly the countries where the shadow theatre originated from, namely China, Java and India.

The sixth chapter, which is the longest, examines Kataghiozis the Hellene. In order to prove the influence of Karaghiozis in the Hellenic identity and consciousness we initially mention the historic, and socio-economic background of the Hellenic state from 1860 to 1945, which is from the creation of the Hellenic shadow theatre to the end of its peak. Afterwards we examine its development and its Hellenization because when the performances of the shadow theatre started in the Hellenic state, this type of performance was not liked by the Hellenes because it was the same as the performances of the Turkish shadow theatre the only difference being the use of the Hellenic language. For this reason Karaghiozis had to be "Hellenized" according to the preferences of its audience who wanted to see familiar characters, who would not remind him of the Turkish conqueror but would remind him of the Revolution of 1821, who would teach him of its history and language and would inform him of the various events.

Furthermore we mention the different types of performances, the structure of the plays, the setting and the characters of the Hellenic shadow theatre as well as its differences and similarities to the Turkish shadow theatre. At the same time we point out the various ways through which the shadow theatre could influence its audience and how it contributed to the awakening and development of the Hellenic identity and consciousness, namely through the identification of the audience with the Hellenic characters of the shadow theatre, through the education it offered and though the acceptance of the Hellenic language which was spoken, with variations, from the citizens of the Hellenic state.



Εικόνα 26. Ο καραγκιοζοπαίχτης Μάνθος Αθηναίος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΟΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΧΤΕΣ

Οι καραγκιοζοπαίχτες, οι “αφανείς ήρωες”, όπως τους αποκαλεί ο Α. Μηλιώνης⁴⁶², ήταν οι τεχνίτες που “έδιναν ζωή” στις φιγούρες του θεάτρου σκιών. Ήταν εκείνοι που έπρεπε όχι μόνο να ψυχαγωγήσουν το κοινό και να το κάνουν να γελάσει, αλλά παράλληλα να τονώσουν τον πατριωτισμό του, να του μάθουν κάτι από την ιστορία και τη μυθολογία και πολλές φορές να κάνουν πολιτική και κοινωνική κριτική στα διάφορα γεγονότα⁴⁶³.

Οι καραγκιοζοπαίχτες ήταν εκείνοι που έδιναν τις παραστάσεις του θεάτρου σκιών σε ολόκληρη την Ελλάδα, συχνά κάτω από αντίξοες συνθήκες. Συχνά έπρεπε να μεταφέρουν όλα τα σύνεργα της παράστασής τους σε πόλεις και χωριά και να κοιμηθούν σε πάγκους ή και στην ύπαιρθο.

Παρά το ότι οι φιγούρες του θεάτρου σκιών, όπως αναφέρεται στη μελέτη αυτή, ήταν στερεότυπες και καθορισμένες ο κάθε καραγκιοζοπαίχτης, ανάλογα με την δική του ιδιοσυγκρασία, τον χαρακτήρα και το ιδιαίτερο ταλέντο του μπορούσε να διαμορφώσει και να εκφράσει με διαφορετικό τρόπο την κάθε παράσταση.

Για το λόγο αυτό, και ως φόρο τιμής, θα αναφερθούν παρακάτω ορισμένοι από τους καραγκιοζοπαίχτες αυτούς, οι οποίοι έζησαν και έδωσαν τις παραστάσεις τους κατά τις χρονικές περιόδους με τις οποίες ασχολείται η μελέτη αυτή.

Πρώτος, γνωστός καραγκιοζοπαίχτης ήταν ο **Μπαρμπαγιάννης Βράχαλης ή Μπράχαλης**, που ήταν από την Καλαμάτα. Έφερε τον Καραγκιόζη από την Τουρκία στην Ελλάδα και αναφέρεται ως ο πρώτος που δίδαξε την τέχνη του Καραγκιόζη στην Ελλάδα. Έπαιζε τον τουρκικό Καραγκιόζ με όλες του τις αισχρότητες, αλλά στα ελληνικά.

⁴⁶² Μηλιώνης, 2001, 23.

