Γιαννης Κουρης

Ο ένοπλος στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών

Στην ΕΡΓΑΣΙΑ αυτή θα διερευνήσουμε την εικόνα του παραδοσιακού ενόπλου,[1] του κλεφταρματολού ή του ληστή στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών, του καραγκιόζη. Θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται στα ηρωικά έργα η αναπαράσταση του ηγέτη της ομάδας των κλεφτών, του καπετάνιου, μέσα από τη σκηνική παρουσία της φιγούρας του, τις καταστάσεις στις οποίες εμπλέκεται και τις σχέσεις που αναπτύσσει με τα άλλα πρόσωπα που συμμετέχουν στο έργο.

Θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τον τρόπο με τον οποίο ο συλλογικός παραδοσιακός δημιουργός του καραγκιόζη, δηλαδή το κοινό του

1 . Για την έννοια του παραδοσιακού ενόπλου γενικά, αλλά και ειδικότερα στο πλαίσιο της οθωμανικής κατάκτησης και των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων στο ελληνικό κράτος, βλ. Σπ. Ασδραχάς, «Από τη συγκρότηση του αρματολισμού. Ένα ακαρνανικό παράδειγμα», στο, *Ελληνική οικονομία και κοινωνία, ιη΄-ιθ΄ αιώνες*, Αθήνα, Ερμής, 1982, και «Οι ''πρωτόγονοι'' της εξέγερσης», στο, *Σχόλια*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1993. Στ. Δαμιανάκος, «Ακαδημαϊκή λαογραφία και αγροτική κοινωνία. Μια χαρακτηριστική περίπτωση: η μυθοποιία του κλέφτικου», και «Κοινωνική ληστεία και αγροτοποιμενικός πολιτισμός στην Ελλάδα», στο, *Παράδοση Ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987, και «Κλέφτες, ληστές, και ρεμπέτες. Η κοινωνική αμφισβήτηση και συνέχεια των λαϊκών παρανομιών στην Ελλάδα», *Ουτοπία*, 12(1994)· Γ. Κολιόπουλος, *Ληστές. Η κεντρική Ελλάδα στα μέσα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Ερμής, 1979, και *Brigands with a cause. Brigandage and irredentism in modern Greece*, Oxford, Clarendon Press, 1987· R. Van Boeschoten, «Κλεφταρματολοί, ληστές και κοινωνική ληστεία», *Μνήμων*, ΙΓ΄(1991), Γ. Κοντογιώργης, *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1979· Ν. Κοταρίδης, *Παραδοσιακή επανάσταση και Εικοσιένα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993.

δοκιμές, τεύχος 3, Άνοιξη 1995, *σσ.* 51-78

και οι καραγκιοζοπαίκτες,[2] αντιλαμβάνεται και ενσωματώνει στην καλλιτεχνική του δημιουργία ζητήματα που αφορούν στη νεότερη ελληνική ιστορία. Έτσι, η μελέτη και η αποκωδικοποίηση κειμένων που αναπαράγουν παραστάσεις του θεάτρου σκιών θα μας επιτρέψουν τη διατύπωση υποθέσεων σχετικά με τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, τις ιδεολογίες και νοοτροπίες των λαϊκών στρωμάτων στην περίοδο της ακμής του καραγκιόζη, δηλαδή από τις αρχές του 20ου αιώνα έως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.[3] Αυτή η διαπίστωση μπορεί να ισχύσει στο βαθμό που δεχτούμε πως στην ομαδική δημιουργία, θεμελιώδες γνώρισμα του θεάτρου σκιών, αναπαράγονται και καθίστανται αντικείμενο περαιτέρω επεξεργασίας σύμβολα, ιδέες και αντιλήψεις των θεατών του για την ιστορία και την κοινωνία.

Με τον όρο ηρωικά (ή ιστορικά ή πατριωτικά) έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών, αναφερόμαστε στο μέρος εκείνο του δραματολογίου, του οποίου η πλοκή βασίζεται σε θέματα που ανάγονται στην περίοδο της οθωμανικής κατάκτησης και της επανάστασης του 1821, καθώς, επίσης, και σε υποθέσεις σχετικές με τη ληστεία που ανθεί σ' όλη τη διάρκεια του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα.[4] Τα έργα αυτά διαφοροποιούνται θεματικά από τις κλασικές επαγγελματικές κωμωδίες, αλλά και από τα στερεότυπα των παραμυθιών και των παραδόσεων. Όπως μας ανέφεραν γνωστοί καραγκιοζοπαίχτες, τα ηρωικά έργα υπερτονίζουν στοιχεία που αφορούν στην «πατρίδα και τη θρησκεία» και περιλαμβάνουν σκηνές με έντονη συγκινησιακή φόρτιση αλλά και πολεμικές συγκρούσεις, σε αντίθεση με τις κωμωδίες, στην περιορισμένη πλοκή των οποίων κυριαρχεί το χιούμορ και η φάρσα.[5] Έτσι,

2. Για το θέμα της συλλογικής και προφορικής παραγωγής στο θέατρο σκιών, βλ. Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1982.

3. Γ. Ιωάννου (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, Αθήνα, Ερμής, 1971-72, τ. Α΄, σ. λβ΄.

4. Τζ. Καΐμ, *Ο Καραγκιόζης ή η αρχαία κωμωδία στη ψυχή του θεάτρου σκιών*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1990 (α΄ έκδ. 1935), σσ. 71-72, Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Α΄, σσ. ξη΄-ξθ΄.

5. «Entretien avec Eugenios Spatharis (1994)», και «Entretien avec Thanassis Spyropoulos, (1994)», «Annexes», στο, I. Kouris, *La représentation du chêf de brigands dans le Théâtre d' ombres grec*, Memoire pour le DEA, Université de Paris I, 1994 σσ. 82, 85, 105 και, Σ. Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του καραγκιόζη*, Αθήνα, Άγρα, 1992, σ. 152.

τείνουν να ασπαστούν την άποψη ότι οι κωμωδίες αποσκοπούν στη γελοιοποίηση των δρώντων προσώπων του θιάσου.[6]

Στα ηρωικά, πατριωτικά έργα παρουσιάζονται σειρές επεισοδίων που δεν αποτελούν εξέλιξη κάποιων συγκεκριμένων αρχαϊκών μοτίβων του ανατολικού θεάτρου σκιών, αλλά γίνονται γνωστά και εισάγονται σ' αυτό μέσα από την εμπειρία των ανθρώπων στο πλαίσιο του ελληνικού κράτους, από τις καθημερινές συζητήσεις, το δημοτικό σχολείο, το λαϊκό μυθιστόρημα. Η ποικιλία των θεμάτων αυτών, σε συνδυασμό με μνήμες και παραδόσεις λίγο πολύ συγκεχυμένες, δεν οδηγεί σε ένα στερεότυπο σενάριο, σε ένα μοντέλο αρχαϊκού τύπου αφηγήσεων. Τα ηρωικά έργα συνιστούν αυτοσχεδιασμό του συλλογικού δημιουργού πάνω σε μια γνωστή ιστορία-διήγηση.[7] Οι σχετικές παραστάσεις οργανώνονται γύρω από σύμβολα, που στο φαντασιακό των ελλήνων συμπίπτουν με ορόσημα για την κατασκευή των εθνικών τους μύθων. Κατά συνέπεια, παραπέμπουν άμεσα στις διαδικασίες και τους μηχανισμούς συγκρότησης της εθνικής τους ταυτότητας. Τα ηρωικά έργα συνέβαλαν στην εξάπλωση του καραγκιόζη, αλλά και στην αποδοχή του από την ελληνική κοινωνία. Η εγγραφή του στις διεργασίες πολιτισμικής ενοποίησης του ελληνισμού και η προσαρμογή του σ' αυτές,

6. Για τα θέματα των λειτουργιών και ειδικότερα της γελοιοποίησης ως σκοπού των επαγγελματικών και μυθολογικών έργων, βλ. Γρ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματουργία του καραγκιόζη. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, σ. 45 κ.ε. Για μια αντίστοιχη προσέγγιση, που βασίζεται επίσης στο μοντέλο του Β. Προπ, βλ. και L. Danforth, «Παράδοση και μετασχηματισμός στο ελληνικό θέατρο σκιών», στο, Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Θέατρο σκιών. Παράδοση και νεοτερικότητα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993.

7. «Είναι ένας συνδυασμός ρεαλιστικών ιστορικών στοιχείων από την τουρκική περίοδο και την εποχή της ελληνικής επανάστασης του 1821, με μυθολογικά, χριστιανικά και αρχαία μοτίβα, που γίνονται με έναν τρόπο αφελή: αντιπροσωπεύει ένα μείγμα ιστορικό και μετα-ιστορικό, κατανοητό και πολύ γνωστό για τον κάθε έλληνα, ανεξάρτητα από τον τόπο καταγωγής και διαμονής του.» W. Puchner, «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», στο, Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Θέατρο σκιών*, ό.π., σ. 180. Σχετικά με την επίδραση της επικαιρότητας, ειδικά του ληστρικού φαινομένου και του μακεδονικού αγώνα, στο ρεπερτόριο του καραγκιόζη, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, σσ. 80-81, σημείωση 71.

οδηγούν το ελληνικό θέατρο σκιών στη θέσμιση εκείνων των μορφολογικών στοιχείων και διηγηματικών καινοτομιών που το διαφοροποιούν από το θέατρο της οθωμανικής παράδοσης.[8]

Τα ηρωικά έργα διακρίνονται από τα υπόλοιπα και σε ό,τι αφορά στα τεχνικά τους στοιχεία. Κατ' αρχάς, είχαν μεγάλη διάρκεια. Τα περιστατικά που συγκροτούσαν την πλοκή ήταν ή γίνονταν τόσα, ώστε η παράσταση να διαρκεί δύο ή τρεις συνεχόμενες βραδιές, κυρίως σε γιορτές και σαββατοκύριακα. Επίσης, διαπιστώνουμε την ύπαρξη μιας πολύπλοκης τεχνικής προετοιμασίας και υποστήριξης της παράστασης, πολλών αλλαγών στα σκηνικά, καλλιτεχνικά αρτιοτέρων και πολύχρωμων φιγούρων, εκτεταμένων σεναρίων, πολλών χαρακτήρων καθώς και της αποθέωσης (δηλαδή, το τελευταίο μέρος ενός ηρωικού έργου, το οποίο, αρκετές φορές, παιζόταν μπροστά από τον μπερντέ από τους ίδιους καραγκιοζοπαίκτες και τους βοηθούς τους).[9] Έτσι, όλα αυτά τα στοιχεία συστήνουν μια κατηγορία έργων που διαφοροποιούνται όχι μόνο θεματικά αλλά και τεχνικά από το υπόλοιπο ρεπερτόριο του καραγκιόζη.

