

Ιθαγένεια και διεθνικότητα στον Καραγκιόζη

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ

ΘΑ ΜΟΥ ΕΠΙΤΡΕΨΕΤΕ ν' αρχίσω κάπως αυτοβιογραφικά. Όταν ξεκίνησα τη δουλειά μου για τον Καραγκιόζη, στα τελευταία χρόνια της απριλιανής δικτατορίας και στην αρχή της μεταπολίτευσης, εκείνο που αναζητούσα ήταν η βαθύτερη ιθαγένεια αυτού του λαϊκού θεάτρου ή, για να είμαι ακριβέστερος, η γνησιότητα με την οποία ο Καραγκιόζης είχε καταφέρει να αποτυπώσει κάποιες βασικές όψεις του νεοελληνικού μας βίου – μια γνησιότητα που, όπως αισθανόμουν, το λόγο θέατρο του τόπου μας δεν είχε ποτέ ξεπεράσει ούτε καν ίσως προσεγγίσει. Ήταν τα χρόνια όπου όλοι, λίγο πολύ, δοκιμάσαμε στην Ελλάδα την ανάγκη να επαναπροσδιορίσουμε απ' την αρχή τη συλλογική μας ταυτότητα – όπως συμβαίνει σε κάθε μεζονα εθνική κρίση. Κι ήταν ακόμη τα χρόνια μετά το Μάη του '68, όπου υπήρχε διεθνώς διάχυτο στον αέρα το αίτημα μιας νέας ομαδικής δημιουργίας, ενός νέου λαϊκού πολιτισμού, ενάντια σε μια μαζική «κοινωνία του θεάματος» που έκανε τους ανθρώπους παθητικούς καταναλωτές των όποιων προϊόντων της.

Μέσα σ' αυτό το ιδεολογικό κλίμα, στράφηκα προς τον Καραγκιόζη, προσπαθώντας λ.χ. να καταλάβω μέσα από ποιους δρόμους και με ποιους τρόπους ένα φαινομενικά τόσο απλοϊκό και χοντροκομμένο θεατρικό πρότυπο, όπως ο Μπαρμπαγιώργος, είχε κατορθώσει να εκφράσει τόσο βαθιά τον κόσμο της ελληνικής υπαίθρου (έστω και ιδωμένο από μια ιδιαίτερη σκοπιά), ή πώς ένα φαινομενικά τόσο στοιχειώδες σκηνικό, όπως η παράγκα του Καραγκιόζη, είχε μπορέσει να γίνει στα μάτια του κοινού του ένα πολυσήμαντο και ανεξάντλητο σύμβολο της ίδιας της νεοελληνικής ζωής μας, με όλη τη δομική ανασφάλεια, την προσωρινότητα και τις ανισορροπίες που τη χαρακτηρίζουν.

Ψάχνοντας μian απάντηση σε τέτοια ερωτήματα, άρχισα τη μελέτη. Κι επειδή η δουλειά μου, όπως την εννοούσα, δεν ήταν η συλλογή λαογραφικού υλικού και η επιτόπια έρευνα, αλλά η διατύπωση ενός λόγου θεωρητικού και στοχαστικού, ενός λόγου κριτικού, ζήτησα πρώτα να φωτιστώ διαβάζοντας όσα είχαν γράψει πριν από μένα για τον Καραγκιόζη οι άλλοι. Βρήκα ένα πλήθος κείμενα, όλα σχεδόν, από τη μια ή την άλλη άποψη, ενδιαφέροντα και κάποτε εξαιρετικά: όμως κανένα δεν μου έδινε ικανοποιητική απάντηση στο πρόβλημα ιθαγένειας που είχα θέσει. Γιατί εδώ σκόνταφτα αμέσως σ' ένα αδιέξοδο δίλημμα που διέτρεχε, ρητά ή υπόρητα, όλες τις παλαιότερες μελέτες: ο Καραγκιόζης δεν υ-