⁴⁶³ Οι καραγκιοζοπαίχτες, ήταν, ως επί το πλείστον άτομα του λαού, χωρίς βασική μόρφωση. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να γίνονται ιστορικές αυθαιρεσίες, ανακρίβειες και ετεροχρονισμοί σε πρόσωπα και γεγονότα. Αυτό δεν ήταν φυσικά κάτι ηθελημένο (Μηλιώνης, 2001, 23).

Ο Σ. Σπαθάρης, στα "Απομνημονεύματά" του, χωρίζει τους καραγκιόζοπαιχτες σε τρεις ομάδες, στους μαθητές του Μίμαρου, του Ρούλια και του Μέμου και ο ίδιος διαχωρισμός θα υπάρξει και εδώ.

Η Σχολή του Μίμαρου

- **Ο Δημήτρης Σαρντούνης ή Μίμαρος**, όπως έγινε γνωστός, έμαθε τον Καραγκιόζη πιθανότατα από τον Μπράχαλη⁴⁶⁴. Ήταν μορφωμένος, κι είχε εξαιρετική φωνή. Ήταν ψάλτης στην εκκλησία του Αγίου Ανδρέα στην Πάτρα. Οι περισσότερες φιγούρες του Καραγκιόζη που γνωρίζουμε, όπως και πολλά τραγούδια και παραστάσεις είναι όλα δικές του δημιουργίες. Αυτός έδωσε ηθικό και πνευματικό περιεχόμενο στο θέατρο σκιών και πλούτισε το ρεπερτόριο των έργων με τα ηρωικά, όπως γράφει ο Κ. Μπίρης⁴⁶⁵. Ο Μίμαρος ήταν αυτός που έδωσε στον Καραγκιόζη τη μορφή που γνώρισαν και αγάπησαν οι Έλληνες. Πέθανε το 1912 σε ηλικία 53 χρονών.
- **Θεόδωρος Αρακόπουλος ή Θεοδωρέλλος**, από την Πάτρα. Ήταν ένας από τους καλύτερους καραγκιόζοπαιχτες του 1900, σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη⁴⁶⁶. Όπως ισχυρίζεται ο Δ. Μόλλας από αυτόν μαθεύτηκαν τα έργα *O Κατσαντώνης*, *O γερο-Δράκος*, *O Σουλιώτης* και *O Καπετάν Γκρής*⁴⁶⁷. Πέθανε το 1917.
- **Βασίλης Λιάκος ή Πρεβεζάνος**. Ήταν ένας από τους βοηθούς του Μίμαρου. Αυτός έφερε στο ελληνικό θέατρο σκιών τη φιγούρα του Εβραίου κατά τον Σ. Σπαθάρη.⁴⁶⁸ Παράληλα ο Κ. Μπίρης γράφει ότι αυτός διέδωσε

⁴⁶⁴ Σπαθάρης, 1960, 156.

⁴⁶⁵ Μπίρης, 1952, 63.

⁴⁶⁶ Μπίρης, 1952, 64.

⁴⁶⁷ Μόλλας Δ., 2002, 182.

⁴⁶⁸ Σπαθάρης, 1960, 165.

τους Μακεδόνες ήρωες όπως ο Μεγαλέξαντρος και ο Αντίοχος⁴⁶⁹. Ήταν καλός καραγκιοζοπαίχτης και τραγουδιαστής. Πέθανε το 1937.

- **Δημήτρης Νταλιάνης ή Μανωλόπουλος**, από την Αμαλιάδα. Ο Σ. Σπαθάρης τον θεωρεί ως τον καλύτερο μήμο της τέχνης του Καραγκιόζη⁴⁷⁰. Ήταν μαθητής του Μίμαρου και δημιούργησε τα αδέρφια του Κολλητήρη, τον Κοπρίτη και τον Μπιρικόκο ή τον Σκορπιό και τον Πιτσικώκο όπως είναι επίσης γνωστοί. Πέθανε το 1957, έχοντας περάσει την ηλικία των 85.
- **Βασίλης ή Βασίλαρος Ανδρικόπουλος**, από το Αίγιο. Ο Δ. Μόλλας τον θεωρεί ως έναν από τους δυναμικότερους τεχνίτες του 1930 με 1950. Γύρισε όλη την Ελλάδα "αναστηλώνοντας την αξιοπρέπεια του θεάματος που 'τανε πληγωμένη από τους πανηγυριώτες ή άλλους τυχάρπαστους, που με το πρόσχημα του Καραγκιόζη ξεγελάγανε την επαρχία"⁴⁷¹. Πέθανε το 1976.