Θα ξεκινήσουμε τη μελέτη μας για την παράσταση του παραδοσιακού ενόπλου, του καπετάνιου των κλεφτών στο θέατρο σκιών, από τη σκηνική του παρουσία. Η φιγούρα του καπετάνιου, από τις μεγαλύτερες του θιάσου,[10] είναι ιδιαίτερα διακοσμημένη με λαμπρά ενδύματα και πολύτιμα όπλα:

8. Διάφορες μαρτυρίες πιστοποιούν την ιδιαίτερη προτίμηση των θεατών προς τα πατριωτικά έργα: «Τα ηρωικά έργα ήταν η μεγάλη επιτυχία του θεάτρου σκιών (...) ο κόσμος δεν ερχόταν καθόλου μέσα άμα είχες κωμωδία, δύο-τρία άτομα είχαμε, και όταν έπαιζα ηρωικό σπάγανε οι πόρτες, τα πεζοδρόμια πληρωμένα», «Entretien avec Eugenios Spatharis», ό.π., σ. 87, βλ. και «Entretien avec Thanasis Spyropoulos», ό.π., σ. 107. «Ένας παράγοντας αποφασιστικός για την αφομοίωση του τουρκικού είδους στην απελευθερωμένη Ελλάδα, ήταν οι λεγόμενες ηρωικές παραστάσεις», W. Pouchner, «Το ελληνικό θέατρο σκιών», ό.π., σ. 182.

9. Γ. Βλαχογιάννης, «Της τέχνης τα φαρμάκια», *Κανονάκι*, 1 (1984), σσ. 70-72 (α′ έκδοση: *Νέα Εστία*, 1943), Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Α′, σ. ξθ και τ. Β′, σ. 13.

10. Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Β′, σ. 14.

> Πρώτο μπόι, άντρας! Μουστάκι μαύρο και στριμμένο σαν αγκίστρι, μαλλιά μαύρα που τ' αφήνει και φαίνονται μπροστά από το κόκκινο φέσι. Μάτια κατάμαυρα που τρυπάν σαν σπαθί. Και κάτι φρύδια μεγάλα που 'ναι σαν γιαταγάνια. Φυσεκλίκι σταυραετό και τουφέκι λαγούρα. Γιαταγάνι που δεν τό 'χει το σαράι και σελάχι κατακόκκινο (...) τ' άρματά του ήταν πολυτελέστατα (...) Το καριοφύλι του ήταν ασημένιο και η σιδερένια κάννη είχε δέσες από χρυσάφι (...) Τα μπιστόλια του ήταν πελώρια ασημένια μεγάλα. Το γιαταγάνι του (...) μεγάλο, με δυό χρυσές φούντες. Τα τουζλούκια του χρυσοκέντητα (...) Ομορφοντυμένος και όμορφος (...) Η ηλικία του δεν είναι πολύ μεγάλη. Επάνω-κάτω τριανταδύο ετών θα είναι.[11]

Στην εμφάνιση του καπετάνιου οι καραγκιοζοπαίκτες απέδιδαν, λοιπόν, ιδιαίτερη σημασία. Κι αυτό γιατί η πρωτοκαθεδρία του ανάμεσα στους «έλληνες»[12] έπρεπε να πιστοποιείται πριν απ' όλα από την εμφάνισή του. Όπως, χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπαρμπαγιώργος για τον Κολοκοτρώνη, «την περικεφαλαία την φοράει ο καραντίπ τρανότερος καπετάνιος».[13]

Ο χώρος όπου κινείται και δρα ο καπετάνιος είναι οι ορεινές περοχές γενικά, εκτός από κάποιες περιπτώσεις όπου αναφέρονται και συγκεκριμένα βουνά, όπως ο Παρνασσός, η Γκιώνα, τα Άγραφα, η Οίτη, δηλαδή περιοχές που στην παράδοση συνδέονται με τη δράση των κλεφταρματολών και των ληστών.[14] Πολλές φορές, όμως, η πλοκή προεκτείνεται και σε κατοικημένους χώρους, σε πόλεις και σε χωριά. Εκεί ο καπετάνιος μεταβαίνει προκειμένου να προστατέψει τους συγχωριανούς του από εκτέλεση ή φορολόγηση,

11. Αντ. Μόλλας, «Ο Κατσαντώνης», στο, Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Γ′ (εφεξής: «Κατσαντώνης-Μόλλα»), σ. 36.

12. Στο εξής οι όροι «έλληνες» και «τούρκοι» θα γράφονται εντός εισαγωγικών, παρουσιάζοντας την ακριβή έκφραση του κειμένου.

13. Ανώνυμος, *Ο Καραγκιόζης και ο Κολοκοτρώνης*, *Νέαι παραστάσεις καραγκιόζη*, αρ. 10, Αθήναι, εκδ. Άγκυρα, χ.χ. (εφεξής: *Κολοκοτρώνης*), σ. 22.

14. Ι. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο καπετάν Τσακιτζής*, Νέαι παραστάσεις καραγκιόζη, αρ. 14, Αθήναι, Άγκυρα, χ.χ., (εφεξής: *Καπετάν Τσακιτζής*), σσ. 14-15, Π. Μιχόπουλος, «Ο καπετάν Μαυροδήμος», και, «Αστραπόγιαννος και Λαμπέτης», στο, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα, Ερμείας, 1972 (εφεξής: «Καπετάν Μαυροδήμος» και «Αστραπόγιαννος»), σσ. 238-239 και 134, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σ. 211.

να ανακοινώσει και να τελέσει γάμους.[15] Άλλοτε, πάλι, κατοικεί αρχικά στην πόλη και εξαιτίας του φόνου κάποιου «τούρκου» βγαίνει στο βουνό, επιστρέφει όμως και πάλι σε περιστάσεις ανάλογες με τις προηγούμενες.[16] Τέλος, ο καπετάνιος μπορεί να βρεθεί στην πόλη και για έναν ακόμα λόγο: όταν ηττάται στη μάχη, προδίδεται και συλλαμβάνεται. Τότε οδηγείται εκεί, όπου επακολουθεί η τιμωρία, η εκτέλεσή του.[17]

Το παραδοσιακό στερεότυπο σχήμα όπου αντιπαραβάλλεται το τρίπτυχο βουνό-κλέφτες-ελευθερία με το αντίστοιχο κάμπος(=πόλη)-εξουσία-σκλαβιά συνοδεύει τους φορείς του αγροτικού πολιτισμού κατά την εγκατάστασή τους στα αστικά κέντρα.[18] Έτσι, είναι προφανής η αναπαραγωγή του στερεότυπου σύμφωνα με το οποίο στο βουνό υπάρχει ελευθερία, εκεί κάποιοι αρνούνται την υποταγή στην εξουσία, εκεί υπάρχει η δυνατότητα για ζωή, για αναπνοή και βασιλεύει η τιμιότητα. Μ' αυτή την έννοια ο όρος καθαρός (αέρας) που συναντούμε και στο θέατρο σκιών θα μπορούσε να νοηθεί ως ομόλογος του τίμιος.

15. Ι. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο καπετάν Στράτος*, αρ. 22, ό.π. (εφεξής *Καπετάν Στράτος*), σσ. 17-19, *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 30-34, «Αστραπόγιαννος», ό.π., σσ. 127-128, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 133-134.

16. Μ. Ξάνθος, «Ο Καπετάν Γκρης», στο, Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Γ′, (εφεξής: «Καπετάν Γκρης-Ξάνθου»), σσ. 302-303, 331-332.

17. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 222-224.

18. Η αντίληψη αυτή μας δίνεται παραστατικά από τον Καπετάν Γκρή: «Εκεί στο βουνό είναι ο καθαρός αέρας και η ελευθερία» και στην ιδια κατεύθυνση υπερθεματίζει και ο Κατσαντώνης, απευθυνόμενος στους ανθρώπους της πόλης: «Θέλετε να βγάλετε από το κλαρί και να κατεβώ στα Γιάννενα, να μην βλέπω τας ανόμους πράξεις.», «Καπετάν Γκρης-Ξάνθου», ό.π., σ. 333, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σ. 21. Για το θέμα, βλ. Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, μέρος τρίτο, κεφ. Ε′, «Καραγκιόζης ο νεοέλληνας: Από τους κλέφτες του βουνού στον κλέφτη της πόλης», ιδιαίτερα σσ. 380-382. Επίσης, ο Ν. Κοταρίδης αναφέρει: «Βλέπουμε ότι το ορεινό τοπίο σημαίνει τον μη ελεγχόμενο, τον μη υποκείμενο στην εξουσία χώρο συνεπώς βλέπουμε ότι τα "όρη" υποδεικνύουν πεδία ελευθερίας άγνωστα στο πλαίσιο της κοινότητας(...) είναι προφανείς οι ομολογίες που εγκαθιδρύονται ανάμεσα στις διχοτομίες, "εδώ-εκεί" και "ελεύθερος-ραγιάς", όπως επίσης και οι σχετικοί αξιοδοτικοί συνειρμοί: εδώ-εκεί, πεδιάδες (=καλλιέργεια/φόροι)-βουνά, κατάκτηση-ελευθερία, θετικό-αρνητικό», *Παραδοσιακή επανάσταση*, ό.π., σ. 37.

Οι αξίες αυτές φέρονται να απουσιάζουν από την πόλη, όπου η υποταγή και ο συμβιβασμός απαγορεύουν την αναπνοή (ελευθερία), εμποδίζουν τη διαυγή (καθαρή) θέαση της εξουσίας, την κριτική και την αντίσταση σ' αυτήν. Η παρατήρηση αυτή αφορά στις ευρύτερες συμβάσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών και δεν περιορίζεται στην κατηγορία των πατριωτικών έργων, ενώ, παράλληλα, το ίδιο συμβαίνει και με τα δημοτικά τραγούδια.[19] Αξίζει να σημειωθεί ότι στο θέατρο σκιών διαπιστώνουμε, επιπλέον, ότι η πόλη συνεκφέρεται με την πείνα και την υποταγή του Καραγκιόζη στον Πασά, την εξουσία. Αντίθετα στο βουνό, ιδιαίτερα στη στάνη του Μπαρμπαγιώργου, κυριαρχούν η υλική αφθονία και η ελευθερία, παρέχεται προστασία απέναντι στη βία του Βεληγκέκα, στη βία τελικά της εξουσίας.[20]

Η σκηνική παρουσία της φιγούρας συμπληρώνεται από το λόγο που επιφυλάσσεται για τον καπετάνιο και τους τρόπους εκφοράς που επεξεργάζεται ο καραγκιοζοπαίκτης.[21] Ο καπετάνιος, λοιπόν, φέρεται να

19. Αυτές οι διχοτομικές παραστάσεις βουνού-πόλης αναπαράγουν γνώριμες από τα δημοτικά τραγούδια αξιολογήσεις. Ενδεικτικά, αναφέρουμε το τραγούδι «Του Όλυμπου και του Κίσσαβου», στο, Αλ. Πολίτης (επιμ.), *Το δημοτικό τραγούδι. Κλέφτικα*, Αθήνα, Ερμής, 1981, σσ. 125-127.

20. «Ας θυμηθούμε πως αυτός ο "λουμποδύτ'ς", ο καραγκιόζης, δεν βρίσκει άλλον προστάτη, κάθε φορά που αντιμετωπίζει την εξουσία και τα όργανά της, από αυτόν ακριβώς τον εξαπατημένο βλάχο —το αίμα του. Ας θυμηθούμε την παροιμιώδη φράση του τελευταίου, όταν αντικρύζει το "ανιψίδι" του στα χέρια του Βεληγκέκα: "Έχει και μπάρμπα το π'δι!". Οικογενειακό και εθνικό φιλότιμο, συγγενική αλληλεγγύη, σχέσεις προστασίας, στενοί δεσμοί του χωριού με τη μόλις σχηματισμένη νεοελληνική πόλη», Γ. Κιουρτσάκης, *Το πρόβλημα της παράδοσης*, Αθήνα, Στιγμή, 1988, σσ. 17-18.