πήρξε, λοιπόν, αρχικά ένα οθωμανικό δημιούργημα που υιοθετήθηκε αργότερα από τους Έλληνες; Κι αν αυτό αληθεύει, πώς να υποστηρίξουμε ότι ο Καραγκιόζης που ξέρουμε στην Ελλάδα είναι γνήσια «ελληνικός»; Ή μήπως το είδος είχε κάποιες απώτερες ρίζες στον τόπο μας – ρίζες βυζαντινές ή και αρχαίες – οπότε η υιοθέτησή του από τον νεοελληνικό κόσμο θα ισοδυναμούσε με επαναπατρισμό και η «ελληνικότητά» του θα μπορούσε να θεωρηθεί αποδεδειγμένη; Αυτή ήταν η άποψη που υποστηρίζαν κάμποσοι μελετητές – όλοι τους, όχι ασφαλώς τυχαία, ελληνικής καταγωγής¹ – οι οποίοι τοποθετούν την αφετηρία του Καραγκιόζη άλλοτε στα ελευσίνια μυστήρια² και άλλοτε στον βυζαντινό μίμο.³ Άποψη που δεν τεκμηριώθηκε, ωστόσο, ποτέ αρκετά ώστε να αποτελέσει μια στέρεα υπόθεση εργασίας – αντίθετα η νεότερη έρευνα έχει δείξει, νομίζω πειστικά, πως ο Καραγκιόζης που ξέρουμε στην Ελλάδα ήρθε από την Τουρκία,⁴ στην οποία, άλλωστε, το θέατρο σκιών είχε φτάσει, δύο με τρεις αιώνες νωρίτερα, από μian άλλη χώρα, ίσως από την Αίγυπτο, ίσως από μια χώρα της Ασίας.⁵ Όσο για την εμφάνιση του δικού μας εξελληνισμένου Καραγκιόζη, αυτή είναι σχετικά πρόσφατη αφού, αν το θέαμα ήταν σίγουρα γνωστό και παιζόταν στα χρόνια της τουρκοκρατίας σε ολόκληρο τον βαλκανικό χώρο,⁶ οι πρώτες σαφείς πληροφορίες που έχουμε για ένα ελληνόφωνο θέατρο σκιών, παιγμένο στον σημερινό ελληνικό χώρο, για ένα ελληνικό κοινό και από Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες, ανάγονται στα χρόνια που ακολουθούν την ίδρυση του ελληνικού κράτους.⁷

Κάτι τέτοιο μας επιτρέπει, ωστόσο, άραγε να πούμε ότι το ελληνικό θέατρο σκιών «είναι εντελώς τουρκικό στην ουσία του», όπως γράφει ο Τούρκος μελετητής του θεάτρου σκιών Metin And?⁸

Δεν θα ήθελα να προχωρήσω εδώ σε μια συγκριτική αξιολόγηση του τουρκικού και του ελληνικού Καραγκιόζη⁹ – άλλωστε δεν μιλάω τουρκικά και γνωρίζω το θέατρο σκιών της Τουρκίας μόνο από δεύτερο χέρι. Πιστεύω όμως ακράδαντα ότι οι δύο αντίπαλοι λόγοι στους οποίους αναφέρθηκα, λόγοι εθνικιστικοί – με όση επιμέλεια κι αν κρύβονται πίσω από μian επιστημονική, τυπικά, συζήτηση – είναι τελικά λόγοι βαθιά αντιεπιστημονικοί που υπερτονίζουν από σκοπιμότητα το εθνικό, το γηγενές, το «δικό μας», υποβαθμίζοντας αντίστοιχα τον άλλο, και που, μ' αυτό τον τρόπο συσκοτίζουν το πρόβλημα, αντί να το φωτίζουν.