- **Σωτήρης Σπαθάρης**, από την Κηφισιά. Ήταν μαθητής του Θεοδωρέλλου. Όπως γράφει στα "Απομνημονεύματά" του, όταν πήγε να παρακολουθήσει την πρώτη του παράσταση του θεάτρου σκιών, η μητέρα του τον έδειρε, όχι μόνο γιατί τον είχε χάσει και δεν ήξερε πού ήτανε αλλά και γιατί τον βρήκε μέσα στον Καραγκιόζη⁴⁷². Ο Σωτήρης Σπαθάρης ήταν ένας ταλαντούχος καραγκιοζοπαίχτης που έγινε πολύ γνωστός στην ανώτερη κοινωνική τάξη, στους ξένους που επισκέπτονταν την Αθήνα αλλά και στους δημοσιογράφους. Ο Δ. Μόλλας πιστεύει ότι τα "Απομνημονεύματά" του είναι "η βασική πηγή και αφετηρία της ιστορίας του Καραγκιόζη μας"⁴⁷³. Πέθανε το 1973.

⁴⁶⁹ Μπίρης, 1952, 63.

⁴⁷⁰ Σπαθάρης, 1960, 163.

⁴⁷¹ Μόλλας Δ., 2002, 181-182.

⁴⁷² Σπαθάρης, 1960, 24.

⁴⁷³ Μόλλας Δ., 2002, 193.

- **Ευγένιος Σπαθάρης**, από την Κηφισιά. Γιός του Σωτήρη Σπαθάρη. Γύρισε την Ελλάδα και το εξωτερικό παιζόντας Καραγκιόζη. Ιδρυσε το Σπαθάρειο Μουσείο Θεάτρου Σκιών στο Μαρούσι αφήνοντας έτσι μια σημαντική συλλογή του Καραγκιόζη στο κοινό του αλλά και στις επόμενες γενιές. Πέθανε στις 10 Μαΐου 2009.

Η Σχολή του Ρούλια

- **Γιάννης Ρούλιας**, από τον Καρβασαρά. Ήταν βοηθός του Μίμαρου και από αυτόν πήρε την αρχική έμπνευση για τη δημιουργία της φιγούρας του Μπαρμπαγιώργου την οποία δημιούργησε το 1897. Ο Ρούλιας διέπρεψε με το παιξίμιο του Μπαρμπαγιώργου και την έντονη ρουμελιώτικη προφορά του. Πέθανε το 1908.
- **Αντώνης Παπούλιας ή Μόλλας**, από την Αθήνα. Αυτός είναι ο τεχνίτης που έντυσε τον Καραγκιόζη με μακρύ ανασηκωμένο παντελόνι και έβγαλε στη σκηνή τον Μορφονιό, τον Πεπόνια, τον Νώντα και τον Κεκέ. Χρησιμοποιούσε διάφορα σκηνογραφικά τεχνάσματα και έβγαλε στη σκηνή αυτοκίνητα και αεροπλάνα. Ήταν ένας πολύ καλός άνθρωπος που δε δίσταζε να βοηθά τους άλλους και ειδικά τους συναδέλφους του. Η φήμη του έφτασε στο εξωτερικό με το βιβλίο που έγραψε για αυτόν ο L. Roussel. Πέθανε το 1948 σε ηλικία 67 χρονών.
- **Γιάννης Μώρος**, από τον Πειραιά. Ήταν μαθητής του Ρούλια και δημιουργός της φιγούρας του Σταύρακα, τον οποίο και έπαιζε με μεγάλη επιτυχία εξαιτίας της βαριάς φωνής που είχε. Πέθανε το 1936.
- **Μάρκος Ξανθάκης ή Ξάνθος**, από τα Χανιά. Δημιούργησε τη φιγούρα του Κρητικού, του καπετάν Μανούσου. Ήταν μαθητής του Μόλλα. Έγραψε κι εξέδωσε πολλά φυλλάδια παραστάσεων του Καραγκιόζη. Πέθανε το 1945.

