

στην αγορά του βιβλίου και το ακαδημαϊκό mainstream των δυτικών πανεπιστημίων, που αναγκάζει σε συμμόρφωση και επιτρέπει μικρές μόνο αποκλίσεις. Οι performance studies μάχονται, μετά την ανακήρυξή τους ως ξεχωριστού κλάδου, να ανακτήσουν το γνωστικό τους αντικείμενο και να ξεπεράσουν τις δυσκολίες ευρύτερης διεθνούς αναγνώρισης: επίσης να χειραφετηθούν από τις θεατρικές σπουδές και να δαμάσουν τη μεθοδολογική ποικιλία που τους επιβάλλει η πανανθρώπινη σκοποθεσία τους· να ξεπεράσουν την περιγραφική περιπτώσολογία, την επιφανειακή σύγκριση και την καλειδοσκοπική προσέγγιση των φαινομένων σε ευρύτατα και εν πολλοίς ακαθόριστα πλαίσια. Η Θεατρολογία καλό θα ήταν να κρατά κάποιες αποστάσεις, να διατηρεί κάποιες επιφυλάξεις, να είναι καχύποπτη ως προς τη μεγαλοστομία των εξαγγελιών και κριτική ως προς τις ανεπεξέργαστες συλλογές υλικού, να παρακολουθεί ωστόσο με ενδιαφέρον τις εξελίξεις, να κάνει προσεκτικά βήματα προς την κατεύθυνση αυτή και να περιμένει πώς θα διαμορφωθούν οι μελλοντικές καταστάσεις. Οι ως τώρα επιδόσεις του κλάδου, από επιστημονική άποψη, δεν μπορεί να θεωρηθούν ιδιαίτερα ενθαρρυντικές. Όπου ακούς πολλά κεράσια...

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ΑΝΤΩΝΙΑ ΧΡΥΣΙΚΟΠΟΥΛΟΥ

*Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιόζη,*

Αθήνα, Πορεία 2008, σελ. 247, ISBN 978-960-7043-77-1.

Με πρόλογο του Μ. Γ. Μερακλή (σσ. 11-15) παρουσιάζεται μια ενδιαφέρουσα μονογραφία, η οποία όχι απλώς εμπλουτίζει την ήδη τεράστια βιβλιογραφία (η τελευταία μου απογραφή, βλ. *Παράβασις* 9, 2009, σσ. 423-496, φτάνει τα σχεδόν 1200 λήμματα), αλλά καταπιάνεται με ένα θέμα, το οποίο δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς ως τώρα, ούτε ο Στάθης Δαμιανάκος το έπιασε επαρκώς ούτε ο Γιάννης Κιουρτσάκης. Ξεκινά σαφώς από το υλικό των κειμένων, για να ανιχνεύσει το είδος του χιούμορ που χρησιμοποιείται. Όπως το διατυπώνει προλογικά ο Μ. Γ. Μερακλής: «Τον είδε [τον Καραγκιόζη] αφενός ως φορέα της ιστορικής εμπειρίας μιας συγκεκριμένης, οικονομικά υπανάπτυκτης κοινωνίας, όπου οι ταξικές διαφορές υπάρχουν εντονότερες, χωρίς όμως και να συνειδητοποιούνται ανάλογα από τους πολίτες (ακριβώς εξαιτίας της υπανάπτυξης), αφετέρου ως εκφραστή και διαχρονικών και διατοπικών θεμελιωδών αναγκών του ανθρώπου· η κυρία Χρυσικοπούλου δηλαδή ζήτησε να συγκεράσει (τεκμηριώνοντας ισχυρά της παρουσία τους) την ιστορική με την ανθρωπολογική διάσταση» (σσ. 12 εξ.). Η θυμοσοφία του λαϊκού ήρωα απομυθοποιεί και τη γνώση και τη λογική και πολλά άλλα. Έτσι δεν είναι περίεργο πως μετά από την «εισαγωγή» (σσ. 17-25) στο πρώτο κεφάλαιο, «Ο αντινομικός 'ρόλος' του κομμικού» (σσ. 27-40) το μεγαλύτερο μέρος, 1.2. Ο «σοφός τρελός», στηρίζεται σε μελέτημά μου «Ο 'σοφός τρελός' στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα» (*Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 77-112), όπου αναδεικνύεται ο Καραγκιόζης ως το ελληνικό pendant στους περίφημους τρελούς του καρναβαλιού, τους γελοιοποιούς των μεσαιωνικών βασιλιάδων, τους φιλοσοφημένους fools στον Shakespeare και τους αποσυναγώγους κομμικούς είρωνες του θεάτρου του Μπαρόκ, που κυριολεκτικά βρισκόνται εκτός κοινωνίας, ίσως και εκτός ανθρωπότητας και σχολιάζουν, σαν μικροί θεοί, ελεύθερα τους πάντες και τα πάντα. Στο δεύτερο κεφάλαιο, «Ο ανατρεπτικός και αντινομικός 'λόγος' του