Γιατί –κι εδώ ξαναγυρίζω για μια στιγμή στο προσωπικό ερευνητικό μου παρελθόν και στον αυτοβιογραφικό λόγο– όταν έφτασα στο τέλος αυτής της προκαταρκτικής έρευνας, η αρχική μου διαίσθηση επέμενε: ναι, ό,τι κι αν άξιζε, ο Καραγκιόζης που καλλιεργήθηκε στην Ελλάδα έλεγε κάτι βαθύ και ουσιώδες για μας και για τον τόπο μας, γι' αυτό που είμαστε όλοι εμείς, οι Νεοέλληνες. Ποιο ήταν, λοιπόν, το κλειδί του αινίγματος;

Σήμερα πια πιστεύω ότι το κλειδί αυτό πρέπει να αναζητηθεί πέρα από αυτές τις ιστορικές –ή, πιο σωστά ψευδο-ιστορικές– διαμάχες γύρω από την προέλευση ή την απώτερη καταγωγή του θεάτρου σκιών: στον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται και αναδημιουργούνται τα έργα του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού.



* *

Ναι, είναι αλήθεια πως ο Καραγκιόζης ήρθε στον τόπο μας από την Τουρκία· όμως, για να θυμηθώ τον Θόδωρο Χατζηπανταζί «δεν ήρθε (...) με τον ίδιο τρόπο που ήρθε στη χώρα μας, ας πούμε, η ιταλική όπερα ή η αφρικανική τζαζ» αν σκεφτούμε ότι «το τουρκικό θέατρο σκιών αποτελούσε μέρος της παράδοσης των ανάμεικτων λαών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ένας από τους οποίους λαούς τύχαινε να είναι κι ο ελληνικός».¹⁰ Και θα πρόσθετα πως ο Καραγκιόζης δεν ήρθε επίσης διόλου στον τόπο μας με τον τρόπο που μας έρχεται σήμερα απ' έξω μια κινηματογραφική ταινία ή μια βιντεοκασέτα, ένας δίσκος, ένα μπεστ-σέλερ, ένα τηλεοπτικό σήριαλ. Θέλω να πω: δεν ήρθε εδώ σαν ένα τελειωμένο πολιτισμικό προϊόν που προσφέρεται έτοιμο στην κατανάλωση. Για τον απλό λόγο ότι η δημιουργία του ήταν και έμεινε πάντα *προφορική*· ότι δεν έφτασε, επομένως, στο κοινό θησαυρισμένη σ' ένα κείμενο ή ενσωματωμένη σ' ένα αντικείμενο, αλλά με κάποι-

ους ανθρώπους, τους πρώτους Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες, στο μυαλό των οποίων ήταν αποκλειστικά «γραμμένος» ο Καραγκιόζης. Και οι άνθρωποι αυτοί ήταν αναγκασμένοι να προσαρμόσουν το θέατρό τους στις ανάγκες του καινούργιου τους κοινού· και πρώτα πρώτα να βάλουν τα πρόσωπά τους να μιλήσουν ελληνικά· με άλλα λόγια, να *αναδημιουργήσουν* ουσιαστικά τον Καραγκιόζη, αντλώντας από τις εμπειρίες και από την ιδιαίτερη παράδοση του τόπου μας –παράδοση θεατρική ή «προθεατρική», λογοτεχνική, εικαστική και μουσική. Αναδημιουργία συνεχής και υποχρεωτική σε κάθε παράσταση του Καραγκιόζη –ακριβώς επειδή ο καραγκιοζοπαίχτης δεν διαθέτει γραπτό κείμενο, το οποίο θα μπορούσε να επαναλάβει λέξη προς λέξη– και που αποτελεί έτσι το πρώτο και κύριο γνώρισμα της τέχνης του καραγκιοζοπαίχτη, ό-



πως άλλωστε και του δημοτικού τραγουδιού, του παραμυθά ή του πρακτικού λαϊκού οργανοπαίχτη και κάθε τεχνίτη που στηρίζεται αποκλειστικά στην προφορική παράδοση. Που σημαίνει ότι ένας τέτοιος τεχνίτης συνδυάζει αδιαίρετα στο πρόσωπό του τις ιδιότητες του ερμηνευτή και του δημιουργού.