- **Χρήστος Χαρίδημος**, από την Αθήνα. Πολύ καλός καραγκιοζοπαίχτης και περίφημος λαϊκός ζωγράφος. Μιμείτο εξαιρετικά όλους τους τύπους. Πέθανε το 1970, αλλά τον ακολούθησαν στο επάγγελμα του καραγκιοζοπαίχτη και οι δύο γιοί του Γιώργος και Σωτήρης Χαρίδημος.

Η Σχολή του Μέμου

- **Μέμος Χριστοδούλου**, από το Αιτωλικό του Μεσολογγίου. Ήταν βοηθός του Μίμαρου. Είχε θεσσαλική προφορά και μπορούσε να μιμηθεί ιδιαίτερα τον Δερβέναγα και τον Μπαρμπαγιώργο. Όμως στις παραστάσεις του δεν είχε τον σιορ Διονύσιο ή τον Εβραιό γιατί δεν μπορούσε να τους μιμηθεί καλά, πιθανότατα εξαιτίας της δικής του προφοράς. Τραγουδούσε πολύ καλά με βυζαντινή μελωδία και ήταν από τους καλύτερους τεχνίτες. Πέθανε γύρω στο 1910.
- **Ανδρέας Αγιομαυρίτης**, από την Κύμη. Ήταν πολύ καλός λαϊκός ζωγράφος και τραγουδιστής. Είναι ο δημιουργός της σκαλιστής φιγούρας στον Καραγκιόζη. Μιμείτο με μεγάλη επιτυχία τις φωνές των ζώων και ιδιαίτερα το γαύγισμα του σκύλου από τη στάνη του Μπαρμπαγιώργου.
- **Λευτέρης Κελαρινόπουλος**, από τη Σύρο. Είναι ο εφευρέτης της σούστας που επιτρέπει στις φιγούρες να κάνουν μεταβολή.
- **Μάνθος Λεονάτος ή Αθηναίος**, από την Αθήνα. Έδωσε τις πρώτες του παραστάσεις κατά τη διάρκεια της Κατοχής σε ηλικία 15 ετών. Ταλαντούχος ζωγράφος, μίμος, τραγουδιστής και σκηνοθέτης. Πέθανε στις 28 Ιουνίου 2009.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ανανίδης Α., *Από τον Καραγκιόζη στον Βέγγο*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2007.
2. Ανών., λήμμα "Καραγκιόζης", Εγκυκλοπαιδεια Δομή, τόμος 7, Εκδόσεις Δομή, Αθήνα χ.χ., σ. 421-423.
3. Ανών., λήμμα "Καραγκιόζης", Επίτομο Γλωσσολογικό & Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό, Μορφωτική Εταιρεία, Αθήνα 1955-1957, σ. 1976.
4. Βακαλόπουλος Α., *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμος Α' Αρχές και Διαμόρφωσή του, Εκδόσεις Ηρόδοτος, Θεσσαλονίκη 1974 (Έκδοση Β).
5. Βακαλόπουλος Α., *Νέα Ελληνική Ιστορία 1204-1985*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1998 (πρώτη έκδοση 1979).
6. Vasiliev A. A., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας 324-1453*, μετάφραση Δ. Σαβράμη, Εκδόσεις Μπεργάδη, Αθήνα χ.χ..
7. Βεργόπουλος Κ., "Τα δύο κόμματα", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 22-39.
8. Βυζάντιος Δ. Κ., *Η Βαβυλωνία*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1996.
9. Γιαλουράκης Μ., "Ο Νεοελληνικός Καραγκιόζης", *Νέα Ελληνική Εγκυκλοπαιδεια Χάρη Πάτση*, Τόμος 24, Αθήνα 1966, σ. 859-863.
10. Γιαγιάννος Α., "Πορεία μισού αιώνα", στο βιβλίο *Ο Κόσμος του Καραγκιόζη – Σκηνικά*, Εκδοτική Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 11-14.
11. Γιοβάνου Μόλλα Α., *Ο Καραγκιόζοπαιχτης Αντώνης Μόλλας*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1981.
12. Goodwin G., *Oι Γενίτσαροι*, Οδυσσέας, Αθήνα 1994 (τίτλος πρωτοτύπου, *The Janissaries*, Saqi Books, London).
13. Δαμιανάκος Σ. "Τουρκικός και Ελληνικός Καραγκιόζης: Μια παράλληλη ανάγνωση", *Θέατρο Σκιών Παράδοση και Νεωτερικότητα*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 1993 (τίτλος πρωτοτύπου, *Théâtres d'ombres, tradition et*

modernité, sous la direction de Stathis Damianakos avec la collaboration de Christine Hemmet, Paris, Institut International de la Marionnette – L' Harmattan, 1986).

