

Βάλτερ Πούχνερ

ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ
ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ ΚΑΙ ΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ



Βάλτερ Πούχνερ

*Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο
και τα Βαλκάνια*

Βάλτερ Πούχνερ

*Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο
και τα Βαλκάνια*

Granada 2015

Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas

Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών

Διευθυντής σειράς

Μόσχος Μορφακίδης Φυλακτός

Επιστημονική Επιτροπή:

Παναγιώτα Παπαδοπούλου, Παναγιώτης Μαζαράκης, Μιχάλης Χατζάκης
Θανάσης Κουτσογιάννης

DATOS DE PUBLICACIÓN / ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ

Μελέτες για το θέατρο σκιών στη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια

Estudios sobre el teatro de sombras en el Mediterráneo y los Balcanes

Επιμέλεια/Editado por: Moschos Morfakidis, Panagiota Papadopoulou

Συνεργάτες επιμέλειας/Colaboradores de edición: Zoi Chatzidimitriou, Daniela Ryf,
Luis Alberto Díaz Sánchez

pp.: 662

Historia del teatro de sombras en Grecia, Península Balánica e Imperio Otomano.

© Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas

C/ Gran Vía, 9 - 2º, 18001 Granada - España. Telf./fax: +34 958 22 08 74

© Βάλτερ Πούχγκερ

Ψηφιοποίηση κειμένων - Σελιδοποίηση τόμου / Digitalización de textos - Maquetación del libro: Michail Kapodistrias, Lydia-Magdalena Silisteanu

Portada: Jorge Lemus Pérez

Granada 2015

ISBN: 978-84-95905-59-8

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente obra sin la perceptiva autorización

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	15
ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ	
Schattenspiel	21
ΤΟ ΑΡΑΒΙΚΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ	
Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater	31
I	33
II	43
Bibliographie	67
ΤΟ ΟΘΩΜΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟ ΚΑΙ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟ ΧΩΡΟ	
Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft	73
Geschichte und Geographie des Osmanischen Karagöz in Südosteuropa ...	78
Der Hellenophone Raum	88
Die sogenannte »epirotische« tradition	95
Zur typologie der assimilations formen des Osmanischen Karagöz	101
Οι βαλκανικές διαστάσεις τοῦ Καραγκιόζη	117
Πρόλογος	117
Ίστορία καὶ γεωγραφία τοῦ Καραγκιόζη στὰ Βαλκάνια	122
Τὰ πρῶτα βήματα τοῦ Καραγκιόζη στὴν Ἑλλάδα	133
Ἡ λεγόμενη ἡπειρώτικη παράδοση	142
Ἡ τυπολογία τῆς ἀφομοίωσης τοῦ ὀθωμανικοῦ Καραγκιόζη	149
Karagöz ve Balkanlar'da Osmanlı Gölge Oyununun Tarihi: Yayılma Alanı, İşlevleri ve Asimilasyon Örnekleri	165
Tarihsel bulgular	170
Erime ve Asimilasyon Örnekleri	180
ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ	
Das neugriechische Schattentheater Karagiozis	189
Vorwort	189
L. Durrell's Beschreibung einer Karagiozis-Vorstellung	191
Einleitung	198
A. Historische Entwicklung und Überblick über die Wissenschaftslage...	203