21. Όμως, στο σημείο αυτό πρέπει να παρατηρήσουμε ότι το πέρασμα από την προφορική παραγωγή στη συστηματική καταγραφή των έργων επηρεάζει καίρια τη λεκτική απόδοση του δρώμενου. Με την καταγραφή, ακινητοποιείται μια ρέουσα παράσταση, ανοιχτή στην πρακτική της καθημερινής αλλαγής, προϊόν της διάθεσης και της θέλησης του άμεσου δημιουργού, της δεξιότητάς του στην επικοινωνία με τους θεατές, του λογοπαίγνιου και του λάθους. Κι ενώ η κοινωνική και πολιτική λογοκρισία συνιστά μια πρακτική που μπορεί να γίνει αντιληπτή στα έργα του θεάτρου σκιών, η πολισχιδής παρέμβαση των επιμελητών και των εκδοτών των φυλλαδίων —ενέργεια που ήταν φυσικό να γίνεται συχνά— είναι πολύ δύσκολο να εντοπιστεί και να σταθμιστεί. Για τις διαφόρων τύπων λογοκρισίες στις οποίες υποβλήθηκαν τα κείμενα του καραγκιόζη, βλ. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας*, ό.π., σ. 191.

μιλά με επισημότητα, «καθαρά», στη διάλεκτο της πρωτεύουσας. Το ιδίωμά του δεν έχει καμιά σχέση με τον ορεινό τρόπο ομιλίας του Μπαρμπαγιώργου, παρόλο που ο τελευταίος παρουσιάζεται ως γείτονάς του. Συχνά, μεταχειρίζεται στερεότυπες εκφράσεις της καθαρεύουσας,[22] ενώ άλλοτε, όταν παρουσιάζεται η αγροτοποιμενική καταγωγή του, στο λόγο του συνδυάζονται ετερογενή στοιχεία. Κάποιες φορές απαγγέλει και ποιήματα, μικρά ή μεγάλα, όπως αυτό που λέει ο Αθανάσιος Διάκος:

Όταν το βόλι του εχθρού στη γη θα με σωριάσει
Θα αναφωνήσω τρις πίστις, μητέρα και πατρίς.

ή όπως η στροφή που απαγγέλει ο Κατσαντώνης στη σκηνή που προηγείται του μαρτυρίου του:

Δε με τρομάζει, ωρέ πασά,
φωτιά, σφυρί κι αμόνι.
Βαρείτε με, σκοτώστε με,
τον ήρωα Κατσαντώνη.

Στον Αστραπόγιαννο, μάλιστα, παρατίθενται με ακρίβεια ολόκληρες στροφές του ομώνυμου ποιήματος που έγραψε ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης.[23] Αυτές οι εκφράσεις και τα ρητορικά σχήματα, που θυμίζουν ομιλίες στρατιωτικών ή δασκάλων και ανακαλούν μνήμες από σχολικές γιορτές σε εθνικές επετείους, οδήγησαν το Γιώργο Ιωάννου να γράψει ότι στα ηρωικά έργα «υπάρχει πολλή φθήνια, πολύ σχολείο, δημοτικό μάλιστα!»[24]

22. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 16, 21, 91, *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 19, 23. Για το ζήτημα της παρουσίας φράσεων της καθαρεύουσας στο θέατρο σκιών, βλ. Γ. Κιουρτσάκης, «Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη. "Λόγιες" διαστρεβλώσεις και λαϊκές αντιστάσεις», *Αντί*, περίοδος Β′-230(1983).

23. Μ. Ξάνθος, «Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Καραγκιόζης καντηλανάπτης», στο, Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Β', (εφεξής: «Αθανάσιος Διάκος»), σ. 166, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σ. 240, «Αστραπόγιαννος», ό.π., σσ. 137-138, Αρ. Βαλαωρίτης, *Άπαντα*, επιμέλεια Γ. Κιουρτσόγλου, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, τ. Ι, χ.χ., σσ. 99-107.

24. Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Β', σ. 13.

Ας περάσουμε τώρα στην πρόσληψη από το συλλογικό δημιουργό του δικτύου των σχέσεων του καπετάνιου και στην κατασκευή των καταστάσεων στις οποίες εμπλέκεται. Θα ξεκινήσουμε από τις σχέσεις του καπετάνιου με τους κύριους αντιπάλους τους, τους οθωμανούς-μουσουλμάνους αξιωματούχους, τα στελέχη της οθωμανικής διοίκησης και του στρατού της. Αυτοί παρουσιάζονται στα έργα με την αντίθετη εικόνα από αυτήν του καπετάνιου, ο οποίος έρχεται σε επαφή μαζί τους από τη στιγμή που δημιουργεί προβλήματα στην περιοχή της δικαιοδοσίας τους.[25] Από εδώ και πέρα, αρχίζει η εξέλιξη της σύγκρουσης ανάμεσα στον «έλληνα» οπλαρχηγό και στους «τούρκους» αξιωματούχους. Ο πρώτος είναι πάντα ικανός κι οι δεύτεροι ανίκανοι. Ο καπετάνιος νικά συνεχώς, ακόμα και όταν οι συσχετισμοί είναι φανερά εναντίον του· ο μόνος τρόπος για να συλληφθεί είναι ο συνδυασμός αρρώστιας και προδοσίας. Όμως, ακόμα και τη στιγμή της σύλληψής του ή πριν τα βασανιστήρια, ο καπετάνιος διακρίνεται για τη γενναιότητά του. Την αντίθετη ακριβώς εικόνα παρουσιάζουν, βέβαια, οι δειλοί και λιγόψυχοι «τούρκοι» αιχμάλωτοί του.[26]

Η αντίθεση ανάμεσα στις δύο εικόνες, του καπετάνιου και του «τούρκου», γίνεται ευκρινέστερη όταν πρόκειται για ζητήματα ηθικών αρχών. Στο σημείο αυτό διακρίνουμε μια από τις πιο εξιδανικευμένες εικόνες του ενόπλου, ο οποίος, όχι απλώς σέβεται και προστατεύει τους απεσταλμένους του εχθρού του, αλλά περιποιείται κιόλας τους τραυματίες αιχμαλώτους και τους αφήνει συνήθως ελεύθερους.[27] Την «τιμή», τη «μπέσα» του καπετάνιου, την αναγνωρίζουν ακόμα και οι αντίπαλοί του, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Ιουσούφ πασά με τον καπετάν Τρομάρα. Αντίθετα, οι «τούρκοι» καταπατούν συμφωνίες, συλλαμβάνουν γέρους και γυναικόπαιδα και, γενικά, προ-

25. Ι. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο καπετάν Τρομάρας, Νέαι παραστάσεις καραγκιόζη*, αρ. 13, Αθήναι, Άγκυρα, χ.χ. (εφεξής: *Καπετάν Τρομάρας*), σ. 4.

26. Ι. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο καπετάν Γκρης*, αρ. 15, ό.π. (εφεξής: *Καπετάν Γκρης-Μουστάκα*), σσ. 27-28, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 64, 98, 134-135, 164-165, 191, 222-223, 229, «Αστραπόγιαννος», ό.π., σ. 139, «Καπετάν Γκρης-Ξάνθου», ό.π., σσ. 315, 332, *Καπετάν Τρομάρας*, ό.π., σ. 30.

27. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 18-19, 195.

βαίνουν σε πράξεις που ακόμα και οι ίδιοι παραδέχονται ως «κακές».[28]

Οι τύποι των «τούρκων», όμως, δεν παρουσιάζονται πάντα με τα χαρακτηριστικά που αναφέραμε. Έτσι, ο Βεληγκέκας φέρεται, σχεδόν πάντα, ως γενναίος και παλικάρι. Άλλωστε, πώς θα μπορούσε να είναι αλλιώς ένας αντίπαλος του Κατσαντώνη; Ο ίδιος ο Χότζας φέρεται να δυσανασχετεί με τη στάση του εισπράκτορα των φόρων και ο αδίστακτος Ιουσούφ δε διανοείται να εισβάλει σε μοναστήρι, χωρίς να είναι σίγουρος ότι εκεί κρύβονται αυτοί που καταδιώκει. «Τούρκοι» και «τουρκοπούλες» θρηνούν για το θάνατο του Κατσαντώνη, υμνούν τη γενναιότητα και την τιμιότητά του, ενώ ο «τούρκος» Μελισόβας, που περιθάλπτεται στο μοναστήρι του Αθανάσιου Διάκου, μιλάει για τη βάρβαρη οθωμανική εξουσία.[29]

Είναι πιθανόν οι αντιφατικές αυτές εικόνες να λειτουργούν προς την κατεύθυνση της ενίσχυσης του αρχικού διχοτομικού σχήματος. Βάζοντας, δηλαδή, τους «τούρκους» να παραδέχονται τις αρετές των «ελλήνων», ο συλλογικός δημιουργός αναπαράγει τα δικά του στερεότυπα. Ίσως πάλι, ο δισταγμός, παραδείγματος χάρη, του Ιουσούφ να εισβάλει στο μοναστήρι ή οι καλές σχέσεις του Κατσαντώνη με τοπικούς «τούρκους» μπέηδες[30] να σχετίζονται με την ανάκληση από τον παραδοσιακό δημιουργό της συλλογικής μνήμης αναφορικά με τη συνύπαρξη και τις ανταλλαγές ανάμεσα στην κατακτημένη και την κατακτητική κοινωνία στην περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας. Πρόκειται για νοητικές αδράνειες που δεν έχουν διϋληθεί από την κυρίαρχη, πλέον, εθνικιστική ιδεολογία. Έτσι, βλέπουμε, σε κάποια σημεία (όχι πολύ συχνά είναι αλήθεια), τον καπετάνιο να μη διαχειρίζεται τη σύγκρουση με τους εχθρούς του στη βάση της απόλυτης αντίθεσης, όπως θα περίμενε κανείς σε μια περίοδο οξυμένων αντιπαλοτήτων. Για παράδειγμα, ο καπετάνιος φέρεται να προσπαθεί ώστε να οικονομηθούν οι συγκρούσεις, δηλαδή να λάβουν χώρα μόνον όταν είναι απα-

28. *Καπετάν Τρομάρας*, ό.π., σσ. 30, 12, «Καπετάν Γκρης-Ξάνθου», ό.π., σ. 317, *Καπετάν Γκρης-Μουστάκα*, ό.π., σ. 28, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 142, 148-149.

29. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 63, 134-136, 143, 148-149, 170, 213-214, 222-228, «Αθανάσιος Διάκος», ό.π., σ. 133.

30. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 214, 175 κ.ε.