14. de Nerval G., "Μια παράσταση Τούρκικου Καραγκιόζη στην Κωνσταντινούπολη του 1850", περιοδικό *Θέατρο*, Αθήνα Ιούλιος Αύγουστος 1963, σ. 25-26.
15. Δεσποτόπουλος Α., "Η αναγνώριση ανεξάρτητου ελληνικού κράτους – Τα πρωτόκολλα της 3ης Φεβρουαρίου", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος IB', Εκδοτική Αθηνών A.E., Αθήνα 2000, σ. 536-537.
16. Δεσποτόπουλος Α. "Τελική ρύθμιση του ελληνικού ζητήματος", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος IB, Εκδοτική Αθηνών A.E., Αθήνα 2000, σ. 575-577.
17. Δεσποτόπουλος Α., "Η Μικρασιατική Καταστροφή", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος IE', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2000, σ. 200-246.
18. Δημαράς Κ. Θ., *Iστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1968 (τέταρτη έκδοση).
19. Δημητρακόπουλος Ο., "Στροφή της κυβερνητικής πολιτικής προς την εσωτερική ανάπτυξη της χώρας" *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΓ', Εκδοτική Αθηνών A.E., Αθήνα 2000, σ. 171-199.
20. Δέφνερ Μ. Ο., λήμμα "Καραγκιόζης", *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν "Ηλίου"*, τόμος 10, Αθήνα χ.χ., σ. 281-284.
21. Διαμαντούρου Ιωάννα, "Η Κρητική Επανάσταση (1866-1869)", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΓ', Εκδοτική Αθηνών A.E., Αθήνα 2000, σ. 253-277.
22. Ελύτης Ο., *To Άξιον Εστί*, Εκδοτική Εταιρεία Ίκαρος, Αθήνα 1999, (έκδοση δέκατη όγδοη).
23. Ιερωνυμίδης Μ., *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του ΑΝΤΩΝΗ ΜΟΛΛΑ*, εκδόσεις Χρήστος Ε. Δάρδανος, Αθήνα 2003.
24. Inalcik H., *Η Οθωμανική Αυτοκρατορία, Η κλασσική εποχή, 1300-1600*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995 (τίτλος πρωτοτύπου: *The Ottoman*

Empire. The Classical Age 1300-1600, Weidenfeld and Nicolson, London 1973).

25. Ιωάννου Γ., *Ο Καραγκιόζης*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, τόμοι Α' και Β', Αθήνα 1995 (πρώτη έκδοση εκδοτική Ερμής, 1971).
26. Ιωάννου Γ., "Το χρονικό του Καραγκιόζη – Ο λαϊκός χαρακτήρας του θεάτρου των σκιών", εφημερίδα *To Έθνος*, 25-10-1965, σ. 8.
27. Καΐμη Τ., *Καραγκιόζης ή Η Αρχαία Κωμωδία στην Ψυχή του Θεάτρου Σκιών*, Εκδόσεις Γαβριηλίδη, Αθήνα 1990 (τίτλος πρωτοτύπου: *KARAGHIOZI ou la Comédie Grecque dans l'âme du Théâtre d' Ombres*, Ελληνικές Τέχνες, Αθήνα 1935).
28. Κάσδαγλη Λ., "Ο Καραγκιόζης" στο βιβλίο *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός*, τόμος 2, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1986.
29. Κιουρτσάκης Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1995, (πρώτη έκδοση 1985).
30. Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1996 (πρώτη έκδοση 1983).
31. Κιουρτσάκης Γ. *Το πρόβλημα της παράδοσης*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2003 (πρώτη έκδοση 1989).
32. Κιτσίκης Δ., *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας 1280-1924*, Βιβλιοπωλείον της 'Εστίας, Ι.Δ. Κολλάρου & Σια, Αθήνα, 1996 (τίτλος πρωτοτύπου: *L'empire Ottoman*, Presses Universitaires de France, Paris 1985).
33. Clogg R., *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, Εκδόσεις Κάτοπτρο, Αθήνα 2002 (πρώτη έκδοση 1995) (τίτλος πρωτοτύπου: A Concise History of Greece (Second Edition), Cambridge University Press, Cambridge 2002).
34. Κυριακίδης Σ., *Το Δημοτικό τραγούδι – Συναγωγή Μελετών*, Νεοελληνικά Μελετήματα, Αθήνα 1978.
35. Κωφός Ε., "Τα μετά το συνέδριο του Βερολίνου και η προσάρτηση της Θεσσαλίας (1878-1881)", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΓ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 353-359.