Αλλά και το παραδοσιακό λαϊκό κοινό του Καραγκιόζη παίζει –χωρίς άλλο ασυνείδητα– καθοριστικό ρόλο σ' αυτή την αναδημιουργία· πολύ πιο καθοριστικό απ' ό,τι στο λόγιο θέατρο και στη γραπτή λογοτεχνία. Και πρώτα πρώτα γιατί –το υπαινιχθήκα μόλις– ο καραγκιοζοπαίχτης *συνθέτει* ουσιαστικά τον Καραγκιόζη *μπροστά* στο ακροατήριο, *τη στιγμή που παίζει*. Και το ακροατήριο παρεμβαίνει, με τη σειρά του, στην παράσταση, συνομιλώντας κάθε τόσο με τις φιγούρες, δηλαδή με τον ίδιο τον καραγκιοζοπαίχτη, ο οποίος δεν θα παραλείψει φυσικά να δώσει μιαν απάντηση σ' αυτές τις παρεμβάσεις· με τέτοιο τρόπο ώστε ο λόγος του Καραγκιόζη να αποκαλύπτεται πολύ συχνά ένας διάλογος α-

νάμεσα στον λαϊκό τεχνίτη και στο κοινό του. Πολύ περισσότερο που αυτό το κοινό είναι, από ένα χρονικό σημείο και πέρα, εξοικειωμένο με την παράδοση του θεάτρου σκιών και ξέρει συνήθως από πριν τα πρόσωπα που θα δει, τα καλαμπούρια που θ' ακούσει και την πλοκή των έργων που θα παρακολουθήσει –τουλάχιστον των «κλασικών». Κι αν συλλογιστούμε πως πρόκειται για ένα κοινό που ανήκει στον ίδιο κατ' αρχάς κόσμο με τον καραγκιοζοπαίκτη –θέλω να πω: έχει την ίδια, κατά κανόνα, κοινωνική προέλευση και συμμερίζεται μ' αυτόν τις ίδιες βασικές αξίες και αντιλήψεις– καταλαβαίνουμε πόσο ουσιαστικά μπορεί να επικοινωνεί μαζί του στη διάρκεια της παράστασης. Στην πραγματικότητα, έ-να τέτοιο κοινό *ελέγχει* συνεχώς τη δουλειά του καραγκιοζοπαίκτη, η οποία ανταποκρίνεται έτσι κατά τεκμήριο στα γούστα του,



θα έλεγα ακόμη στις *παραγγελίες* του – όπως η δουλειά οποιουδήποτε χειροτέχνη ανταποκρίνεται στα γούστα και στις παραγγελίες της πελατείας του.

Ωστόσο, και αν ακόμη ο καραγκιοζοπαίκτης δεν συμορφωθεί στις απαιτήσεις του κοινού –αν λ.χ. πει ένα καλαμπούρι που δεν αρέσει, και πάλι ο *τελικός* λόγος ανήκει κατ' ανάγκη στο κοινό. Γιατί; Μα γιατί, αν το καλαμπούρι δεν αρέσει ούτε στην επόμενη, ούτε στη μεθεπόμενη παράσταση, ο καραγκιοζοπαίκτης δεν θα το επαναλάβει· κι έτσι αυτό θα ξεχαστεί γρήγορα, καθώς δεν θα έχει καταχωρισθεί σ' ένα γραπτό που θα μπορούσε να το διασώσει. Αν, αντίθετα, το εύρημα του καραγκιοζοπαίκτη, όποιο κι αν είναι, βρει απήχηση και θεωρηθεί πετυχημένο, θα επαναληφθεί όχι μόνο από αυτόν τον ίδιο, αλλά και από τους ομότεχούς του, χωρίς αυτό να θεωρηθεί ως προσβολή πνευματικής ιδιοκτησίας, από κανένα. Για τον απλό και πάλι λόγο, ότι μια τέχνη προφορικής παράδοσης αγνοεί, από τη φύση της, την έννοια και το ίδιο το αίσθημα της ατομικής ι-