ραίτητες, να διεξαχθούν με σχετική ηπιότητα και χωρίς να λάβουν τη μορφή της εξόντωσης:

> Αν πιάναμε να χτυπάμε και να σκοτώνουμε τον κόσμο χωρίς αιτία, αλοίμονο. Τότε μόλις σας έπιαναν αυτοί και άκουαν πως είστε χριστιανοί έπρεπε να σας κρεμάσουν.
>
> Βλάμη, με το να σκοτώσουμε τον πασά δεν έχουμε να κερδίσουμε τίποτε. Θα σφάξουν γυναικόπαιδα.[31]

Εξάλλου, είναι ενδεικτικό, από αυτήν την άποψη, ότι ο «τούρκος» αρχηγός δε σκοτώνεται σχεδόν ποτέ στη μάχη, αν εξαιρέσουμε τη σκηνή όπου ο Κατσαντώνης φονεύει τον Βεληγκέκα για προσωπικούς μάλλον λόγους.[32]

Ας έλθουμε τώρα στις σχέσεις του οπλαρχηγού με τα παλικάρια του. Στο εσωτερικό της ομάδας των κλεφτών, ο καπετάνιος παρουσιάζεται ως φυσικός αρχηγός και αδιαφιλονίκητη αυθεντία. Δίνει διαταγές, καταστρώνει σχέδια, έχει πάντα τον τελευταίο λόγο. Τα παλικάρια του φέρονται με αφοσίωση προς το πρόσωπό του και από αυτόν εξαρτούν την επιβίωσή τους. Ο καπετάνιος εμπνέει την πειθαρχία και το σεβασμό και είναι ο παράγοντας που εγγυάται την τήρηση των κανόνων συμπεριφοράς και δράσης. Με άλλα λόγια, μεριμνά για τη διατήρηση των όρων ύπαρξης και συνοχής της ομάδας.[33]

Οι συγγενείς του καπετάνιου,[34] ακολούθως, συμμετέχουν πολλές φορές στην πλοκή και καταδιώκονται εξαιτίας της δράσης του από την οθωμανική εξουσία. Απέναντι στους «τούρκους», παρά την ευάλωτη θέση τους και τον άμεσο κίνδυνο που διατρέχουν, δείχνουν γενναία συμπεριφορά, όπως αρμόζει σε

31. «Κατσαντώνης-Μόλλα, ό.π., σ. 159, και «Καπετάν Γκρης-Ξάνθου», ό.π., σ. 315.

32. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σ. 163.

33. «Καπετάν Μαυροδήμος», ό.π., σσ. 247-248, *Καπετάν Στράτος*, ό.π., σσ. 20-21, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 19, 85, 92-93, 189, 263.

34. Για το θέμα των συσχετίσεων των συγγενικών σχέσεων με τις πρακτικές των κλεφταρματολών, βλ. Δ. Τζάκης, «Αρματολισμός και συγγένεια», *δοκιμές*, Β′ (1994), σσ. 33-54.

οικείους του ήρωα, ακόμα και όταν πρόκειται για γυναίκες και παιδιά. Η δύσκολη θέση στην οποία μπορεί να περιέλθουν κάποιες φορές αποτελεί στοιχείο που βοηθά στην εξέλιξη της πλοκής. Ας σημειωθεί, τέλος, ότι οι συγγενείς του είναι σημαντικά πρόσωπα στο πλαίσιο της κοινότητας. Άλλοτε είναι ιερωμένοι, άλλοτε τσέλιγκες, άλλοτε προεστοί, με σημαντικές αρμοδιότητες όπως η διαπραγμάτευση του ύψους της φορολογίας και του χρόνου της καταβολής της.[35]

Ας δούμε τώρα τις σχέσεις του καπετάνιου με τους υποταγμένους «έλληνες», με όσους δηλαδή τύπους δεν έχουν εξεγερθεί απέναντι στην οθωμανική εξουσία και δεν είναι ενταγμένοι στον κόσμο των κλεφτών. Αυτοί μπορεί να είναι άοπλοι ή ένοπλοι, εχθροί ή φίλοι του καπετάνιου. Σε σχέση με το αυστηρά προσδιορισμένο δίπολο «έλληνες»-«τούρκοι», κάποιοι «έλληνες» καταγράφονται ρητά ως προδότες της πατρίδας και της θρησκείας τους. Τέτοια είναι η περίπτωση του Θανάση Βάγια, που οργανώνει σχέδια εξόντωσης του καπετάνιου και της οικογένειάς του, συλλέγει το χαράτσι, κάνει συλλήψεις και βιαιοπραγεί ενάντια στους συμπατριώτες του. Βρίσκουμε, όμως, και περιπτώσεις όπου ο προδότης μετανοεί για της πράξεις του, χωρίς μάλιστα να πιεστεί γι' αυτό.[36]

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι στις περιπτώσεις των προδοτών, αυτό που αμφισβητείται είναι, τελικά, η υπόσταση τους ως «έλληνες». Έτσι, ο Θανάσης Βάγιας απαντάται και ως πρώην χριστιανός, που άλλαξε επίσημα θρησκεία, έγινε μουσουλμάνος, άρα και «τούρκος». Στην περίπτωση της σύλληψης του Κατσαντώνη, ο πρώτος από τους συντελεστές της, ο ληστής Κουτσογιάννης, αποκαλύπτει ότι είναι «τούρκος» που αναγκάστηκε να αλλάξει το όνομά του, διότι κατοι-

35. *Καπετάν Γκρης-Μουστάκα*, ό.π., σσ. 17-18, *Καπετάν Τρομάρας*, ό.π., σ. 67, «Αστραπόγιαννος», ό.π., σ. 123, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 133, 142-144, 154-156, 165.

36. Ι. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο ήρως Κατσαντώνης, Νέαι παραστάσεις Καραγκιόζη*, αρ. 23, Αθήναι, Άγκυρα, χ.χ. (εφεξής: *Κατσαντώνης-Μουστάκα*), σ. 5, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 16-18, 27, 48, 133-135, 231, *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σ. 13.

κούσε σε «ελληνικό» χωριό, ενώ ο δεύτερος, ο Καρδερίνης, ένα μισότρελο καλογεροπαίδι, υιοθετείται από «τουρκική» οικογένεια· και οι δύο τιμωρούνται με εκτέλεση.[37]

Όσον αφορά στους άοπλους έλληνες συνεργάτες του καπετάνιου που δεν είναι συγγενείς του, αυτοί είναι συνήθιως ιερωμένοι, τσέλιγκες, προεστοί ή αξιωματούχοι στην υπηρεσία της οθωμανικής διοίκησης. Αφού δοθούν εξηγήσεις για τις σχέσεις των συνεργατών του ήρωα με τους «τούρκους», παρατίθεται μια σειρά λειτουργιών που επιτελούν. Δίνουν πληροφορίες στον καπετάνιο για τις κινήσεις των εχθρών του ή για τους κινδύνους στους οποίους περιέρχεται η οικογένειά του, του παρέχουν τα υλικά μέσα για τα σχέδιά του, ενώ ο ηγούμενος ενός μοναστηριού προσφέρει βοήθεια στον άρρωστο καπετάνιο.[38] Γενικά, του παρέχουν αρωγή και προστασία, αναγνωρίζοντας του ηγετικές θέσεις ανάμεσά τους, καθώς, επίσης, και τη σημασία της δράσης του για την πορεία των «εθνικών επιδιώξεων».

Ας δούμε τώρα τις σχέσεις του κλέφτη-καπετάνιου με άλλους «έλληνες» ενόπλους-οπλαρχηγούς, που βρίσκονται, όμως, στην υπηρεσία της οθωμανικής διοίκησης, είναι, δηλαδή, αρματολοί.[39] Πρώτα από όλα, στο πλαίσιο της δραματουργίας, δίνεται απάντηση στο ερώτημα γιατί ο καπετάνιος, εν προκειμένου ο Κατσαντώνης, βρίσκεται στο βουνό και αρνείται κάθε διαπραγμάτευση με την εξουσία, ενώ άλλοι γνωστοί και καταξιωμένοι καπετάνιοι στις αντιλήψεις των θεατών, όπως ο Οδυσσέας Ανδρούτσος, ο Κίτσος Τζαβέλας

37. *Κατσαντώνης-Μουστάκα*, ό.π., σσ. 3-4, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 210, 239-240.

38. *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 9, 12, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 48, 68, 72, 150-152, 156-159, 210-211. Πρόκειται για ένα δίκτυο βοήθειας προς τον καπετάνιο που παραπέμπει σε ό,τι ο Γ. Κολιόπουλος, *Ληστές*, ό.π., σσ. 194-257, έχει ονομάσει «ληστρικό κύκλωμα».

39. Η χρήση του όρου υπόκειται, φυσικά, στις επεξεργασίες του λαϊκού δημιουργού. Ίσως να αποτελεί πλεονασμό, αλλά ας σημειωθεί ότι οι εν προκειμένω διαπιστώσεις δεν ανάγονται, ούτε συγκρίνονται με τις προτάσεις έρευνας και ανάλυσης του κλεφταρματολικού φαινομένου. Εδώ μας ενδιαφέρει η εικόνα του στο πλαίσιο μιας παραδοσιακής αστεακής δημιουργίας και οι αναπαραστάσεις που φαίνεται να διαμορφώνει ο συλλογικός λαϊκός δημιουργός.

και ο Μάρκος Μπότσαρης, υπηρετούν τον Αλή-πασά. Έτσι, ο Κατσαντώνης στην αρχή μιλά για δυο-τρεις φοβητσιάρηδες, όμως, κατόπιν, αφού σκεφτεί λίγο, θα ανασκευάσει:

> Αυτοί που είναι εκεί κάτω, καλά κάνουν. Έχουν κι αυτοί τον προορισμόν του, καθώς και εγώ, εργάζονται για την πατρίδα τους την κατακτημένη Ελλάδα.[40]

Δεν περιγράφεται όμως το είδος της «εργασίας» που κάνουν για να εξυπηρετήσουν τα «συμφέροντα του έθνους», ούτε ο τρόπος καθορισμού του «προορισμού» του καθενός. Φυσικά, δε μας ενδιαφέρει ο λογικός έλεγχος των λεγομένων του, αλλά η εικόνα των ενόπλων στον «εθνικό αγώνα» που μεταφέρεται εδώ. Έτσι, οι προσκυνημένοι καπετάνιοι αξιολογούνται θετικά, αναγνωρίζονται ως γενναίοι και ξακουστοί πολεμιστές, η ρήξη των οποίων με την οθωμανική εξουσία θα σημάνει την αρχή του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα.[41] Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι ο τρόπος εκλογίκευσης του υλικού της παράστασης δίνει απαντήσεις οι οποίες παρουσιάζουν ομολογίες με τα κυρίαρχα σχήματα προσέγγισης του παρελθόντος.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, οι δεσμοί ανάμεσα στους δύο τύπους ενόπλων, στον παράνομο κλέφτη και στο νόμιμο αρματολό. Πέρα από τη θετική άποψη που είδαμε να προβάλλεται, εντοπίζουμε στα ηρωικά έργα ενδείξεις ενεργούς και σταθερής συνεργασίας ανάμεσά τους. Έτσι, γύρω από την επαφή του κλέφτη Αστραπόγιαννου και του αρματολού Λαμπέτη, δομείται η πλοκή του σχετικού έργου.[42] Ο Πάνος Τσάρας, «ο έλληνας τον οποίον ο Αλής είχε αρχηγόν των αρματολών της περιφερείας Βαλμάδων», της περιοχής δηλαδή που δρα ο Κατσαντώνης, όχι μόνο δεν καταδιώκει τον κλέφτη καπετάνιο, αλλά είναι και από τους βασικούς συνεργάτες και συνδέσμους του.[43]

Αυτή η σχέση εξελίσσεται ως μια διαρκή σύγχυση ρόλων. Ο κλέφτης

40. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 21-22.
41. Αυτόθι, σ. 29.
42. «Αστραπόγιαννος», ό.π., σ. 118.
43. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 16, 70-71, 80, 99, 150.