Καραγκιόζη» (σσ. 41-82), η συγγρ. καθορίζει το υλικό της· αντλεί από τα φυλλάδια και παρουσιάζει εν συντομία το περιεχόμενο οκτώ επιλεγμένων έργων (σσ. 45 εξ.): «Ο γάμος του Μπαρμπαγιώργου» (Μ. Ξάνθου 1924), «Ο Μέγας Αλέξανδρος και κατηραμένος όφις» (Σωτ. και Ευγ. Σπαθάρης 1979), «Το χάνι του Μπαρμπαγιώργου» (Αντ. Μόλλας, μετά το 1924), «Λίγο απ' όλα» (Α. Μόλλας, 1921), «Ο Καραγκιόζης φαρμακοποιός» (Κ. Μάνου, πριν το 1930), «Ο Κ. πλοίαρχος» (Μ. Ξάνθου), «Αστραπογιάννης και Λαμπέτης» (Π. Μιχόπουλος, 1972), «Ο Αθανάσιος Διάκος και ο Κ. κανδηλανάτης» (Μ. Ξάνθου). Όπως έχω επισημάνει και παλαιότερα και επανειλημμένα, τα τυπωμένα κείμενα, πέρα από τον προβληματισμό τους σχετικά με την πατρότητα (μερικά δεν είναι καν των Καραγκιοζοπαϊχτών) και την μεθοδολογική επιφύλαξη, πως το γραπτό κείμενο δεν αποτελεί αξιόπιστη πηγή για μια αυτοσχεδιασμένη μορφή θεάτρου, η οποία υπάρχει από τη φύση της μόνο σε παραλλαγές, είναι καθ' εαυτά αξιολογα αντικείμενα της έρευνας, γιατί ανήκουν στη λαϊκή παραλογοτεχνία (Trivalliteratur) και καθρεφτίζουν κώδικες και μοτίβα, δραματοουργικές συμβάσεις και μορφές του διαλόγου που αξίζουν να μελετηθούν συστηματικά. Αυτό ισχύει ειδικά για τις στρατηγικές του χιούμορ (βλ. Β. Πούχνερ: *Γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Γλωσσικές στρατηγικές του γέλιου από τα "Κορακιστικά" ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2002), πώς δημιουργούνται και λειτουργούν οι παρεξηγήσεις, πώς αποδομεί εν τέλει η «σοφή χαζομάρα» του χάρτινου ήρωα την πραγματικότητα, τη λογική της, τις συμβάσεις επικοινωνίας, τις κοινωνικές αξίες και πρακτικές κτλ.

Αυτή την ανάλυση προσφέρει το κεντρικό κεφάλαιο του βιβλίου, το τρίτο: «Μορφολογική –ερευνητική ανάλυση κειμένων» (σσ. 83-207). Ο αντινομικός μύθος, ή μετα-μύθος του Καραγκιόζη, θεματοποιεί τα πάντα και τίποτε δεν είναι δεδομένο γι' αυτόν, γιατί, όπως έχω διατυπώσει πιο πρόσφατα, δεν είναι μόνο εκτός κοινωνίας, αλλά δεν είναι καν άνθρωπος, είναι καθαρή δύναμη ζωής, εκτός και πριν από τους πολιτισμούς και τις κοινωνίες (Β. Πούχνερ: «Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη», *Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1005, σσ. 99-116). Αυτή την ιδιοσυστασία μοιράζεται όχι μόνο με τους «σοφούς τρέλους» των μεσαιωνικών και μεταμεσαιωνικών χρόνων αλλά και με όλους τους κωμικούς ήρωες του παραδοσιακού ευρωπαϊκού κουλθοθέατρου, που κι αυτοί είναι άσχημοι, αθάνατοι (δεν μπορούν να πεθάνουν), νιχλιστές, αναρχικοί κι άλλη δουλειά δεν έχουν, μέσα στα έργα με τα οποία διασκεδάζουν ένα λαϊκό κυρίως κοινό, παρά να ανατρέψουν τα δεδομένα (κάποτε έδωσα έμφαση σ' αυτή την «ψυχοθεραπευτική» διάσταση του παραδοσιακού θεάτρου σκιών, βλ. W. Puchner: *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München 1975, σσ. 147 εξ.). Οι πρώτες αντινομίες που ξεετάζονται αφορούν το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο: «έλλογο-άλογο» ή γνώση και άγνοια (σσ. 88 εξ.): τα «αίματιουρέζικα» του Κ., που ωστόσο σχετίζονται με τη φτώχεια, το φαί και το ξύλο, ή οι λέξεις δεν αντιστοιχούν στις σημασίες τους (καρέκλες τροχίζονται, σκάφες σιδερώνονται κτλ.). Ο L. Durrell εξήρε την υπερρεαλιστική διάσταση του θεάτρου σκιών. Ακολουθεί η ανάλυση των λεκτικών παρεξηγήσεων (ο Μπέης καλεί τον Κ. στο καφενείο να «πάρει» κάτι· εκείνος αναρωσιέται τι να κλέψει), μπερδεύει μέτρα και σταθμά, από την άλλη όμως είναι εκείνος που λέει τις μεγάλες αλήθειες και κάνει τις σωστές διαγνώσεις, διαβλέπει δηλ. καθαρά την πραγματικότητα και τις κοινωνικές της λειτουργίες. Σατριάζει και συμμορφώνεται, αποστασιοποιείται και συναινεί· αλλά, κυρίως, πάντα αιφνιδιάζει. Με αναρπτική διάθεση παρεξηγεί τις πιο απλές παραγγελίες (π.χ. να ανοίξει την πόρτα, να ρωτήσει για το όνομα του επισκέπτη κτλ.). Σ' αυτούς τους λαϊκούς ήρωες, του «τρέλους», η κουταμάρα είναι, σε αντίθεση με τις εντρόπελες διηγήσεις, συχνά και μάσκα, προσωπίδα, η αντίσταση του αναρχικού πνεύματος ενάντια στις κοινωνικές συμβάσεις. Στο «Λίγο απ'