διοκτησίας· απεναντίας, οδηγεί σε κάποιες μορφές *πνευματικής κοινοκτημοσύνης*. Κι έτσι οι πιο δημοφιλείς καινοτομίες των καραγκιοζοπαιχτών –π.χ. οι νέες φιγούρες που βγάζουν στο πανί– δουλεύονται συλλογικά από τη συντεχνία, ώσπου να αποκτήσουν τη σχετικά αποκρυσταλλωμένη εκείνη μορφή, που θα ανταποκρίνεται πιο ικανοποιητικά στις προσδοκίες του *συνολικού νεοελληνικού κοινού* του θεάτρου σκιών: μορφή με την οποία θα γίνουν κάποτε μόνιμα θεατρικά πρόσωπα και θα καθιερωθούν ως *παράδοση*.

Συμπέρασμα: μια τέτοια θεατρική δημιουργία δεν είναι ποτέ έργο ενός ή περισσότερων καραγκιοζοπαιχτών ή, έστω, μιας πλαισίας συντεχνίας, αλλά έργο μιας ευρύτερης *κοινότητας* –στην περίπτωση μας, του ίδιου του κοινού που νιοθέτησε, αγάπησε, παρακολούθησε κάποτε από κοντά τον Καραγκιόζη και, τελικά, δια-



μόρφωσε την ελληνική εκδοχή του, κάπου ανάμεσα στα τέλη του περασμένου αιώνα και στις αρχές του δικού μας. Έχουμε εδώ μια γνήσια *ομαδική δημιουργία*, η οποία δεν είναι παρά η άλλη όψη του *προφορικού-παραδοσιακού* χαρακτήρα του θεάτρου σκιών. Κι αυτό ακριβώς το γεγονός κάνει αυτονόητη την ελληνική ιθαγένεια του Καραγκιόζη, από τη στιγμή που αυτός πιάνει ρίζες στην Ελλάδα· όπως έκανε αυτονόητη την τουρκική ιθαγένεια του Καραγκιόζη που αναπτύχθηκε πρωτίτερα στην Τουρκία.¹¹

Και για να επαληθεύσουμε κάπως το θεωρητικό μας πόρισμα, δεν έχουμε παρά να κοιτάξουμε από πιο κοντά κάποιους πασιγνωστούς *τύπους* του Καραγκιόζη που ξέρουμε ας πούμε τον σιορ Διονύσιο και τον Μπαρμπαγιώργο. Ιδού δύο πρόσωπα που έχουν αναμφίβολα –σήμερα πια το ξέρουμε– τουρκικά πρότυπα: ο Διονύσιος Φρίγγος τον Φρενκ, τον Φράγγο του τουρκικού Καραγκιόζη με τη βελάδα και το ψηλό καπέλο του· ο Μπαρμπαγιώργος τον Μπαμπά-Χιμμέτ, τον γιγαντόσωμο ξυλοκόπο, το χωριάτη της

Ανατολής, που κρατάει στον ώμο του ένα τσεκούρι, όπως κρατάει την γκλίτσα του ο Μπαρμπάγιώργος. Κι όμως: παρά τη φανερή τούτη γενεαλογία, οι δύο γνωστοί μας τύποι αποτελούν νέα δημιουργήματα –τόσο στην όψη, όσο και στην εσωτερική τους υπόσταση. Δημιουργήματα αυτονόητα ελληνικά, αφού δίνουν μια καθαρή –εικαστική, ακουστική, γλωσσική κτλ., με μια λέξη θεατρική– μορφή σε κάποιες κοινές νεοελληνικές εμπειρίες, καταστάσεις, παρυστάσεις και ιδεολογίες· αφού ενσαρκώνουν ο πρώτος τον Επτανήσιο, ιδωμένο από τη σκοπιά της Πάτρας και, αργότερα, τον δυτικοθρεμμένο Έλληνα, όπως τον βλέπει ο ευρύτερος νεοελληνικός κόσμος, ο δεύτερος τον Ρουμελιώτη, ιδωμένο από τον Μωριά και, λίγο λίγο, όλο και πιο πλατιά το «βλάχο», ιδωμένο από τη σκοπιά της νεοελληνικής πόλης. Δημιουργήματα, επομένως,

λογοτεχνίας, αλλά πιο θεμελιακά η ίδια η γλώσσα που μιλάμε.