Κατσαντώνης αποκτά αρματολικές αρμοδιότητες: «Ως γνωρίζετε τα χωριά είναι φτωχά και πόσο καιρό θα δυνηθεί να συντηρηθεί στο βουνό;», αναρωτιέται ο συνεργάτης του Μάνθος Οικονόμου.[44] Το πρόσωπο που κάνει τη διαπίστωση αυτή αλλά και η συνολική εικόνα του καπετάνιου στην εξέλιξη του έργου δε μας αφήνουν περιθώρια να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για ληστεία. Γίνεται, μάλλον, λόγος για μια συνηθισμένη και καθ' όλα νόμιμη συντήρηση των ενόπλων, ως ανταπόδοση της προστασίας που παρέχει ο καπετάνιος. Το παρακάτω απόσπασμα είναι κατατοπιστικό:

> Ο Κατσαντώνης αγαπά την ισότητα και δεν αφήνει τους τούρκους να καταπατήσουν τα κτήματα των χριστιανών, ούτε χριστιανούς των τούρκων. Του δίνουν παράδες χωρίς να τους το ζητήσει(...) [κι επειδή εξουδετέρωσε συμμορία ληστών] ο μπέης τον ευχαρίστησε και του άφησε να εννοηθεί ότι όταν είχε ανάγκη από χρήματα, να ζητήσει από το Μπέη.[45]

Ο κλέφτης καπετάνιος προασπίζεται τις ισορροπίες στο εσωτερικό της κατακτημένης αλλά και της κατακτητικής κοινωνίας, αντιμετωπίζει ομάδες ενόπλων που ληστεύουν και γι' αυτό δέχεται χρήματα, χωρίς να τα έχει απαιτήσει. Παρά την ταύτιση των δύο ρόλων, αναδεικνύεται μια ιδιάζουσα ιεραρχία ανάμεσά τους. Ο αρματολός Πάνος-Τσάρας, όταν δρα στην περιοχή του μια ληστρική ομάδα, δεν αντιδρά μόνος του. Καλεί τον κλέφτη Κατσαντώνη να την αντιμετωπίσει. Αυτός είναι που ηγεμονεύει, άρα αυτός είναι ο αρμόδιος για την τήρηση της τάξης στην περιοχή, ενώ οι υπόλοιποι απλώς τον βοηθούν ή ζητούν τη βοήθειά του.[46] Τελικά, το συνεχές ανάμεσα στους κλέφτες και τους αρματολούς οδηγεί στη αντίληψη ότι οι ένοπλοι συνιστούν ένα αδιαφοροποίητο μόρφωμα, χωρίς να εντάσσονται σε ένα κύκλωμα ανταγωνισμού και εναλλαγής ρόλων νομιμότητας και παρανομίας. Έτσι, οι παραστάσεις για τους κλέφτες και τους αρματολούς στον καραγκιόζη συναντούν, αν και μέσα από διαφορετικές διεργασίες, τις αντίστοιχες της εθνικιστικής ιδεολογίας του ελληνικού κράτους.

44. Αυτόθι, σ. 108.
45. Αυτόθι , σ. 175.
46. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 110-111, «Αστραπόγιαννος», ό.π., σσ. 128, 140.

Έχει, ήδη, τεθεί το ζήτημα της τοποθέτησης του παραδοσιακού ενόπλου απέναντι στη ληστεία και, γενικά, το ερώτημα της πρόσληψης και της προβολής του φαινομένου στα έργα του καραγκιόζη.[47] Ποιους ληστές καταδιώκει ο κλέφτης Κατσαντώνης; Στο ομώνυμο έργο περιγράφονται τα χαρακτηριστικά και ο τρόπος δράσης των τελευταίων: «[Μαθαίνουν] ποιος έχει πολλούς παράδες, ποιος νοικοκύρης θα βγει να πάει στα κτήματά του και τον ληστεύουν». Εκτός από τους ενόπλους που ονομάζονται λήσταρχοι, η ομάδα εμφανίζεται να έχει και άοπλα μέλη. Σ' αυτά συγκαταλέγονται ο πληροφοριοδότης και ο «αρχηγός», που οργανώνει τις επιχειρήσεις της ομάδας και στην εμφάνιση μοιάζει με τσέλιγκα.

Στον «Καπετάν Μαυροδήμο», ο λήσταρχος Τσανάκας, που λημεριάζει στα σύνορα και έχει φίλους σ' όλα τα χωριά που βρίσκονται σε τουρκικό έδαφος, κλέβει ολόκληρα κοπάδια γιδοπρόβατα και γελάδια και τα δίνει στους τούρκους, ενώ γίνεται λόγος και για την απαγωγή μιας τσελιγκοπούλας που πουλήθηκε επίσης στους τούρκους. Αργότερα, ο συγκεκριμένος ληστής απαγάγει την κόρη ενός κτηνοτρόφου και απαιτεί λύτρα. Ο Καπετάν Τσακιτζής έσφαξε δύο οθωμανούς εμπόρους, γιατί αρνήθηκαν να πληρώσουν χίλιες λίρες, ενώ την ίδια τύχη είχαν και δέκα στρατιώτες με το διοικητή τους.[48] Στις σημειώσεις του για το έργο «Φώτης Γιαγκούλας», ο Σωτήρης Σπαθάρης περιγράφει τυπικές ληστρικές ενέργειες, στις οποίες συμπράττουν ο Καραγκιόζης με το Χατζηαβάτη, ενώ παρουσιάζονται κάποια δίκτυα επικοινωνίας ανάμεσα στον προεστό του χωριού, τον πάρεδρο και το λήσταρχο Γιαγκούλα.[49]

Εντοπίζουμε, λοιπόν, την ύπαρξη δυο τύπων παράνομων παραδοσιακών ενόπλων, οι οποίοι διακρίνονται από τους αρματολούς, αλλά διαφοροποιούνται και μεταξύ τους. Είναι η διάκριση ανάμεσα στον κλέφτη καπετάνιο και το

47. Για την εικόνα της ληστείας στο λαϊκό μυθιστόρημα, βλ. Χρ. Δερμεντζόπουλος, *Συλλογικές παραστάσεις και νοοτροπίες στο ελληνικό λαϊκό ληστρικό μυθιστόρημα. 1900-1930*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Παν/μιο, Αθήνα, 1994.

48. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 104-105, 110, «Καπετάν Μαυροδήμος», ό.π., σσ. 220-236, *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σ. 4.

49. Γ. Σολδάτος (επιμ.), *Ο καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, Αθήνα, Νεφέλη, 1979, σσ. 139-140.

ληστή ή, όπως αδρά διαφαίνεται στο κείμενο, η διάκριση ανάμεσα σε «κατσαντωναίους» και «κατσικοκλέφτες». Αυτούς τους ληστές καταδιώκει ο Κατσαντώνης, τους χαρακτηρίζει «καθάρματα, που κάνουν βρωμοδουλειές» και τους διαχωρίζει από τους τίμιους ανθρώπους και τους «νοικοκύρηδες».[50]

Η ίδια διάκριση στηρίζει όλη την πλοκή του Καπετάν Μαυροδήμου, όπου έχουμε δύο λημέρια, ένα κλέφτικο κι ένα ληστρικό. Ο καπετάν Μαυροδήμος, νονός της απαχθείσης, αναλαμβάνει δράση εναντίον των ληστών, τους οποίους, όπως ο ίδιος λέει, γνωρίζει. Συνεργάζεται με απόσπασμα της χωροφυλακής, δίνει οδηγίες στον αποσπασματάρχη και, στο τέλος, σκοτώνει τους ληστές.[51] Ο τύπος του ληστή πλησιάζει τον τύπο του «τούρκου». Πέρα από την «τουρκοποίηση» του ληστή Κουτσογιάννη που αναφέρθηκε, κάποιες φορές οι «τούρκοι» αντίπαλοι του καπετάνιου είναι πρώην ληστές. Ο καπετάν Οσμάν-Αγά είναι καπετάνιος με 33 χρόνια στο κλαρί, ο πιο αιμοβόρος οθωμανός ληστής. Αιτία για να γίνει ληστής ήταν οι πολλές δολοφονίες που διέπραξε. Είναι, όμως, ο μόνος που μπορεί να εξοντώσει τον καπετάν Στράτο και γι' αυτό ο Βεζύρης του δίνει αμνηστία και τον κάνει γενικό σερασκέρη.[52]

Είναι όμως μόνον έτσι τα πράγματα; Αν δούμε λίγο πιο προσεκτικά το έργο *Καπετάν Τσακιτζής*, παρατηρούμε ότι ο Τσακιτζής είναι «τούρκος». Ασκεί τη ληστρική πρακτική υπό συγκεκριμένους όρους που θα περιγράψουμε πιο κάτω. Αν και «τούρκος», «σφάζει καθημερινώς και αλύπητα τούρκους», τους οποίους αποκαλεί «σκυλιά», και αγαπά τους «έλληνες»· άλλωστε, «όλα τα παλικάρια του είναι έλληνες». Αντιμετωπίζει κατ' αυτό τον τρόπο τους ομοεθνείς του, γιατί «τούρκοι» σκότωσαν τον πατέρα του και το μικρότερο του αδελφό.[53] Ο Τσακιτζής, γενικά, φέρει τα χαρακτηριστικά του καπετάνιου που περιγράψαμε και είναι ανακόλουθος μόνο σε

50. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 84, 102-109, 111-119, 181-182.

51. «Καπετάν Μαυροδήμος», ό.π., σσ. 239-241, 244, 246-249.

52. *Καπετάν Στράτος*, ό.π., σσ. 6-7, 27, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σ. 231. Βλ. και Ι. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο Μαύρος της Ανατολής*, αρ. 21, ό.π. (εφεξής: *Μαύρος της Ανατολής*), σ. 5.

53. *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 4, 12, 15, 24.

σχέση με τη διχοτομία «τούρκοι»-«έλληνες». Ταυτόχρονα, υφίσταται ο ίδιος τις συνέπειες της οθωμανικής κυριαρχίας, τον άδικο φόνο των συγγενών του, γεγονός που εξορθολογίζει εν μέρει τη στάση του.[54] Βλέπουμε έναν «τούρκο» καπετάνιο, διαφοροποιημένο από την εξουσία, ο οποίος είναι δίκαιος, μια ιδιότητα που χαρακτηρίζει τη δράση του, όπως μας ενημερώνει ο Χατζηαβάτης:

> Αυτός ο άνθρωπος απονέμει δικαιοσύνη, είναι πολύ δίκαιος(...) Δεν είναι κλέφτης ο Τσακιτζής, δεν αρπάζει περιουσίες, ούτε τρομοκρατεί. Απλούστατα πήρε από δύο πλούσιους αγάδες και πάντρεψε δύο ορφανά και πτωχά κορίτσια.