1. Entstehungstheorien und Ursprungssagen	204
Mehr noch	214
2. Der Türkische Karagöz	220
3. Karagöz in Griechenland	236
4. Die Hellenisierung	247
5. Die Hochblüte	279
6. Der Rückgang	296
B. Hermeneutische Versuche aus dem blickwinkel der heutigen Wissenschaftslage	301
7. Grundsätzliches	302
8. Karagiozis als forschungsgegenstand	304
9. Karagiozis als produkt der Volkskultur	316
10. Einflüsse und Beeinflussungen	326
11. Ästhetik und theorie	334
C. Zusammenfassung und Ausblick	343
D. Anhang	353
I. Verzeichnis namentlich bekannter KaragiozisSpieler, Helfer, Sänger, Figurenschneider, Volksmaler, Theaterunternehmer usw	355
Nachträge	371
II. Das repertoire des Schattentheaters Karagiozis zusam- mengestellt aus schriftlichen Quellen	373
Klassisches Repertoire	374
Erweitertes Repertoire (ab ca. 1900)	375
II Historisch-heroische Vorstellungen Sonderquelle P = Pam- poukis LV 87	380
Klassisches Repertoire	380
Erweitertes Repertoire (ab ca. 1900)	380
III Sagen, Mythen und Heiligenlegenden	383
Klassisches Repertoire	383
III. Karagiozis - Textreihen	384
Abdrucke von Karagiozistexten	387
IV. Bibliographie	388
Nachträge	395
V. Verzeichnis der Abbildungen	398
Τό ελληνικό θέατρο σκιών και τό παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για τό κοινό τοῦ θεάτρου	411
Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience	431
Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου	449
Η δραματολογία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο 'Κατσαντώνης' του Αντώνιου Μόλλα	459

Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη	487
Ενδεικτική βιβλιογραφία	507
The magic of shadows. Small guide to Karaghiozis	511

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα.....	537
Α. Άραβικό και τουρκικό θέατρο σκιών	538
Β. Τò ελληνικό θέατρο σκιών	543
α. Πηγές μέχρι 1900	543
β. Κείμενα (φυλλάδες καί άναδημοσιεύσεις)	544
γ. Μελέτες καί άρθρα (σέ χρονολογική σειρά)	547
δ. Έπιδράσεις τού Καραγκιόζη	563
αα. Έθιμα	563
ββ. Ζωγραφική	563
γγ. Λογοτεχνία καί θέατρο	564
Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα ..	567
Α. Άραβικό καί τουρκικό θέατρο σκιών	567
Β. Τò ελληνικό θέατρο σκιών	568
Γιά τίς φυλλάδες	573
Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη	577
Για το αραβικό, οθωμανικό, βαλκανικό και τούρκικο θέατρο σκιών	583
Για το ελληνικό θέατρο σκιών	590
Το θέατρο σκιών 1977-2007	597
Το αραβικό, οθωμανικό, βαλκανικό και τούρκικο θέατρο σκιών (βασικές εργασίες)	597



Πρόλογος

Η παρουσία του Βάλτερ Πούχνερ στην Ελλάδα, υπήρξε αναμφίβολα ένα ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός σε μια περίοδο, κατά την οποία τέθηκαν οι βάσεις των θεατρικών σπουδών στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση, όπου επί μία τριαντακονταετία προσέφερε τις υπηρεσίες του στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Η αγάπη του για την Ελλάδα και τον πολιτισμό της, που του επέτρεψε να ενταχθεί χωρίς δυσκολίες στην ελληνική κοινωνία, το ακούραστο πάθος για την έρευνα, η κριτική του σκέψη και η επιστημονική του δεοντολογία δεν άργησαν να προκαλέσουν τον θαυμασμό των μαθητών του, που οδήγησε στη δημιουργία μιας σχολής, που φέρει το ανεξίτηλο στίγμα του επιφανούς δασκάλου και ανθρώπου. Αλλά και η, επί σειρά ετών, διδασκαλία του στα πανεπιστήμια της Βιέννης και του Graz, όπως και οι συχνές του μεταβάσεις σε άλλα ανώτατα ιδρύματα της Ευρώπης και της Αμερικής, έδωσαν την ευκαιρία σε ένα διαφορετικό κοινό να προσεγγίσει και να γνωρίσει την πορεία του ελληνικού θεάτρου από τα χρόνια του Βυζαντίου ως τις μέρες μας. Παράλληλα, η συμμετοχή του σε πολυάριθμα συνέδρια και επιστημονικές συναντήσεις, και οι αμέτρητες ομιλίες και διαλέξεις τον έκαναν ιδιαίτερα γνωστό όχι μόνο στον χώρο των θεατρικών σπουδών αλλά και σε ένα ευρύτερο κοινό, που αναγνώρισε την επιστημονική του προσφορά¹.