όλα» του Μόλλα, σε μια από τις σπινθηροβόλες ατάκες του μεγάλου αυτού Κ.παίχτη, ο Χατζηαβάνης αποφαίνεται μετά από μεγάλο διάλογο περί αυτοκτονίας, πως ο Κ. πρέπει να γίνει επιτέλους άνθρωπος, κι εκείνος του απαντάει αφοπλιστικά: «Και τώρα τι είμαι;». Αυτό είναι ένα κρίσιμο ερώτημα, στο οποίο δεν υπάρχει απλή απάντηση.

Αυτό μας φέρνει στην ενότητα «Ζωή – θάνατος» (σσ. 108 εξ.). Εκεί οι κοινές λέξεις παίρνουν άλλη σημασία μ' έναν εξόχως φιλοσοφικό τρόπο: ζωή σημαίνει πείνα, ανάγκη επιβίωσης, πεθαίνω: τρώω, χορταίνω την πείνα μου, πεθαίνω χορτασμένος· ο θάνατος είναι η ικανοποίηση της πείνας, η πλήρωση, ο χορτασμός. Θετικά και αρνητικά συμφραζόμενα αντιστρέφονται. Η ανάλυση της συγγρ. εδώ γίνεται στοχαστικότερη: «Ο θάνατος, είναι ο θάνατος της πείνας του, της ανάγκης του, γι' αυτό και μετράει με πόσα λουκούμια θα χορτάσει, για να γνωρίζει πόσα θα 'αγοράσει' την επόμενη φορά. Η ζωή στον Καραγκιόζη είναι ένας φαύλος κύκλος συνεχούς πείνας και της αναζήτησης του τρόπου, που θα ικανοποιήσει αυτή την πείνα, που θα τη θανατώσει. Από την άλλη ο θάνατος από τα λουκούμια (λουκουμοθάνατος) παραπέμπει σε ένα είδος 'γλυκού θανάτου', πεθαίνει ευχαριστημένος μέσα στην πλημοσινή αυτού που τον έλειψε» (σ. 108). Η «λογιχή» αυτή της βιοθεωρίας είναι σπαρτακτικά παρόμοια, γιατί ο Κ. δεν μπορεί να πεθάνει και αν πεθαίνει ανασταίνεται, όπως στο τραγούδι του Κηλαϊδώνη. Ο πόθος του να πεθάνει από το φαί (το «Μεγάλο Φαγοπότι»), θα μείνει εσαεί ανεκπλήρωτος. Από την άλλη όμως αρνείται να εργάζεται για να έχει να φάει. Οι δαίμονες της καθαρής ζωής δεν εργάζονται· απλώς υπάρχουν. Η σύγκρουση του *bon savage* με την καταναλωτική κοινωνία μένει στην άλυτη κραυγή του: «πεινάω» (μονόλογος σσ. 111 εξ.). Ο Κιουρτσάκης περιέγραψε αυτή την αντιστροφή των αξιών με τα χαρακτηριστικά του κόσμου του καρναβαλιού (ακολουθώντας τη γνωστή θεωρία του Bachtin), ο οποίος τροφοδότησε βέβαια τους «τρελούς» της ευρωπαϊκής παράδοσης, αλλά ίσως ο χάρτινος ήρωας να ανήκει σε μια προ-πολιτισμική φάση μιας μαγικής κοσμοαντίληψης και της λατρείας δαιμόνων της φύσης. Όπως και ο Arlecchino έχει ακόμα τα ζωώδη χαρακτηριστικά του δαίμονα, έτσι και η εξωκοινωνική φύση του Κ. παραπέμπει σε άλλες αρχές: ο οθωμανικός Karagöz ήταν ιθυράλλικός και σαφώς συνδέεται, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, με γομμολατρικές τελετές και δοξασίες.