Αργότερα, όπως εξελίσσεται η πλοκή, ο Τσακιτζής βοηθά στην τέλεση του γάμου της κόρης ενός παπά, υποχρεώνοντας το γαμπρό, που αρχικά αθέτησε το λόγο του, να παντρευτεί, γίνεται κουμπάρος και, φεύγοντας, λαμβάνει, αν και «τούρκος», την ευχή «στο καλό και ο Αϊγιώργης μαζί σου».[55]

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα άτακτο παραδοσιακό ένοπλο, ο οποίος είναι πολύ διαφορετικός από τους ληστές του Κατσαντώνη ή του καπετάν Μαυροδήμου, που παρουσιάζονται ως άδικοι και εχθροί του καπετάνιου. Εδώ, έχουμε έναν καπετάνιο ληστή, δίκαιο και εκδικητή, που αποκαθιστά την τάξη του κόσμου, μια μορφή που προσεγγίζει περισσότερο στο γνωστό μοντέλο του κοινωνικού ληστή.[56] Η εικόνα του, όμως, δε μπορεί

54. Η εξορθολογίκευση αυτή γίνεται μόνο εν μέρει αποδεκτή, γιατί σε μια πράξη μεταξύ ομοεθνών (π.χ. μια δολοφονία), η ταυτότητα που αποδίδεται στο δράστη (στο δολοφόνο) δεν μπορεί να είναι εθνική (τούρκος) αλλά κοινωνική (π.χ. ο γείτονας, ή ένας αλήτης ή η εξουσία γενικά).

55. *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 4-5, 19-21, 28, 31.

56. Αναφερόμαστε στη σχετική πρόταση του E.J. Hobsbawm, *Les primitifs de la révolte dans l' Europe moderne*, Paris, Fayard, 1966, και, *Οι Ληστές*, Αθήνα, Βέργος, 1975. Για την κριτική που έχει υποστεί, βλ. A. Blok, «The peasant and the brigand: Social banditry reconsidered», *Comparative Studies in Society and History*, 14(1972), και Γ. Κολιόπουλος, «Περί "κοινωνικών" και άλλων ληστών στη νεότερη Ελλάδα», *Δ.Ι.Ε.Ε.Ε.*, XXXIII (1980). Ας σημειωθεί ότι ο Τσακιτζής δεν εγγράφεται στις εμπειρίες των καραγκιοζοπαικτών και των θεατών, όπως άλλοι ήρωες-ληστές του μπερντέ, όπως π.χ. Γιαγκούλας, που εμφανίζονται στον καραγκιόζη με την αρνητική εκδοχή των ληστών στα έργα «Κατσαντώνης» και «Καπετάν Μαυροδήμος». Ο μύθος του Τσακιτζή μεταφέρεται από τις μικρασιατικές ακτές με τους πρόσφυγες και γίνεται δημοφιλής με τα λαϊκά ληστρικά αναγνώσματα, όπου καλλιεργείται ακριβώς αυτή η εικόνα του κοινωνικού ληστή. Βλ σχετικά, «Εισαγωγή» του Θ. Κοροβίνη, στο, Y. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, Αθήνα, Άγρα, 1994, σσ. 9-31.

να ενταχθεί στην ίδια κατηγορία με τους καπετάνιους-εθνικούς ήρωες, τους ηγέτες των προεπαναστατικών ελλήνων, λόγω της, εκ των προτέρων δηλωμένης, εθνικότητάς του.

Με βάση τις παραπάνω μαρτυρίες, μπορούμε να διακρίνουμε τους εξής ρόλους άτακτων ενόπλων: α) καθαρά παραβατικός (ληστείες για προσωπικό πλουτισμό), β) κοινωνικός (αναδιανομή πλούτου, δικαιοσύνη, προστασία, εκδίκηση) και γ) εθνικός (σύγκρουση με τους «τούρκους», φυσική ηγεσία ανάμεσα στους «έλληνες»). Οι ρόλοι αυτοί αντιστοιχούν στις διάφορες λειτουργίες που φέρονται να ασκούν οι παραδοσιακοί ένοπλοι στον προεπαναστατικό αλλά και στο μετεπαναστατικό ελλαδικό χώρο. Αυτά τα στοιχεία, στις διάφορες εκδοχές τους, έχουν να κάνουν με πολύ περίπλοκες διανοητικές επεμβάσεις και λογικές διαμεσολαβήσεις στο πλαίσιο του θεάτρου σκιών. Αντανακλούν τις πολλαπλές διάρκειες πρόσληψης, αλλά και προβολής των συγκεκριμένων εικόνων, όπως έχουν διαμορφωθεί ιστορικά, στην πορεία ανάπτυξης του ελληνικού θεάτρου σκιών.

Το τελευταίο μέρος αυτής της εργασίας αφορά στην εξέταση των σχέσεων του καπετάνιου των ηρωικών έργων με τον κόσμο του καραγκιόζη, με τους τύπους του κλασικού δραματολογίου. Κατ' αρχήν, η φιγούρα του Καραγκιόζη συμμετέχει σε κάθε έργο, είτε αυτοπροσώπως είτε με κάποιο τύπο που του μοιάζει στην εμφάνιση και φέρει τα χαρακτηριστικά του, όπως ο Κέντρος στον «Κατσαντώνη του Μόλλα». Έχει πάντα ένα επικουρικό ρόλο δίπλα στον καπετάνιο. Τις περισσότερες φορές μεσολαβεί για να του μεταφέρει κάποιο σημαντικό μήνυμα, γι' αυτό και γνωρίζει τα λημέρια και τον καπετάνιο προσωπικά. Κάποτε παρουσιάζεται ως αδελφός του ή σταυραδελφός, ενώ άλλοτε είναι υπηρέτης κάποιου συγγενή ή φίλου του.[57]

Η μελέτη της παρουσίας και της δράσης του Καραγκιόζη στα ηρωικά έργα είναι σημαντική από πολλές απόψεις. Σ' ένα πρώτο επίπεδο ανάλυσης, βλέπουμε να διατηρούνται ακέραια τα παραβατικά χαρακτηριστικά

57. *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 9-10, 17-18, *Καπετάν Στράτος*, ό.π., σ. 15, *Μαύρος της Ανατολής*, ό.π., σ. 23. Βλ. επίσης, Ι. Μουστάκας, *Ο Καραγκιόζης και ο Χριστιανομάχος*, αρ. 20, ό.π., (εφεξής: *Χριστιανομάχος*), σ. 29.

του, να προβάλλεται μια οπτική του κόσμου από την «ανάποδη»,[58] όπου ο Καραγκιόζης συνεχίζει να παρουσιάζεται ως άσχημος και καμπούρης. Σ' αυτά, άλλωστε, τα χαρακτηριστικά του στηρίζονται και οι σταθερά επαναλαμβανόμενοι διάλογοι, όταν πρόκειται να αναγνωριστεί από τα καραούλια, τους σκοπούς στα λημέρια. Εξακολουθεί να παραδοξολογεί, ακόμη και γύρω από ζητήματα με ιδιαίτερη βαρύτητα στα ηρωικά έργα, όπως το ιερατικό σχήμα του Αθανάσιου Διάκου: «Το ίδιο είναι ή μητροπολίτης ή καντηλανάφτης», μας λέει.

Η παροιμιώδης πείνα του παραμένει και στα έργα αυτά το βασικό του γνώρισμα. Δε λείπουν, βέβαια, και οι κλασικοί του μονόλογοι, όπως «τα πέντε άρθρα της πείνας» ή «το τραγούδι της φασουλάδας».[59] Ο Καραγκιόζης εξακολουθεί να είναι δεινός κλέφτης. Αμέσως μετά τις μάχες, ασχολείται με την αφαίρεση αγαθών από τους νεκρούς, πράξη που καταδικάζεται ρητά από τον καπετάνιο, χωρίς όμως να πτοείται απ' αυτό ο Καραγκιόζης ή να αλλάζει συνήθειες.[60] Συνήθως, αντιμετωπίζει την πρόσκληση να συμμετάσχει στη μάχη με τη στερεότυπη φράση «δεν αδειάζω να πεθάνω, έχω δουλειά, κοίτα να βρεις άλλον».[61]

Όμως, αυτή του η στάση αποκτά νέες σημασίες, όταν καλείται να υπηρετήσει θετικά αξιολογημένους σκοπούς. Οι παραδοξολογίες που αφορούν στους «τούρκους» ηχούν ως απαξίωση και αμφισβήτησή τους. Έτσι, βλέπουμε τον Καραγκιόζη να εύχεται στον πασά πολλές ημέρες και λίγα χρόνια ή να του λέει ότι όλοι τον αγαπούν τόσο, που δε βλέπουν την ώρα για να «φάνε τα κόλλυβά του». Εκεί, όμως, που εξιδανικεύεται η παράβαση, είναι στα σημεία που τελούνται απάτες με ιδιαίτερα θετικό αντίκτυπο στην αντιπαράθεση «τούρκων» και «ελλήνων». Τα νεκρά σώματα του Κατσαντώνη

58. Βλ. το ομώνυμο κεφάλαιο Ε΄, μέρος δεύτερο, στο Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και καραγκιόζης*, ό.π., σσ. 243-263.

59. «Κατσαντώνης-Μόλλα» ό.π., σσ. 83-85, 131, «Καπετάν Μαυροδήμος», ό.π., σσ. 224, 229-231, 235-237, *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 16-17, «Αθανάσιος Διάκος», ό.π., σσ. 135 και 129-132, 140-141.

60. «Αστραπόγιαννος», ό.π., σ. 138, *Καπετάν Τρομάρας*, ό.π., σ. 22, «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 166-192.

61. «Καπετάν Μαυροδήμος», ό.π., σ. 246, βλ. και, *Καπετάν Τρομάρας*, ό.π., σσ. 19-20.

και του Γερολεπενιώτη θάβονται χριστιανικά, αφού ο Καραγκιόζης καταφέρνει να εξαπατήσει τους φρουρούς.[62] Ο ίδιος αποφεύγει την εκτέλεση, διότι ο γιος του, ο Κολλητήρης, κλέβει το μαχαίρι της λαιμητόμου. Το περιστατικό αυτό συνδέεται με την προηγούμενη σκηνή, όπου ο Καραγκιόζης δίνει στο γιο του οδηγίες, κάτι σαν προφορική διαθήκη, για μελλοντικές κλοπές.[63]

Τέλος, ο βασικός ήρωας του θεάτρου σκιών αποκτά εντελώς νέα χαρακτηριστικά στα ηρωικά έργα, που τον διαφοροποιούν από το γνωστό τύπο της κωμωδίας. Τον βλέπουμε να προσεύχεται, να ανάγει σε σημαντικό θέμα το καθήκον προς την πατρίδα, να αρνείται να πάρει χρήματα για τις ηρωικές του πράξεις. Βγαίνει κλέφτης στο βουνό, συμμετέχει σε μάχες, σκοτώνει εχθρούς και προσφέρει χρήματα για την αγορά πολεμοφοδίων.[64] Αλλού αποκτά ασυνήθιστα φρόνιμη στάση, όπως, για παράδειγμα, όταν διαπραγματεύεται με το Χατζηαβάτη, τον υποψήφιο γαμπρό της αδελφής του και αδελφής του καπετάν Γκρή, επισημαίνοντας τις ευθύνες του και τη σπουδαιότητα της κατάστασης, μ' έναν τρόπο που δεν ακολουθεί τα μοτίβα του κλασικού ρεπερτορίου. Φράσεις όπως «έλα στα λογικά σου, σκέψου καλύτερα, ψυχραιμότερα και τότε αποφάσισε»[65] δύσκολα λέγονται αλλού από τον Καραγκιόζη.