Η επίσης πληθωρική του παρουσία στον χώρο της έρευνας, ήρθε να καλύψει ένα τεράστιο κενό στη μελέτη της θεωρίας και, κυρίως, της ιστορίας του θεάτρου στο Βυζάντιο, τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Βαλκάνια, νεότερη και σύγχρονη Ελλάδα, ελληνική λαογραφία, συγκριτική λογοτεχνία και έκδοση κειμένων. Τα εκατό βιβλία και οι τετρακόσιες και πλέον δημοσιευμένες μελέτες του σε επιστημικά περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων, αποτελούν σήμερα έναν πραγματικό θησαυρό πληροφοριών και αναγκαία προσφυγή του κάθε μελετητή

¹ *Βίος και έργο Βάλτερ Πούχνερ. βιογραφικά, δημοσιεύματα, αναφορές, ευρετήρια, αναλύσεις και πρόσληψη. Βιβλιογραφικό δοκίμιο*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo, 2007.

των ερευνητικών αυτών πεδίων. Η προσφορά του στον χώρο της επιστήμης και του πολιτισμού γίνεται φανερή και από τις χίλιες και πλέον βιβλιοκρισίες και βιβλιοπαρουσιάσεις, τη συμμετοχή του στη διεύθυνση διαφόρων επιστημονικών εταιρειών, εκδοτικών σειρών και περιοδικών, και στο συντονισμό επιτροπών κρίσεως διεθνών θεατρικών διαγωνισμών.

Η αναγνώριση του εντυπωσιακού του έργου ήρθε από τους μαθητές του, που ανέλαβαν την επιμέλεια ενός συλλογικού τιμητικού τόμου² και μιας ογκοδέστατης έκδοσης με σημαντικό αριθμό μελετών του. Ιδιαίτερης σημασίας ήταν επίσης η εκλογή του ως αντεπιστέλλοντος μέλους της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών (1994) και η παρασημοφόρησή του με την ανώτατη διάκριση του “Αυστριακού Σταυρού Τιμής για την Επιστήμη και την Τέχνη” (2001).

Άξιο ιδιαίτερης προσοχής, όμως, είναι το γεγονός ότι τα πρώτα του βήματα ο Βάλτερ Πούχνερ τα έκανε στην έρευνα του θεάτρου σκιών, ένα παραμελημένο, μέχρι τότε, θεατρικό φαινόμενο, που όμως αντανακλά με τον καλύτερο τρόπο τα χαρακτηριστικά της ελληνικής κοινωνίας και που επηρέασε ή επηρεάστηκε από όλες σχεδόν τις πτυχές του νεοελληνικού πολιτισμού: λαογραφία, εικαστικές τέχνες, μουσική, θέατρο, κινηματογράφο, λόγια και παιδική λογοτεχνία, εκπαίδευση, κ.ά. Η διδακτορική του διατριβή, που εκδόθηκε το 1975³, υπήρξε η μοναδική μέχρι τότε επιστημονική μελέτη για το θέμα και αποτέλεσε την καλύτερη αναγνώριση του περιφρονημένου αυτού λαϊκού θεάτρου και την απαρχή ενός διαρκώς αυξανόμενου επιστημονικού ενδιαφέροντος προς την κατεύθυνση αυτή. Έκτοτε ήρθαν στο φως διάφορες διδακτορικές διατριβές, πτυχιακές και μεταπτυχιακές εργασίες, επιστημονικές μελέτες, αμέτρητα άρθρα δημοσιογραφικού και εκλαϊκευτικού χαρακτήρα, και κάθε είδους βιβλία, που επέτρεψαν την καλύτερη γνωριμία του είδους από το ελληνικό και, σε μικρότερη κλίμακα, από το ξένο κοινό.

² Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμέλεια), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά για τον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007.

³ Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität (Miscellanea Byzantina Monacensia 21), 1975.