Ένα άλλο μεγάλο θέμα του καραγκιοζικού προβληματισμού είναι «αλήθεια – ψέμα» (σσ. 113 εξ.). Το τι είναι αλήθεια και πραγματικότητα αποτελεί, ήδη κατά τους μεγάλους κοινωνιολόγους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μια κοινωνική σύμβαση (κι όχι σταθερή μέσα στην ιστορία), και για την υπέρτατη αλήθεια έχουν γίνει πολλοί πόλεμοι και έχει χυθεί πολύ αίμα. Ο Κ. με το αλάνθαστο ένστικτο της κοινωνικής κριτικής αποκαλύπτει το ψέμα στους άλλους, το χρησιμοποιεί όμως ως ζωτικό ψεύδος για τον εαυτό του, ξεσκεπάζοντας τοιουτοτρόπως τη θεμελιακή σχετικότητα της όποιας αλήθειας. Άλλη αντίθεση συμπεριφοράς βρίσκεται στην αντίθεση «δουτικισμός – αντιδουτικισμός» (σσ. 117 εξ.). Αυτό σχετίζεται με την ιστορική στιγμή στην οποία εμφανίζεται ο Κ. στην Ελλάδα. Όπως μια ολόκληρη σειρά από κωμωδιογράφους του 19<sup>ου</sup> αιώνα μαστιγώνει τον πθηκισμό, με άνεση όμως χρησιμοποιεί και γαλλικούς ρυθμούς, χωρίς να τις καταλάβει. Το στοιχείο αυτό φαίνεται παρμένο από τις γωσσιές σάτιρες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπου η σατιρική χρήση των γαλλικών έχει μεγάλη παράδοση (Πούγχερ: *Οι γλωσσικές σάτιρες στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ό. π.*, σσ. 398 εξ.). Χειρίζεται και τα ενδυματολογικά σύμβολα της εξουσίας και μόρφωσης, αλλά με καρναβαλικό τρόπο· δυτικοποιεί και ταυτοχρόνα αυτοσατιρίζεται. Άλλη αντίθεση έγκειται στο «σχετικό – απόλυτο» (σσ. 127 εξ.)· ισχυρίζεται π. χ. πως είναι πολύξερρος, ξέρει όλα τα επαγγέλματα· σ' ένα πρακτικό επίπεδο διαψεύδεται σε πολλά έργα και σαφώς έχει άδικο, αλλά ως κάτοχος της λαϊκής θυμοσοφίας όντως είναι «πολύξερρος» (βλ. την αντιστροφή με το σωκρατικό ρητού

σε «ένα ξέρω, ότι όλα τα ξέρω»). «Με μια λαϊκή θυμοσορία, με μια ενστικτώδη, διαισθητική γνώση, λέγοντας ότι ξέρει για όλα τα πράγματα, άσχετα αν δεν τα ξέρει, αναδεικνύει τη σχετικότητα της απόλυτης γνώσης» (σ. 129), Αυτό ισχύει π. χ. όταν ο Χατζηαβάτης τον ρωτάει αν ξέρει τον Αχμέτ μπέη – τον ξέρει. Ποιος είναι αυτός; «Τον γνωρίζω τον άνθρωπο, αλλά δεν τον έχω ιδεί ποτέ μου». Ο αθάνατος «σοφός τρελός» και «ενιαυτός δαίμων» όλα τα ξέρει· έχει μια συνολικότερη γνώση από τις ανθρώπινες κοινωνίες. «Ο Κ. αναποδογυρίζει επιδεικτικά το κοινωνικό φαινέσθαι, φωτίζει ανελέητα τα κωμικά του κουσούρια, τη σχετικότητα και τις αντιφάσεις του, την κρυμμένη πίσω του όψη, τα αφανή του θεμέλια – και αποκαλύπτει έτσι, το είναι» (σ. 132). Στον ανάποδο κόσμο του καρναβαλιού δεσπόζει η κοινωνική κριτική, των θεσμών, των συμβάσεων, των δεδομένων. Αλλά ο Κ. δεν είναι μόνο ένα «απέναντι» στην κοινωνία, είναι και «πάνω» της, «πριν» από αυτήν. Η γνώση αυτής της σχετικότητας της όποιας πραγματικότητας ενυπάρχει στο λαϊκό πολιτισμό, στην ποιητικότητά του, στις παροιμίες του, στους εορταστικούς κύκλους, όπου οι τελετουργίες και τα δρώμενα δημιουργούν μιαν άλλη πραγματικότητα. Σχετική είναι και μια άλλη αντινομία «όνειρο-πραγματικότητα» (σσ. 136 εξ.): η μελετήτρια παραπέμπει στο έργο του Μ. Γ. Μερκλή: «Τα ονειρικά καρβέλια του Κ.» (*Θέματα Λαογραφίας*, Αθήνα 1999 σσ. 229 εξ.). Ο ύπνος και ξύπνος δεν συγγενεύουν μόνο λεκτικά. Μόνο με το ξύλο προσγειώνεται από τις υψηλτετές πτήσεις της αχαλίνωτης φαντασίας στη χώρα του απραγματοποίητου και των δυνατοτήτων και στα όνειρα της απόλυτης τελικής ικανοποίησης.