Αυτά τα τρία επίπεδα ανάλυσης της συμπεριφοράς του αλληλοδιαπλέκονται, διαδέχεται το ένα το άλλο, στην εξέλιξη της πλοκής. Το παράδοξο, η αντιστροφή και η παρέκκλιση, η αμφισβήτηση και η κριτική αναπτύσσονται δίπλα στην ενσωμάτωση και στην αποδοχή. Ακόμα και η πιο παραβατική πράξη μπορεί να γίνει αποδεκτή, καθώς εντάσσεται σε ένα ευρύτερο εθνικό σχέδιο. Ο δε φορέας της απόκλισης μπορεί να σημασιοδοτηθεί θετικά και να καταστεί, έτσι, κοινωνικά αποδεκτός.

Από τις φιγούρες του κλασικού ρεπερτορίου, στα ιστορικά έργα, εκτός

62. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 59, 138-139, 144-146, 243-245· βλ. και «Αστραπόγιαννος», ό.π., σ. 127.

63. «Καπετάν Γκρής-Ξάνθου», ό.π., σσ. 325-330· βλ. και σσ. 311-316 στο ίδιο.

64. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 70, 103, 146, 202-205, 238, *Χριστιανομάχος*, ό.π., σσ. 21-22, 31-32.

65. «Καπετάν Γκρης-Ξάνθου», ό.π., σ. 286· βλ. και *Καπετάν Γκρης-Μουστάκα*, ό.π., σσ. 12-14.

από τον Καραγκιόζη, παρουσιάζεται πιο συχνά ο Μπαρμπαγιώργος. Άλλοτε συμμετέχει στη δράση και άλλοτε απλά αναφέρεται. Κάποτε αποκαλείται και Βλαχογιώργος, όνομα που συγχέεται με το Μπαρμπαγιώργος. Μπορεί να είναι μέλος της κλέφτικης ομάδας ή τσέλιγκας, η στάνη του οποίου βρίσκεται πολύ κοντά στο λημέρι των ενόπλων, και να λειτουργεί ως σύνδεσμος στις επικοινωνίες τους.

Δεν είναι σπάνιο να αναλαμβάνει την προστασία ή την εκδίκηση για λογαριασμό του ανηψιού του, χωρίς όμως να ξεχνά τις φάρσες και τις παραβάσεις του τελευταίου. Έτσι, στον *καπετάν Τσακιτζή* ειδοποιεί τους συντρόφους του «το νου σας στα σελάχια σας, πάει να μας γδύσει ο κερατάς». Όταν συμμετέχει στην ομάδα των κλεφτών, αναλαμβάνει σημαντικές ευθύνες στις επιχειρήσεις, διευθύνει μικρότερες ομάδες, έχει λόγο στο σχεδιασμό, παίρνει μέρος στα συμβούλια των καπετάνιων και συνομιλεί με τον Κολοκοτρώνη, τον Παπαφλέσσα και το Νικηταρά.[66]

Η σημαντική θέση που καταλαμβάνει ο Μπαρμπαγιώργος στα ηρωικά έργα παραπέμπει ευθέως στη γενικότερη θέση του στη δραματουργία του θεάτρου σκιών. Είναι η μόνη φιγούρα που, όπως τονίστηκε και πιο πάνω, στις κωμωδίες αντιπαρατίθεται στο Βελιγκέκα και μάλιστα με επιτυχία. Αυτή η ιδιότητά του προβάλλεται και αναπαράγεται στα πατριωτικά έργα. Άλλωστε, δεν πρέπει να μας διαφεύγουν οι αναφορές στο ιστορικο-κοινωνικό πλαίσιο παραγωγής του τύπου του,[67] αλλά και η εμφάνιση του (το μέγεθος της φιγούρας, η φουστανέλα και τα τσαρούχια του), που παραπέμπει σ' αυτή των ηρώων-καπετάνιων.

Οι υπόλοιποι γνωστοί τύποι του θεάτρου σκιών συμμετέχουν σποραδικά στα ηρωικά έργα ή αναφέρονται φευγαλέα σε κάποιο σημείο. Δε δείχνουν να σχετίζονται ιδιαίτερα με τον καπετάνιο. Ο Χατζηαβάτης έχει μια

66. «Κατσαντώνης-Μόλλα», ό.π., σσ. 90, 112-117, 184, «Καπετάν Μαυροδήμος», ό.π., σσ. 23-24, *Κολοκτρώνης*, ό.π., σσ. 23-24.

67. Η φιγούρα του Μπαρμπαγιώργου φέρεται να παράγεται αμέσως μετά την ήττα των ελλήνων στον πόλεμο του 1897, στην προσπάθεια καραγκιοζοπαικτών και κοινού να ανορθώσουν το ταπεινωμένο εθνικό τους φιλότιμο. Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Α΄, σ. ξ΄, Κ. Μπίρης, «Ελληνικός ο Καραγκιόζης, γέννημα των αρχαίων μυστηρίων, αναπλάστηκε στην επαρχία του 1900», *Θέατρο*, 10 (1963).

παρουσία πιο σταθερή και η στάση του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, ως ένα βαθμό, «εθνικά μειοδοτική». Ως γραμματέας του πασά, αρνείται να παντρευτεί την αδελφή του Καπετάν Γκρη και στη δίκη που γίνεται αργότερα αθωώνεται, ενώ ο Καραγκιόζης καταδικάζεται σε θάνατο. Αλλού, εμμέσως πλην σαφώς, καταδίδει τον Καραγκιόζη. Κρατά την ιδιότητα του μεσολαβητή, αλλά όχι σε σχέση με τον καπετάνιο, καθώς αυτή τη λειτουργία την έχει αναλάβει ο Καραγκιόζης.

Ωστόσο, σε κάποια σημεία, ο ρόλος του διαφοροποιείται. Υπερασπίζεται δημόσια τον καπετάνιο, τον ειδοποιεί για τους κινδύνους που διατρέχει, ενώ αναφέρεται και ως προσωπικός του φίλος.[68] Η αμφισημία που διακρίνεται όσον αφορά στην εθνική συνείδηση του Χατζηαβάτη, χωρίς να είναι απόλυτη, μας υπενθυμίζει τις απόψεις περί έντονης τουρκογένειας της φιγούρας του.[69]

Ο Διονύσιος δε συμμετέχει περισσότερο, αλλά έχει πιο σταθερά γνωρίσματα. Επιτίθεται στον Χατζηαβάτη για την προδοτική του στάση, συλλαμβάνεται, καταδικάζεται από το τουρκικό δικαστήριο, το οποίο αντιμετωπίζει με ξεχωριστή γενναιότητα, και κατόπιν εκτελείται. Αλλού είναι μέλος της κλέφτικης ομάδας, παίρνει μέρος στις μάχες ή απλά εμφανίζεται.[70]

Ο Σταύρακας μπορεί, επίσης, να είναι μέλος κάποιας ομάδας κλεφτών, χωρίς όμως να αλλάξει κάτι στα μάγκικα χαρακτηριστικά του, στα τραγούδια, στην εμφάνιση και το ιδιαίτερο ιδίωμά του.[71] Έτσι, αφού βγει στο μπερντέ με ένα χασικλίδικο τραγούδι, λέει, απευθυνόμενος στον Καραγκιόζη, ότι πρέπει να του απονεμηθεί αριστείο ανδρείας, διότι έσωσε το χρι-

68. «Καπετάν Γκρης-Ξάνθου», ό.π., σσ. 258-260, 280-282, *Καπετάν Γκρης- Μουστάκα*, ό.π., σσ. 10-11, *Χριστιανομάχος*, ό.π., σ. 23, *Μαύρος της Ανατολής*, ό.π., σ. 9, *Καπετάν Τσακιτζής*, ό.π., σσ. 5-6 «Αστραπόγιαννος», ό.π., σ. 120, *Καπετάν Τρομάρας*, ό.π., σσ. 14, 31.

69. Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τ. Α', σσ. νζ'-νη'.

70. «Καπετάν Γκρής Ξάνθου», ό.π., σσ. 292, 321, 323, *Καπετάν Τρομάρας*, ό.π., σ. 31, *Κολοκοτρώνης*, ό.π., σσ. 9, 19, 30-31.

71. *Κολοκοτρώνης*, ό.π., σ. 24. Για τα χαρακτηριστικά του Σταύρακα και γενικότερα για τις σχέσεις του καραγκιόζη με τους κύκλους της μαγκιάς, βλ. Γ. Κουρής, «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών», *δοκιμές*, Α′ (1994).

στιανισμό από αυτό το «κάθαρμα» τον Χριστιανομάχο. Τέλος, ο Σταύρακας, όπως ο κρητικός Μανούσος και ο εβραίος Αβραμίκος, συμμετέχει στην ομάδα των ελλήνων που δολοφονεί ο Μαύρος της Ανατολής.[72]

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι στα ηρωικά έργα προβάλλεται μια εξιδανικευμένη εικόνα του παραδοσιακού ενόπλου. Ο καπετάνιος θεωρείται ο οιωνεί στρατιωτικός αρχηγός του έθνους, ο ηγέτης των υπόδουλων «ελλήνων» και ο κατεξοχήν φορέας της αντίστασης απέναντι στους αντιπάλους «τούρκους».[73] Η εικόνα της δράσης του παραδοσιακού ενόπλου διαφοροποιείται από αυτήν των ληστρικών πρακτικών. Η διάκριση, όμως, δεν είναι αναπόδραστη. Οι φορείς της τέχνης του καραγκιόζη διακατέχονται, την ίδια στιγμή, από ετερογενείς διάρκειες. Η αναπαράσταση του δίκαιου ληστή, αυτού που αποσπά αλλά και ανακατανέμει τον πλούτο, ανακαλείται στη συλλογική μνήμη, διαπλεκόμενη, τώρα πια, με το είδωλο του καπετάνιου-εθνικού ηγέτη.

Μια άλλη παρατήρηση αφορά στην οπτική του συλλογικού δημιουργού, στο πλαίσιο της οποίας υπάρχουν αυτονόητα «έλληνες» στην προεπαναστατική περίοδο, οι οποίοι ζουν και δρουν, έχοντας παρόμοια ταυτοποιητικά πρόσημα και ιδεολογικά χαρακτηριστικά μ' αυτά των πολιτών του μετεπαναστατικού κράτους.[74] Γύρω από αυτή τη θέση φαίνεται να

72. *Χριστιανομάχος*, ό.π., σ. 24, *Μαύρος της Ανατολής*, ό.π., σ. 14.

73. Αναφερόμενος στις διαδικασίες μυθοποίησης της μορφής του Κατσαντώνη και της κατασκευής της εικόνας του ως το κατεξοχήν σύμβολο των προεπαναστατικών κλεφτών, ο Αλέξης Πολίτης γράφει: «Είναι και το κέντρισμα της λαϊκής φαντασίας από την επίσημη παιδεία και —περισσότερο ίσως— από το θέατρο του καραγκιόζη, στο ρεπερτόριο του οποίου γρήγορα προστέθηκε και ο Κατσαντώνης (...) Η ψευτισμένη πιστότητα αυτού του ειδώλου φανερώνεται διαυγέστατα στο ομώνυμο λαϊκό δράμα του καραγκιόζη», Α. Πολίτης (επιμ.), *Το δημοτικό τραγούδι*., ό.π., σσ. 61, 63.