36. Λάσκαρης Ν., λήμμα "Καραγκιόζης" Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό, τόμος 7, Εκδόσεις Ελευθερουδάκη, Αθήνα 1962, σελ. 269.
37. Λιγνάδης Τ., "Τα οικονομικά της Επαναστάσεως από το 1821 ως το 1827", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος ΙΒ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 606-611.
38. Λουκάτος Δ., *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Δ' έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1992.
39. Λουκάτος Δ., "Ο Καραγκιόζης και το Έθνος – Θεατρική και Πατριωτική Παιδεία του Λαού", περιοδικό *Θέατρο*, τεύχος 10, Αθήνα Ιούλιος- Αύγουστος 1963, σ. 32-34.
40. Μηλιώνης Α., *Σκιές στο Φως των Κεριών*, Εκδόσεις Περί Τεχνών, Πάτρα, 2001.
41. Μόλλας Α., "Ο Καραγκιόζης", περιοδικό *Θέατρο*, τεύχος 10, Αθήνα, Ιούλιος- Αύγουστος 1963, σ. 62.
42. Μόλλας Δ., *Ο Καραγκιόζης Μας*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2002.
43. Μουλλάς Π., "Η λογοτεχνία από τον Αγώνα ως τη γενιά του 1880", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος ΙΓ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 492-514.
44. Μπαμπινιώτης Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Α' έκδοση, επανεκτύπωση, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, Ιούλιος 1998.
45. Μπίρης Κ., *Ο Καραγκιόζης – Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο*, Αθήνα 1952.
46. Μπίρης Κ., *Ελληνικός ο Καραγκιόζης – Γέννημα των Αρχαίων Μυστηρίων αναπλάστηκε στην επαρχία του 1900*, Αθήνα 1963.
47. Μυστακίδου Αικατερίνη, *Karagöz – Το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1982.
48. Μυστακίδου Αικατερίνη, *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Εξάντας, Αθήνα 1998.
49. National Geographic, 1922 *Ο Μεγάλος Ξεριζωμός*, Αθήνα χ.χ..
50. Οικονόμου Ν., "Ο Α' Βαλκανικός Πόλεμος", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 289-326.

51. Οικονόμου Ν., "Ελληνική κοινωνία και οικονομία στην πρώτη δεκαετία του 20ου αι.", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 192-197.
52. Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., "Ο Καραγκιόζης, η ιστορία του, η σημασία του", εφημερίδα *Ελευθερία*, Αθήνα 12 Οκτωβρίου 1962, σ. 1 και 14.
53. Πάλλης Α., *Σελίδες από τη ζωή της Παλιάς Γενιτσαρικής Τουρκίας – Κατά την περιγραφή του Τούρκου περιηγητή του 17 αι. Εβλιά Τσελεμπή*, Εκάτη, Αθήνα 1990 (πρώτη έκδοση 1941).
54. Πατσάλης Χ., *Θέατρο Σκιών και Κουκλοθέατρο στο Σχολείο*, Αθήνα-Μαρούσι 1998.
55. Πετρής Γ., *Ο Καραγκιόζης – Δοκίμιο Κοινωνιολογικό*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 1986.
56. Πετρίδης Π., *Η βασιλεία των Γλύξμπουργκ στην Ελλάδα (1863-1974)*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
57. Πετρόπουλος Ι. και Κουμαριανού Αικατερίνη, "Το Ελληνικό Κράτος από το 1833 ως το 1862", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΓ' Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 8-105.
58. Πετρόπουλος Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1996 (πρώτη έκδοση 1978).
59. Πικρός Ι., "Ο Ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ.125-160.
60. Πολίτης Λ., *Iστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995 όγδοη έκδοση (πρώτη έκδοση 1978)
61. Puchner W., "Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: Συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου", στο βιβλίο *Θέατρο Σκιών Παράδοση και Νεωτερικότητα*, επιμέλεια Δαμιανάκου Σ., Πλέθρον, Αθήνα 1993 (τίτλος πρωτοτύπου, *Théâtres d'ombres, tradition et modernité, sous la direction de Stathis Damianakos avec la collaboration de Christine Hemmet, Paris, Institut International de la Marionnette – L' Harmattan, 1986*)