Μια άλλη δέση αντιθέσεων αφορά τα ηθικά θέματα. «Ηθικό – ανήθικο» (σσ. 146 εξ.): στις λεκτικές παρεξηγήσεις κρύβεται συχνά ένας δικός τους ηθικός κώδικας (π. χ. προπέτης – επαίτης): δεν δέχεται ότι είναι επαίτης αλλά δεν βλέπει κακό στην κλοπή. «Η κλοπή ή η έλλειψη τιμότητας δεν αποτελεί μομφή για τον Καραγκιόζη, σε αντίθεση με την απραξία ή την απαιτεία» (σ. 147). Στα ηρωικά έργα είναι ως νέος Falstaff ο μεγάλος υπέρμαχος της επιβίωσης. «Αναποδογυρίζει νοήματα, αξίες, συμπεριφορές και εξυπώνει τη δική του ανάγκη επιβίωσης. Όχι μόνο μιας στενά ατομικής επιβίωσης, αλλά ενδεχομένως και καθολικής, συλλογικής, εκπροσωπώντας το ανθρώπινο σύνολο που γεννιέται και πεθαίνει, που συνεχίζει να υπάρχει, πέρα από τους ηρωισμούς και τα ανδραγαθήματα κάποιων, και που τελικά εκείνο που δοξάζεται μέσα από αυτήν την ατέρμονη πορεία της ανθρωπότητας, είναι η ίδια η ζωή» (σ. 149). Μια τέτοια βιοθεωρία έχει βαθιές ρίζες στον λαϊκό πολιτισμό, όπου η επιβίωση της κοινότητας (όχι του ατόμου) είναι το υπέρτατο αγαθό. Ως πνεύμα της συλλογικής ζωής ο Κ. δεν μπορεί και δε θέλει να πεθάνει. Αν θυμηθούμε μια στιγμή τη γονιμολατρική ρίζα του κωμικού (φαλλικά τραγούδια, happy end της κωμωδίας ως έρωτική ένωση δύο ανθρώπων με άπώτερο στόχο την τεκνοποιία, έλλειψη τραγικών θεμάτων στο παραδοσιακό λαϊκό θέατρο), ο κωμικός λόγος, εκείνος που δημιουργεί το παιχνίδι έσπασμα του γέλιου, είναι ανατρεπτικός και απελευθερωτικός, γιατί βίαια σαν αγριωμένο ποτάμι από το παρελθόν των πολιτισμών και τη χαρραγή της ανθρωπότητας παραμερίζει η ίδια η γυμνή ζωή θεσμούς και ιδεολογήματα, κοινωνικές συμβάσεις και κωδικοποιημένες συμπεριφορές, όλ' αυτά που στενεύουν και στενοχωρούν τους ανθρώπους στην καθημερινή τους βιοπάλη, και πλημμυρίζει τα πάντα με τη χαρά της καθαρής και άναρχης ζωής. Ο Κ. δεν υπακούει στον Διάκο, γιατί «πρέπει να πάω χιλίων χρόνων και βλέπουμε». Το σώμα του Κ. είναι συλλογικό, γκροτέσκο, άσχημο, δεν αποτυπώνει ιδανικά και ομορφιές, κι ο αμοραλισμός του είναι πρωταρχικός, πριν από τη διαμόρφωση του κοινωνικού ήθους. Ο Κ. δεν είναι ακριβώς μηδενιστής· υπάρχει πριν από τους αριθμούς. Με αυτή τη βασική βιοθεωρία του λαϊκού πολιτισμού ο Κ. βρίζεται και πέρα από την εποχή του. «Ο Καραγκιόζης δεν είναι ένα πρόσωπο και σίγουρα δεν εκφράζει μόνο την εποχή του που παιζόταν το θέαμα, αλλά εκφράζει και το

συλλογικό, ανθρώπινο υποκειμένο που, ανεξαρτήτως εποχής και συνθηκών, έχει πάντα να αντιμετωπίσει τις ίδιες ανάγκες και να διεκδικήσει πάντα το δικαίωμα στην επιβίωση, στο γέλιο και στην κριτική» (σ. 153). Δεν αποφεύγει το ξύλο, αντίθετα το προκαλεί. Η πείνα του όμως είναι μεταφυσικών διαστάσεων, όπως σε όλους τους κωμικούς ήρωες της ευρωπαϊκής θεατρικής παράδοσης. Και αντί φαί «τρώει» ξύλο.