Κι αυτή η κεντρική διαπίστωση μπορεί να επαναληφθεί και σε άλλα επίπεδα, που μας απομακρύνουν από την έριδα για την «ελληνικότητα» ή την «τουρκικότητα» του Καραγκιόζη. Μπορούμε, λ.χ., να προσέξουμε ότι το θέατρο σκιών απαντά και σε πολλούς άλλους τόπους, από την Αίγυπτο, τη Συρία, την Αλγερία και την Τυνησία, ίσαμε την Κίνα, τη Μαλαισία και την Ιάβα και να μελετήσουμε πώς το ιδιόρρυθμο αυτό είδος θεμελιώνει μια ιδιαίτερη θεατρική γλώσσα, η οποία είναι κοινή σε όλους αυτούς τους τόπους, ενώ συνάμα δεν παύει να διαφοροποιείται από τόπο σε τόπο.

Όπως μπορούμε να προσέξουμε ότι ο Τούρκος Karagöz και ο Έλληνας Καραγκιόζης έχουν αμέτρητα άλλα αδέρφια, σε Ανατολή και Δύση, που τους μοιάζουν καταπληκτικά στην όψη, στα κα-



ομαδικά και κυριολεκτικά πανελλήνια, καθώς μεταμορφώνονται κάποτε σε κοινόχρηστα πια σύμβολα του ελληνικού κόσμου.

*
**

Το βλέπουμε, ελπίζω, τώρα πιο καθαρά: η θεωρία της προφορικής δημιουργίας δεν μας δείχνει απλώς πόσο απρόσφορα είναι τα εθνικιστικά κριτήρια για να συλλάβουμε τη βαθύτερη φύση του λαϊκού πολιτισμού· οδηγεί ουσιαστικά στην αναίρεσή τους στο βαθμό που μας αποκαλύπτει ότι μια τέτοια δημιουργία δεν μπορεί να περιχαρακωθεί από οποιαδήποτε σύνορα, γιατί είναι κατ' ανάγκη έργο πολλών λαών και πολλών ανθρώπων. Εκείνο που παρατηρούμε είναι μια διαδικασία διεθνική και ουσιαστικά πανανθρώπινη, αφού την ξαναβρίσκουμε σε κάθε ανθρώπινη ομάδα –κι ας πρόκειται συγχρόνως για μια πρωταρχική διαδικασία παραγωγής συλλογικών ταυτοτήτων, αν σκεφτούμε ότι με αυτή, βασικά, δημιουργούνται όχι μόνο όλα τα έργα της παραδοσιακής (προφορικής) λαϊκής



μώματα και, προπαντός, στα ανεξάντλητα χωρατά τους. Όλοι αυτοί –ο Pulcinella των Ιταλών και ο Polichinelle των Γάλλων, ο Punch των Άγγλων και ο Hanswurst των Γερμανών, ο Pickellharing των Ολλανδών και ο Kasperl ή ο Kasperek των Κεντροευρωπαίων ή ο Πετρούσκα των Ρώσων, αφήνοντας κατά μέρος τους Ασιάτες αδερφούς τους –όλοι αυτοί μιλούν την ίδια κομική γλώσσα: την πολυεθνική γλώσσα του λαϊκού γέλιου, η οποία, όπως προσπάθησα να το δείξω σε άλλο βιβλίο,¹² ακολουθώντας και αναπτύσσοντας τις θεωρητικές αναλύσεις του Ρώσου στοχαστή και θεωρητικού της λογοτεχνίας Μιχαήλ Μπαχτίν,¹³ έχει τις ρίζες της στην εξίσου πολυεθνική παράδοση του καρναβαλιού –όποιες κι αν είναι οι επιμέρους ονομασίες που παίρνει εδώ ή εκεί αυτή η βασική γιορτή. Μια γλώσσα που δεν παύει επίσης, φυσικά, να διαφοροποιείται από τόπο σε τόπο και να φορτίζεται διαρκώς με νέες σημασίες –σημασίες εθνικές, επαρχιακές ή και εντελώς τοπικές– πάντα με τη διαδικασία της προφορικής δημιουργίας