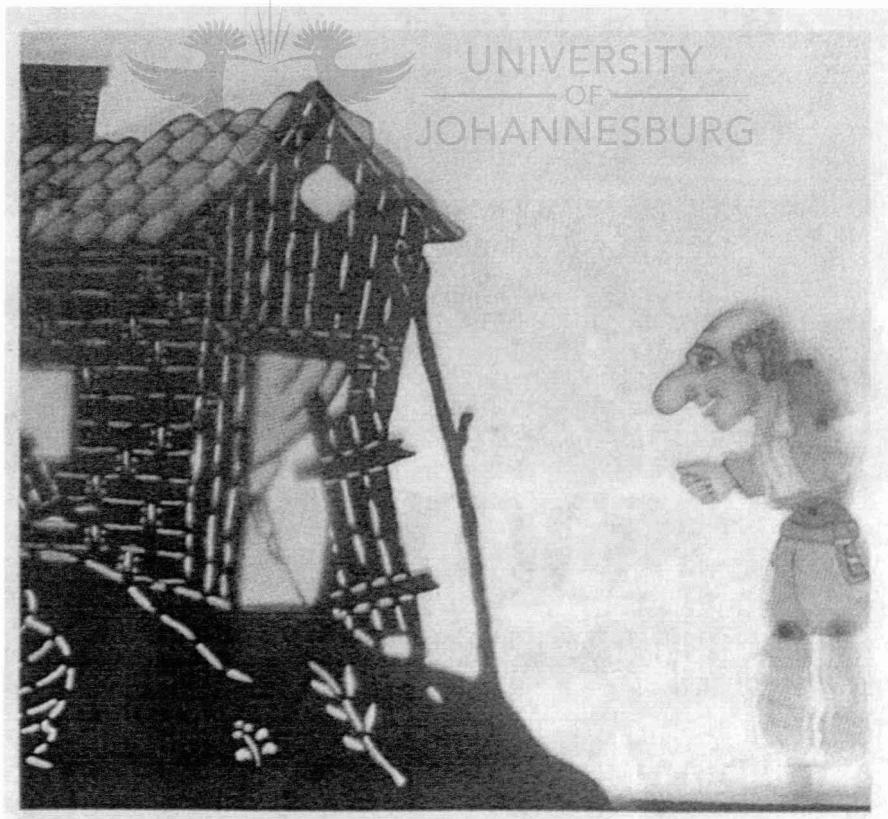
62. Puchner W., *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Πατάκης, Αθήνα 1989
63. Puchner W., *Oι Βαλκανικές Διασπάσεις του Καραγκιόζη*, Στιγμή, Αθήνα 1985.
64. Risal P., "Karaghieuz", σε μετάφραση Α. Παπαδιαμάντη στο περιοδικό *Θέατρο*, Αθήνα Ιούλιος-Αύγουστος 1963, σ. 27-29.
65. Roussel L., *Καραγκιόζης, ή Ένα θέατρο των σκιών στην Αθήνα*, Τυπογραφείο της Βασιλικής Αυλής Α. Ραφτάνης, Αθήνα, 1921. Περιλαμβάνεται στον Μ. Ιερωνυμίδη, *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του ΑΝΤΩΝΗ ΜΟΛΙΑ*, όπως αναφέρεται παραπάνω, σ. 135-453.
66. Roussel L., λήμμα "Καραγκιόζης", *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια "Πυρσός"*, τόμος ΙΓ, Αθήνα 1933, σ. 789-791.
67. Σβολόπουλος Κ., "Η είσοδος του Ελευθερίου Βενιζέλου στην πολιτική ζωή της Ελλάδος και οι εσωτερικές εξελίξεις από το τέλος του 1909 ως το 1912", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 266-279.
68. Σβολόπουλος Κ., "Οι εσωτερικές εξελίξεις στην Ελλάδα – Η δολοφονία του βασιλιά", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΔ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 330-334.
69. Sherrard P., *Δοκίμια για το νέο Ελληνισμό*, μετάφραση Ντίνα Κουρούκλη, Εκδόσεις Αθηνά, Αθήνα 1971.
70. Σηφάκης Γ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1984.
71. Siyavusgil S. E., "Ο Τούρκος Καραγκιόζ και τα πρόσωπα του Θεάτρου του", σε μετάφραση Π. Μουσαίου, στο περιοδικό *Θέατρο*, Αθήνα Ιούλιος-Αύγουστος 1963, σ. 20-24.
72. Σπαθάρης Σ., *Απομνημονεύματα Σ. Σπαθάρη και η Τέχνη του Καραγκιόζη*, Πέργαμος, Αθήνα 1960.
73. Τσίπηρας Κ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 2001.