Αυτό μας φέρνει αμέσως σε άλλη αντίθεση «ξύλο – επιχειρηματολογία» (σσ. 155 εξ.). Πρώτα ορισμένες γενικότερες σκέψεις: Ο Ξυλοδαρμός είναι από τα πιο σταθερά χαρακτηριστικά του κωμικού είδους. Το γιατί δεν έχει διαλευκανθεί πλήρως. Στον αγγλικό Punch and Judy ο πεντάσχημος ήρωας σκοτώνει με το μαστούνι του όλους, ακόμα και τη γυναίκα του – και αυτό είναι ξεκαρδιαστικά αστείο. Ο Διαφωτισμός καταδίκασε το άσκοπο γέλιο των λαϊκών αυτοσχεδιασμένων θεάτρων και τα απαγόρευσε. Έτσι η εξήγηση της συγγραφής φαίνεται πως δεν δίνει όλη την αλήθεια: «Το ξύλο και η βία αποτέλεσαν τα μέσα της εξουσίας, για την επιβολή της, αλλά στην έσχατη απελπισία και τα μέσα του καταπιεσμένων για την αναγνώρισή της» (σ. 156). Ο Κ. δεν είναι επαναρότης και τιμωρητής· το ξύλο ενυπαρχει στα έργα σαν βασικό συστατικό στοιχείο, γυροφέρνεται σχεδόν ανεξάρτητα από τα πρόσωπα· ο μαστουνόβλαχος Μπαριμπα-Γιώργος, ο μόνος που δεν γίνεται αποδέκτης τέτοιων βιαιοπραγιών, σίγουρα δεν ενσαρκώνει την ανώτατη αρχή του δικαίου· αυτή την θέση έχουν συνήθως οι οθωμανικές αρχές. Μου φαίνεται πως μια «ιστορική» εξήγηση δίνει μόνο τη μισή αλήθεια: «Η ικανοποίησή του [του Κ.], που έφαγε ξύλο, μας φαίνεται παράλογη, αλλά η εξουσία ξεσκεπάστηκε, έδειξε το αληθινό της πρόσωπο και, βέβαια, αυτό γίνεται στις κωμωδίες, γιατί εκεί μπορεί ο άνθρωπος να αναποδογυρίσει τον κόσμο που δεν του αρέσει και να αντιτάξει το αντεστραμμένο του είδωλο» (σ. 159). Η κωμωδία εν γένει δεν λειτουργεί σχετικοποιητικά για την κοινωνική πραγματικότητα αλλά συνήθως βεβαιωτικά· το αποδεικνύουν οι αποκλίνουσες συμπεριφορές των κωμικών τύπων. Η εξαίρεση είναι ο ίδιος ο Κ., που βρίσκεται τόσο εκτός πραγματικότητας και κοινωνίας, όπως το μικρό παιδί ή ο καλλιτέχνης: το πραγματικό δεν είναι κάτι δεδομένο αλλά ρευστό, πλάσιμο, το πολύ υλικό για άλλη σύνθεση ή παιχνίδι. Και αυτό το στοιχείο βρίσκεται στη ρίζα της «ποιητικότητας» του λαϊκού πολιτισμού: ο φυσιολογικός συμβολισμός των πάντων, η ρευστότητα των σημασιών, το παιχνίδι των ερμηνειών που διαφαίνεται στο γεγονός, πως τα πάντα υπάρχουν μόνο σε παραλλαγές. Φιγούρες σαν τον Κ. ασκούν κοινωνική κριτική, αλλά από μια θέση προ-κοινωνική και μακριά από ιδεολογίες και μοντέλα. Με αυτή την έννοια θεωρώ, πως η λειτουργία της παράστασης ως καθαρτικής αποκατάστασης του κοινού αισθήματος του δικαίου μπορεί να είναι μόνο ένα μέρος της αλήθειας. «Με το ξύλο ασκείται μια κριτική και καθαρτήρια λειτουργία. Κριτική απέναντι στην κοινωνία, γιατί αποκαλύπτεται το σκληρό της πρόσωπο, αλλά και καθαρτήρια, γιατί αποκαθιστά, έστω προσωρινά, μια διαταραγμένη ισορροπία, όταν η εξουσία 'δέρνεται' με τη σειρά της (από τον Μπαριμπαγιώργο), ή όταν επαναφέρει τους 'παραστρατημένους' στη χαρά της ζωής, δηλ. τους 'κατά φαντασίαν' ασθενείς» (σ. 159).