Η προσφορά του όμως δεν σταμάτησε εδώ. Στα χρόνια που ακολούθησαν, και παρά το γεγονός ότι τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα κάλυψαν ένα τεράστιο φάσμα στον χώρο των θεατρικών σπουδών, συνέχισε να ασχολείται συστηματικά με το θέατρο σκιών και να παράγει επιστημονικό έργο, που εμφανίστηκε σε μια σειρά μικρότερων ή μεγαλύτερων δημοσιευμάτων. Έχοντας ως αφετηρία την αραβική, οθωμανική, μεσογειακή και βαλκανική του παράδοση και διάσταση, εξέτασε την ιστορική πορεία του θεάματος στον ελληνικό κόσμο, τα κύρια χαρακτηριστικά του, την αριστοφανική του χροιά, τους χαρακτηριστικούς του τύπους, τη θεματική και το παραδοσιακό του κοινό. Εξαιρετικά χρήσιμοι είναι και οι πλούσιοι βιβλιογραφικοί οδηγοί, που αποτελούν απαραίτητο εργαλείο για κάθε μελετητή ή ενδιαφερόμενο για το θέμα. Η πληθωρική παρουσία του Βάλτερ Πούχνερ αποτελεί λοιπόν έναν σημαντικότατο σταθμό στην έρευνα και στη μελέτη της ιδιόμορφης αυτής μορφής του ελληνικού λαϊκού θεάτρου, διότι εμπλουτίζει τόσο την ελληνική όσο και την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, όπου, παρά την εντυπωσιακά μεγάλη παρουσία δημοσιευμάτων, η καθαρά επιστημονική ενασχόληση περιορίζεται σε ένα μικρό αριθμό άρθρων και μονογραφιών.

Για τον λόγο αυτό και εν όψει του συνεδρίου για το ελληνικό θέατρο σκιών και τις πολιτισμικές του διαστάσεις, που προγραμματίζεται να διεξαχθεί προς τιμήν του Βάλτερ Πούχνερ, το Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών της Γρανάδας έκρινε ότι η συγκεντρωτική επαναδημοσίευση μιας σειράς μελετών του επιφανούς πανεπιστημιακού δασκάλου και επιστήμονα θα ενισχύσει τις βάσεις για την σωστή αντιμετώπιση μιας τόσο σημαντικής πτυχής του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, ενώ ταυτόχρονα θα καταστήσει δυνατή την προσέγγισή του από ένα ευρύτερο κοινό στην Ελλάδα και στον διεθνή χώρο.

Μόσχος Μορφακίδης-Φυλακτός

Γρανάδα, 8 Ιουλίου 2015

Γενική Θεώρηση

SCHATTENSPIEL *

Schattenspiel, ursprünglich wohl aus dem Handschattenspiel entstandene Form des → Puppentheaters. Beim S. werden aus verschiedenen Materialien gefertigte zweidimensionale, meist durchscheinende (oft farbige) Puppenfiguren mit einem Haltestab auf eine von rückwärts beleuchtete Leinwand gepreßt, so daß von der Zuschauerseite die Silhouetten im Profil als Schatten auf der beleuchteten weißen Fläche zu erkennen sind. Dabei imitiert der S.er die Stimmen der Figuren. Die Technik erlaubt lediglich ein Minimum an illusionistischer Realistik, übt aber einen eigentümlichen ästhetischen Reiz aus¹. Die S.technik wurde und wird sowohl im traditionellen → Volksschauspiel als auch im künstlerischen Theater (ombres chinoises, Théâtre Séraphin, Spielzeugtheater) verwendet. Hist. und gegenwärtige Hauptverbreitungsräume sind Ost-und Südostasien (Java², Bali³,

* 1^η έκδοση: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, τόμ. 11/3 (Berlin, New York, 2004), στ. 1244-1253. Υπό δημοσίευση στο *Παράβασις* 13/1, 2015.

¹ Jacob, G., *Bibliogr. über das Schattentheater. Erlangen 2 1902*; id.: *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Hannover, 1925; Ransome, G. G., *Puppets and Shadows. A Bibliogr.* Boston, 1931; Bordat, D./Boucrot, F., *Les Théâtres d'ombres*, P. 1956; Sveme, B., *Shadow Magic. The Story of Shadow Play*, N.Y., 1959; Blackham, O., *Shadow Puppets*, L. 1960; Hadamowsky, F., "Das Puppentheater", *Hürlimann, M. (ed.): Das Atlan-tisbuch des Theaters*, Zürich, 1966, 920-944, hier 934-942; Böhmer, G., *Puppentheater*, Mü., 1976, 51-53, 124-130; And, M., *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu (Das S. in der Welt und bei uns)*, Ankara, 1977; Paërl, H., *S. und das Spielen mit Silhouetten*, Mü., 1981.