που ιχνογράφησα σχηματικά: αυτή την αδιάκοπη συλλογική αναδημιουργία των παραδοσμένων έργων, χάρη στην οποία μία ανθρώπινη ομάδα κατορθώνει να μεταγγίσει σ' αυτά τον εαυτό της.

Ναι, όσο βαθύτερα ερευνούμε ένα έργο του λαϊκού πολιτισμού, όπως ο Καραγκιόζης τόσο καλύτερα κατανοούμε ότι ιθαγένεια και διεθνικότητα όχι μόνο δεν αντιτίθενται αλλά συμβαδίζουν· ότι το «ντόπιο» και το «ξένο», το «εθνικό» και το «παγκόσμιο» επικοινωνούν πολύ πιο ουσιαστικά απ' ό,τι διδάσκουν οι ακαδημαϊκοί σοβινισμοί σε όλες τις χώρες του κόσμου.

Αλλά ο χρόνος μου εξαντλείται και δεν θά 'θελα να μην πω δύο, υπαινικτικά έστω, λόγια για την *εικόνα του άλλου* που μας δίνει ο ελληνικός Καραγκιόζης. Και επειδή πρόκειται για ένα θέμα που δεν το έχω πραγματικά μελετήσει, θα δώσω απλώς την υποκειμενική μου εντύπωση με τη διατύπωση κάποιων ερωτημάτων.

Πώς να μην προσέξει κανείς ότι οι τύποι των *Τούρκων* και ειδικότερα οι ποικιλώνυμοι μπέηδες και ο πασάς ή ο βεζίρης, εμφανίζονται με δύο διαφορετικές, διαμετρικά αντίθετες, όψεις σ' αυτό το θέατρο: σοβαροί, αγαθοί, τίμιοι, δίκαιοι, γενναιοδωροί και πατρικοί (με έντονο, ασφαλώς, το στοιχείο ενός αιταρχικού πατερναλισμού) στις πιο γνωστές μας κωμωδίες· και, αντίθετα, κακοί, σκληροί, πανούργοι και αιμοβόροι στα ηρωικά και πατριωτικά έργα του Καραγκιόζη –όσα έχουν για θέμα τους το '21 και τους αγώνες των ραγιάδων για την ανεξαρτησία τους;¹⁴ Και είναι μήπως τυχαίο ότι αυτά ακριβώς τα ηρωικά έργα ακολουθούν –όλα λίγο πολύ– ένα λόγο πρότυπο, θέλω να πω ένα επώνυμο έργο του επίσημου θεάτρου, ενώ οι κωμωδίες πηγάζουν, στη μεγάλη πλειονότητά τους, από την προφορική-λαϊκή παράδοση και βρίσκουν συνήθως το πρότυπό τους σε κάποιο έργο του τουρκικού Καραγκιόζη; Και παραπέρα: δεν είναι άραγε εύλωπτο και σημαδιακό ότι με το πέρασμα του χρόνου αυτοί οι «Τούρκοι» γίνονται όλο και πιο συμβατικοί, καθώς παύουν να συμβολίζουν τον εθνικό, φυλετικό και θρησκευτικό άλλο, για να ταυτιστούν λίγο λίγο και ολοένα πιο καθαρά με τον ταξικό άλλο – την ντόπια άρχουσα τάξη· σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο πασάς να μας θυμίζει απτόν ή εκείνον τον Έλληνα πολιτικό ή ηγεμόνα, οι μπέηδες τα ντόπια αφεντικά, ο Βεληγκέκας τον ντόπιο αστυνόμο; Τέλος, ο φανερός ή λανθάνων αντισημιτισμός, που αποκαλύπτει ο τρόπος με τον οποίο έχει πλαστεί η φιγούρα του Εβραίου, αποτελεί τάχα μόνο τουρκική κληρονομιά, όπως το υποθέτει, θαρρώ αβασάνιστα, ο Γιώργος Ιωάννου,¹⁵ ή αποτυπώνει ένα διάχυτο αίσθημα και του Έλληνα δημιουργού, όπως θα μας το υποδείκνυε, πριν απ' όλα, η ίδια η θεωρία της προφορικής δημιουργίας;