74. «Η αυταπάτη είναι διπλή. Συνίσταται στη πίστη ότι οι γενεές που διαδέχονται η μία την άλλη ανά τους αιώνες, σε ένα έδαφος κατά προτίμηση σταθερό και με ένα όνομα οπωσδήποτε κοινό, κληρονομούν μια ουσία αναλλοίωτη. Συνίσταται επίσης η πίστη ότι η εξέλιξη, της οποίας επιλέγουμε αναδρομικά τις διάφορες όψεις με τέτοιο τρόπο που να αντιλαμβανόμαστε τον εαυτό μας ως απόληξή της, ήταν η μόνη δυνατή, ότι αντιπροσώπευε ένα πεπρωμένο. Πρόταγμα και πεπρωμένο είναι οι δύο συμμετρικές όψεις της αυταπάτης που ονομάζεται εθνική ταυτότητα.» Ε. Μπαλιμπάρ, «Η μορφή έθνος: ιστορία και

δομούνται τα έργα του ιστορικού ρεπερτορίου του θεάτρου σκιών. Στα πατριωτικά έργα, ο καραγκιόζης αποκτά ένα διαφορετικό ρόλο και καθίσταται μαρτυρία για τις αντιλήψεις της εποχής παραγωγής του. Αυτή η κατηγορία των έργων λειτουργεί προς την κατεύθυνση της κατασκευής της ελληνικής εθνικής συνείδησης και, ειδικότερα, στην πρόσληψη της εθνικιστικής ιδεολογίας από τα παραδοσιακά λαϊκά στρώματα,[75] που αποτελούν το κοινό και το δημιουργό, ταυτόχρονα, του καραγκιόζη. Ο λόγος του δείχνει να αποτελεί ένα συνοθύλευμα λαϊκών και λόγιων πηγών.[76] Πρόκειται για ένα πεδίο, όπου η κρατική κουλτούρα και ο εθνικισμός, ως στοιχεία εκσυγχρονισμού, συναρτώνται με παραδοσιακές αντιλήψεις.[77] Οι αναφορές τόπων, προσώπων και γεγονότων αναπαράγονται, σε γενικές πάντοτε γραμμές, με σχετική πιστότητα που είναι αξιοσημείωτη για προφορική δημιουργία.

Ταυτόχρονα, τα νεοτερικά στοιχεία συνδυάζονται με συγκεχυμένες και αντιφατικές μνήμες, με τον αυτοσχεδιασμό, την ελαστικότητα του χώρου και του χρόνου, την απλοϊκή αναφορά των γεγονότων. Έτσι, προκύπτουν ποικίλες συνθέσεις. Όταν δίπλα στον Κολοκοτρώνη στήνεται ο μάγκας και χασικλής Σταύρακας,[78] κατασκευάζονται συνάφειες και θεματοποιούνται συνέχειες, πρακτικές που επιβάλλονται με την κατίσχυση του εθνικιστικού λόγου.

ιδεολογία», στο, Ε. Μπαλιμπάρ, Ι. Βαλλερστάιν, *Φυλή έθνος τάξη. Οι διφορούμενες ταυτότητες*, Αθήνα, εκδ. Ο Πολίτης, 1991, σσ. 132-133.

75. «Η ιδέα του έθνους υποκαθιστά λοιπόν τον "προορισμό" που το παραδοσιακό θρησκευτικό πρόταγμα ευαγγελίζεται στους πιστούς. Σε αυτό ακριβώς το σημείο συναντάται ο εθνικισμός με τις παραδοσιακές νοηματοδοτήσεις (...) Οι αναφορές στο "ανεκπλήρωτο καλό" αποτέλεσαν σημείο συνάντησης της εθνικιστικής ιδεολογίας με τον παραδοσιακό κόσμο», Ν. Θεοτοκάς, «Παράδοση και νεοτερικότητα: Σχόλια για το "Εικοσιένα"», *Τα Ιστορικά*, 17 (1992), σ. 365.

76. «Το ηρωϊκό ρεπερτόριο του μπερντέ (το οποίο ακολουθεί, σχεδόν πάντα, λόγια πρότυπα) καθρεφτίζει ως ένα βαθμό την άλωση της λαϊκής παράδοσης από το λογιοτατισμό.», Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, ό.π., σ. 229.

77. «Το έθνος αποτελεί τον ισχυρότερο πόλο έλξης(...) επειδή ακριβώς πρόκειται για το κοινοτικό εκείνο ιδεώδες που, απαλείφοντας αντιθέσεις, αναπαράγει την αίσθηση της συνέχειας με την παραδοσιακή τάξη των πραγμάτων», Π. Λέκκας, «Εθνικιστική ιδεολογία: παράδοση και εκσυγχρονισμός», *Σύγχρονα Θέματα*, 50/51(1994), σ. 39.

78. *Κολοκοτρώνης*, ό.π., σσ. 20, 30-31.

Αυτό είναι το ιστορικό πλαίσιο όπου μπορούμε να παρακολουθήσουμε τον αμφίσημο χαρακτήρα του υλικού που ελέγξαμε. Οι πληροφορίες μας έχουν διαφορετικές αφετηρίες και εξυπηρετούν πολλαπλούς σκοπούς. Η συνισταμένη τους, ό,τι μπορεί να σκιαγραφηθεί ως μια γενική εικόνα των ηρωικών έργων του θεάτρου σκιών, είναι κάτι που δεν προσδιορίζεται ποτέ οριστικά, αλλά βρίσκεται υπό συνεχή επαναδιαπραγμάτευση. Η εξιδανίκευση, η επεξεργασία της μνήμης και η προβολή του προϊόντος αυτής στο παρελθόν, η αναδιάταξή του, δηλαδή, συνιστά τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι οργανώνουν την άποψή τους για τη ροή του χρόνου, την ιστορία και τον κόσμο.[79]

Ας υπενθυμίσουμε ότι καραγκιοζοπαίκτες και διανοούμενοι διατείνονται, με την ίδια σιγουριά, ότι ο Καραγκιόζης διδάσκει ιστορία.[80] Μήπως ο αρχαϊκός και απλοϊκός τύπος διήγησης, που δε δεσμεύεται, φυσικά, από καμία πειθαρχία της ακαδημαϊκής ιστοριογραφίας, γίνεται το όχημα διάδοσης του (υπό επιβολή) εθνικο-κρατικού προτάγματος; Νομίζουμε απλά ότι οι φορείς του θεάτρου σκιών κατανοούν το παρελθόν στη βάση κατηγοριών που χρησιμοποιούνται στο παρόν, δεν αντιλαμβάνονται την ετερότητα στο χρόνο, τοποθετούνται αξιολογικά απέναντι στην ιστορία. Όσο περισσότερο ο κυρίαρχος νεοτερικός λόγος γίνεται κομμάτι της ταυτότητας των λαϊκών στρωμάτων, τόσο αυτά, με τη σειρά τους, τον οικειοποιούνται και επιδρούν πάνω του. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την αναπαραγωγή στοιχείων της νεοτερικότητας, που εγγράφονται σε παραδοσιακά σχήματα, τις σημασίες των οποίων τα λαϊκά στρώματα ανασκευάζουν σε κάθε συγκυρία.[81]

79. «Είναι αλήθεια ότι η ιστορία είναι μια ανασυγκρότηση του παρελθόντος, υποκείμενη στις κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτικές δομές μέσα στις οποίες ζουν και εργάζονται οι ιστορικοί», J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, σ. 10.

80. Κ. Μπίρης, *Ο Καραγκιόζης, Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, 1952, σ. 52 (αναφορά στο Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, ό.π., τμ. Α΄, σ. ο΄), Σ. Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 152, «Entretien avec Eugenios Spatharis», «Annexes», στο I. Kouris, *La représentation*, ό.π., σσ. 82-83, 97.

81. «Οι εθνικές ιδέες προσαρμόστηκαν σε πολιτισμικές "σταθερές" του παραδοσιακού κόσμου (...) Το εθνικό πρόταγμα οδήγησε στην άρθρωση ενός ιδεολογικού λόγου, ο οποίος,

Εδώ, έχουμε να κάνουμε ουσιαστικά με τις κοινωνικές κατηγορίες των πόλεων που είχαν βιώσει τις συνέπειες της ενοποίησης του κατακερματισμένου ιστορικά, γεωγραφικά και πολιτισμικά χώρου του ελληνικού κράτους. Είχαν υποστεί τα επακόλουθα του εκσυγχρονισμού, ως απορρύθμισης των κανονικοτήτων των παραδοσιακών τοπικών ισορροπιών και των μηχανισμών της καθημερινής αναπαραγωγής τους. Η διαμόρφωση, τελικά, της εθνικής τους συνείδησης εξαρτήθηκε βασικά από τη χρήση εκπαιδευτικών, κατασταλτικών και διοικητικών μηχανισμών.[82]

Αργά αλλά σταθερά, γίνονται αποδέκτες του λόγου περί της κοινής τους υπόστασης και, στη συνέχεια, επεξεργάζονται και εκφέρουν νοήματα εντός των ορίων ενός ενιαίου και επίσημου συστήματος σκέψης, το οποίο επανασημασιοδοτούν, εξαρτώντας το από τις δικές τους ανάγκες.[83] Με την παραγωγή της ιδέας του έθνους, συνέχεται σταδιακά το σύνολο των κατοίκων της ελληνικής επικράτειας και διαμορφώνονται ομώνυμες συλλογικές ταυτότητες, ανεξάρτητα από κοινωνική θέση ή τοπικές ιδιαιτερότητες.[84]

Πολιτισμικές δημιουργίες, όπως ο καραγκιόζης, οι οποίες βασίζονται στο μύθο ή σε στερεότυπα, νοηματοδοτούνται στο πλαίσιο της κοινωνικο-

---

δίχως να προσβάλλει τις θεμελιώδεις παραστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας, υπέβαλε καινούργιες προτεραιότητες στις αρχές που διέθετε ο λαϊκός πολιτισμός για την κατανόηση και την αξιοδότηση του κόσμου.», Ν. Θεοτοκάς, «Παράδοση και νεοτερικότητα», ό.π., σ. 349.

82. Πρβλ. E. Gellner, *Έθνη και Εθνικισμός*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1992, σσ. 71-85.

83. «Φαινόμενα, που κατασκευάζονται ουσιαστικά άνωθεν, αλλά τα οποία δεν μπορούν να κατανοηθούν παρά μόνον εάν αναλυθούν εκ των κάτω, δηλαδή σύμφωνα με τις προϋποθέσεις, τις ελπίδες, τις ανάγκες, τις επιθυμίες και τα συμφέροντα του απλού λαού.», E.J. Hobsbawm, *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1994, σσ. 23-24.

84. «Η ενιαία και κεντρικά ελεγχόμενη λειτουργία [των εκπαιδευτικών θεσμών] στο εθνικό κράτος αποβλέπει στην κατασκευή της εθνικής ταυτότητας και την καλλιέργεια της εθνικής συνείδησης με την "ομογενοποίηση" των μελών του εθνοκρατικού σώματος, πέρα από εσωτερικές διακρίσεις (ταξικές, κομματικές, τοπικιστικές, θρησκευτικές, κ.ο.κ) που ενδέχεται να το διέπουν.», Π. Λέκκας, *Η εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων, 1992, σ. 118.

πολιτικής συνάφειας εντός της οποίας παράγονται. Οργανώνεται, λοιπόν, ένα πεδίο επικοινωνίας και ανταλλαγών με ομάδες διανοουμένων, ιδιαίτερα όταν οι τελευταίες αναζητούν στο λαϊκό πολιτισμό και στην παράδοση την ενίσχυση και το θωρακισμό των αυτονόητων της εθνικής τους ιδεολογίας ή τους φορείς του κοινωνικοπολιτικού τους οράματος.