Στις «ηρωϊκές κωμωδίες» υπάρχουν και εθνικά θέματα (σσ. 161 εξ.), αλλά εδώ η δραματουργία κινείται πλέον σε δύο επίπεδα, ένα επίσημο κι ένα κωμικό· η σάτιρα του Κ. δεν αμφισβητεί ποτέ τα ιδανικά του αγώνα. Αυτές οι πατριωτικές παραστάσεις ήταν άλλωστε οι πιο αγαπητές στο κοινό. Οι αντιθέσεις περιορίζονται εδώ στο ηρωϊκό ιδανικό – αντήρωας» (σσ. 166 εξ.), όπως είναι γνωστό από τους διαλόγους του Κ. με τον Μεγαλέξαντρο αντιμετώπι με τον φοβερό δράκοντα. Η παντοδυναμία της καθαρής ζωής εδώ κινείται μόνο στο ένα επίπεδο· ο Κ. δεν αμφισβητεί τις πολεμικές αρετές και το ιδανικό του λεβέντη. Συνυπάρχουν ταυτόχρονα δύο αξιολογικά συστήματα, όπως αυτό συναντάει

καιείς συχνά στο λαϊκό πολιτισμό· η αντιθετικότητα τους δεν οδηγεί στο γεγονός (συνέπεια της «λογικής») πως το ένα αποκλείει το άλλο (βλ. Β. Πούγγρε: «Τόποι και τρόποι του λαϊκού στοχασμού», *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές*, Αθήνα 2009). «Ο Καραγκιόζης δεν επιδιώκει να αξιολογήσει την ηθική ή κοινωνική-πολιτισμική αναγκαιότητα των ηρωικών κατορθωμάτων (άμυνα και επίθεση) αλλά αποστασιοποιείται. Σκέφτεται σαν ένας αιώνια παρών νους και σαν ένα αιώνια παρόν μάτι που βλέπει τα παροδικά, γνωρίζει (από την ανθρωπολογική του ηλικία) τους ανθρώπους ήρωες και τις ένδοξες μάχες, έχει 'δει' χιλιάδες στρατόπεδα και χιλιάδες πολέμους ή κατορθώματα, αλλά εκείνο που διαπιστώνει ότι συνεχίζεται και διαιωνίζεται, είναι η ζωή. Γι' αυτό απομυθοποιεί τον ηρωισμό που οδηγεί στο θάνατο και περιγελά ό,τι υποτιμά τη ζωή» (σ. 172). Συνήθως αρνείται να πεθάνει· προσωπικά· αλλά δεν αμφισβητεί τα υψηλά κίνητρα των ηρώων που είναι έτοιμοι να πεθάνουν για την ελευθερία. Αυτό βεβαιώνεται και από το κεφάλαιο «Καραγκιόζης – εθνικό συναίσθημα» (σ. 180 εξ.). Οι δημιουργοί του θυμοσόφου Κ. είναι οι Κ.παίχτες, που ασφαλώς δεν κινούνταν και σκέφτονταν περά από την εποχή τους. Κάθε άλλο. Στην Κατοχή τόνωσαν διά του στόματος του ήρωα καθαρά την ανάγκη για αντίσταση. Έτσι εξηγούνται και οι αποχρώσεις της λόγιας κουλτούρας μέσα στα έργα (σ. 192 εξ. «λόγιος – λαϊκός πολιτισμός», σ. 196 «Η αντινομία του Κ.»).