74. Τσουνάκος Ο., *Δραχμούλα μου καλό σου ταξίδι ...*, Εκδόσεις Ηλιοτρόπιο, Αθήνα 2000.
75. Φίλιας Β., "Κοινωνία", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΓ', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 448-454.
76. Φωτιάδης Α., *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 1977.
77. Χατζάκης Μ., "Κάθε βράδυ νέο έργο...", *Αφιέρωμα στον Καραγκιόζη* στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Αθήνα 1999, σ. 6-8.
78. Χατζάκης Μ., "Το παραμυθόδραμα στο θέατρο σκιών" στο βιβλίο *Λαϊκό Παραμύθι και Παραμυθάδες στην Ελλάδα*, επιμέλεια Β. Αναγνωστόπουλου και Κ. Λιάπη, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995.
79. Χατζηπανταζής Θ., *Η Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα 1984.
80. Χριστοφιλοπούλου Α., "Κρίσιμοι χρόνοι 642-802", *Iστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος Η', Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα 2000, σ. 8-45.



1. And M., *Karagöz – Turkish Shadow Theatre*, Dost Publications, Istanbul, third edition 1987 (first edition 1975).
2. Anon., "Evlyia Çelebi", *Britannica Encyclopaedia*, volume 4, Encyclopaedia Britannica, 1989, p. 623.
3. Anon., "Morris dance", *Britannica Encyclopaedia*, volume 8, Encyclopaedia Britannica, 1989, p.338.
4. Anon., "Ramadān", *Britannica Encyclopaedia*, volume 9, Encyclopaedia Britannica, 1989, p. 916.
5. Anon., "Süleyman I", *Britannica Encyclopaedia*, volume 11, Encyclopaedia Britannica, 1989, pp. 365-366.
6. Anon., "Sung Dynasty", *Britannica Encyclopaedia*, volume 11, Encyclopaedia Britannica, 1989, pp. 395-396.

7. Baird B., *The Art of the Puppet*, Crown Publishers Inc., 1973
8. Blackburn S., *Inside The Drama House*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California 1996
9. Croutier A. L., *Harem, The World behind the veil*, Abbeville Press, New York, 1989.
10. Djajasoebrata Alit, *Shadow Theatre in Java – The Puppets, Performance and Repertoire*, The Pepin Press, Amsterdam, 1999.
11. Faroqhi S.– McGowan B. – Quataert D. – Pamuk Ş, *An Economic and Social History of the Ottoman Empire – Volume Two 1600-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994 (1997).
12. Obraztsov S., *The Chinese Puppet Theatre*, Faber and Faber, London 1961.
13. Sansaridou-Hendrickx Thekla, "The awakening of Greek National Consciousness during the 13th Century", στο *Anno Domini*, τόμος II, σελίδες 81-181, εκδοτικός οίκος Σταμούλη, xx.



Εικόνα 27. Ο Καραγκιόζης και η παράγκα του



Εικόνα 28. Ο Καραγκιόζης του Δημήτρη Μόλλα.