Θέτω, απλώς, αυτά τα ερωτήματα, ως ερεθίσματα για όσους θα είχαν την όρεξη να ερευνήσουν το θέμα, και σταματώ εδώ με το βασικό δίδαγμα, που εγώ τουλάχιστον αποκόμισα από τη μακροχρόνια ενασχόλησή μου με τον Καραγκιόζη: πως κάθε φορά που αναζητούμε την ταυτότητα οδηγούμαστε μοιραία στην *ετερότητα* – η οποία, αν το καλοσκεφτούμε, όχι μόνο δεν αντιπροσωπεύει την άρνηση της ταυτότητας, αλλ' αποτελεί συστατικό στοιχείο της και προϋπόθεση για την ολοκλήρωσή της. Ή για να το πω πιο απλά και, σε πρώτη μόνο ύψη, παραδοξολογικά: όπως το *εγώ*, έτσι και το *εμείς*

είναι πρωταρχικά καμωμένο από τους *άλλους*, αφού, όσο βαθιά κι αν σκάψουμε μέσα στον πυρήνα της προσωπικής και της συλλογικής μας ταυτότητας, θα βρίσκουμε κατ' ανάγκη πάντα τον *Άλλο*.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. αντί πολλών, Κώστας Η. Μπίρης, «Ο Καραγκιόζης ελληνικό λαϊκό θέατρο», 1952 (ανάτυπο μελέτης που δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία*, τόμος 52).
2. Κ. Η. Μπίρης, «Ελληνικός ο Καραγκιόζης. Γέννημα των αρχαίων μυστηρίων αναπλάστηκε στην επαρχία του 1900», *Θέατρο*, 1963, τεύχος 10, σελ. 9 κ.έπ.
3. Δες π.χ. Πέτρος Μαρκάκης, «Η καταγωγή του Καραγκιόζη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 1944, σ. 128-133.
4. Αικατερίνη Μυστακίδου, *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής 1982.
5. Metin And, *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Ankara 1975, σ. 29 κ.έπ.
6. Βάλτερ Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα: Στιγμή 1985.
7. Βλ. πρόχειρα Γιώργος Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τόμος Α', Αθήνα, Ερμής, 1971 Εισαγωγή σ.κ' -κς'.
8. Metin And, *ό.π.*, σ. 73.
9. Όπως το κάνει λ.χ., αφοριστικά, ο Ηλίας Πετρόπουλος στο βιβλίο *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Γράμματα, 1978 σ. 62.
10. Θ. Χατζηπανταζής, «Ο ανεπίσημος νεοελληνικός πολιτισμός», Εισαγωγή στο βιβλίο *Ο κόσμος του Καραγκιόζη*, Α', Φιγούρες, Αθήνα, Ερμής 1976, σ. 13.
11. Βλ. αναλυτικά Γιάννης Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα Κέδρος, 1983 (όπου και βιβλιογραφία).
12. Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα Κέδρος 1985.
13. Michail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture comique populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Παρίσι 1970, Grallimard.
14. Πρβλ. Γ. Ιωάννου, *ό.π.*, σ. ξε' -ξστ'.
15. *Ό.π.*, σ. ξστ'.