Ακολουθούν τα Συμπεράσματα (σ. 209 εξ.). Ο Κ. είναι ένα μυθικό πλάσμα, θα έλεγα, και τελετουργικό: η παρουσία του είναι πάντα μια τελετουργία αποδόμησης της υπαρκτής πραγματικότητας στο πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, όπως τη βιώνουμε στην καθημερινή ζωή· μπροστά από τον εκπρόσωπο της καθαρής συλλογικής ζωής μέσα στη διαχρονικότητά της (τα άτομα πεθαίνουν, αλλά ο Κ. είναι αθάνατος) οι ιστορικές κοινωνίες με τους θεσμούς και τις συμβάσεις τους, τις νόρμες και τις συμπεριφορές, τους κώδικες και τα ιδανικά, στη συγκεκριμένη περίπτωση περιόπτιση η πλάσματική Τουρκοκρατία με πινελιές της επικαιρότητας, καταρρέουν και γίνονται παιχνίδια στα χέρια του Δημιουργού, ο οποίος σαν θεός, μικρό παιδί ή καλλιτέχνης την κάνει στην κυριολεξία ό,τι θέλει. Νομίζω πως αυτή η παιγνιώδης διάθεση και εξουσία βρίσκεται στη ρίζα της γοητείας που ασκεί και εξακολουθεί να ασκεί η οθόνη του θεάτρου σκιών· με την παρουσία του Κ. όλα είναι δυνατά, τίποτε δεν αποκλείεται, μεταφερόμαστε σε μια μυθική πραγματικότητα, μια ασύλληπτη ελευθερία της φαντασίας χωρίς όρια, η οποία με τα αισθητικά εργαλεία μιας καλλιτεχνικής σύνθεσης δημιουργεί ένα ανάλογο της μυθικής κοσμοαντίληψης του λαϊκού πολιτισμού. Και εκεί τα πάντα βρίσκονται στην υπηρεσία των στρατηγικών της επιβίωσης, και το επιβεβαιώνει ο ήρωας του μερυντέ αυτοπροσώπως με τον πιο πειστικό τρόπο, με λόγια και πράξεις, πείθοντας σε αμέτρητες παραλλαγές, πως η ίδια η ζωή είναι πιο σπουδαία από όλα τα άλλα. Ο «βιοφιλικός» χαρακτήρας του παραδοσιακού λαϊκού θεάτρου είναι δεδομένος σε σχεδόν όλες τις εκφάνσεις του (Πούγγρε: *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου, ό. π.*, σ. 11 εξ.). Αυτή η άναρχη χαρά της σταδιακής απομυθοποίησης και καταστροφής ακόμα των πιο δεδομένων και αναμφισβήτητων στοιχείων της ζωής είναι η ανέπιπτη χαρά του μικρού παιδιού, που χτίζει τον πύργο, τον ρίχνει, και χτίζει άλλον κτλ. (βλ. Ηράκλειτος, απόσπ. 52). Αυτή η αποδόμηση της πραγματικότητας (σ' ένα ηθογραφικό σκηνικό της Τουρκοκρατίας) γίνεται με μέσα σατιρικά, την αντιστροφή νοημάτων, ηθελημένες και μη παρεξηγήσεις, με σοφία και κουταμάρα, και μύρια άλλα τεχνάσματα, αλλά με τρόπο σχεδόν συστηματικό. Σ' αυτό έγκειται η κοινωνική κριτική του Κ., η οποία, τονίζω και πάλι, είναι προ-κοινωνική.

Και δίνω τελικά τον λόγο στην ίδια τη συγγρ.: «Ο Καραγκιόζης εμφανίζεται σαν ένα πλάσμα έξω από το χρόνο και το χώρο, σαν μια μητέρα, σταθερή αλλά και εύπλαστη, ελεύθερη, ποδοθημένη στον τόπο της ανθρώπινης ιστορίας, και η κάθε γενιά, η κάθε εποχή,

μέσω των κωμικών της δημιουργών και της κωμικής της παράδοσης, δίνει τη δική της συγκεκριμένη μορφή και το δικό της συγκεκριμένο λόγο, μαζί πάντα με τα πλατιά τυπολογικά και ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά [...]. Ο λόγος του Κ. αναιρεί όλους τους κυρίαρχους κανόνες, τα ισχύοντα κοινωνικά, πολιτισμικά και ηθικά πρότυπα και αξίες, ανατρέπει ό,τι έχουμε τακτοποιημένο στον τρόπο ζωής μας, στη σκέψη μας, στη νοοτροπία μας, εμπιάζει ό,τι έχουν υπολογίσει, συμβιβάσει, ευπρεπίσει, αρνείται τις συναινέσεις μας, καταστρατηγεί τις αρχές που θεσπίζουν το προσήκον, το παραδεκτό, το προσδοκώμενο. Καταργεί την ενότητα του κόσμου μας, τον μεταμορφώνει και ανασηματοδοτεί το σημασιολογικό του πυρήνα. Περιφρονεί τις περιστάσεις, τα πρόσωπα, τις διαδικασίες που αποδέχεται και σέβεται η κοινωνία. Είναι ο σοφός που συνειδητά είναι και ένας τρελός και διακομωδεί τη σοβαρή πλευρά της ζωής, την επίσημη όψη της, σχετικοποιεί την τραγικότητά της, λειαιίνει τις αντιφάσεις της και τα απόλυτα νοήματά της, εκφράζει το συλλογικό αρχετυπικό υποκείμενο που δεν δεσμεύεται από κοινωνικές ή ηθικές αξίες, δεν μετριέται με ανθρώπινα μέτρα και σταθμά» (σσ. 211 εξ.).

Ακολουθεί ακόμα η βιβλιογραφία (σσ. 233 εξ.) και ένα ευρετήριο (σσ. 241 εξ.). Το ταπεινό αυτό βιβλιαράκι θα μείνει ψηφίδα σημαντική στο μεγάλο μωσαϊκό της βιβλιογραφίας για το ελληνικό θέατρο σκίων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