² Kroef, J. M. van der, "The Roots of the Javanese Drama", *The J. of Aesthetic and Art Criticism* 3, 1954, 318-327; Mellema, R., *Wayang Puppets. Carving, Colouring and Symbolism*, Amst., 1954; Horsten, E., *Beitr.e zur Erforschung des javan. Schattentheaters. Diss.* Wien, 1962; id., "Das indon. Theater", *Kindermann, H. (ed.): Femörtl. Theater*, Stg., 1966, 121-249; Scott-Kemball, J., *Javanese Shadow Puppets*, L., 1970; Ulbricht, H., *Wayang Purwa. Shadows of the Past*, Kuala Lumpur, 1970.

³ McPhee, C., "The Balinese Wayang Kulit and Its Music", *Traditional Balinese Culture*, N.Y./ L, 1970.

Thailand⁴, Malaysia⁵, Kambodscha⁶, China⁷), Südindien⁸ sowie der hier schwerpunktmäßig angesprochene östl. mediterrane Raum⁹.

Nach älteren Genesetheorien soll das S. aus dem ost-und südost-asiat. Raum, wo es heute noch gepflegt wird, auf dem Landweg in den Mittelmeerraum gekommen sein¹⁰. Dort ist zur Zeit der ma. arab. Kul-

⁴ Müller, F. W. K., *Nang. Siames. Sfiguren im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin*, Leiden, 1894; Nicolas, R., "Le Théâtre d'ombres au Siam", *J. of the Siam Soc.* 21, 1927, 37-51; Dhaninivat, P., *Hide Figures of the Ramakien. ibid.* 53, 1956, 61 - 66; Simmonds, E. H. S., *New Evidence on Thai Shadow-Play Invocation. L.*, 1961; Dhaninivat, P., *Shadow Play. The nang*, Bangkok, 1968; Smithies, M./Kerdchuay, E., "Nang talung: the Shadow Theatre of Southern Thailand", *J. of the Siam Soc.* 60,1, 1971, 379-390; Rutnin, M. (ed.), *The Siamese Theatre*, Bangkok, 1975; Chalermpong, P., *A Popular Drama in Its Social Context. Nang talung, the Shadow Puppet Theatre of South Thailand. Diss.*, Cambr., 1980.

⁵ Rentse, A., *The Kelantan Shadow Play. ibid.* 14, 3, 1936, 73 - 78; Cuisinier, J., *Le Théâtre d'ombres à Kelantan*, P. 1957; Scott-Kemball, J., "The Kelantan Wayang Siam Shadow-Puppets, Rāmā and Hanuman", *Man* 108, 1959, 73-78; Sheppard, D. H. M., "The Khmer Shadow Play and Its Link with Ancient India", *J. of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Soc.* 42,3, 1968, 199-204; Sweeney, A.: *The Rāmāyana and the Malay Shadow-Play. Kuala Lumpur* 1972; Amin Sweeney, P. L.: *Malay Shadow Puppets. L.* 1972.

⁶ Brunet, J., *Nang Sbek. Danced Shadow Theatre of Cambodia*, B., 1969.

⁷ Hirth, E., *Das S. der Chinesen*, Bud., 1901; Grube, W./Krebs, E., *Chin. S.e.*, Mü., 1915; Jacob, G./Jensen, H., *Das chin. Schattentheater*, Stg., 1933; Wimsatt, G. B., *Chinese Shadow Shows*, Cambr./Mass., 1936; March, B., *Chinese Shadow Figure Plays and Their Making*, Detroit, 1936; Bührmann, M., *Das farbige S.*, Bern, 1955; id., *Studien über das chin. S.*, Lüdenscheid, 1963; Obrastsov, S., *The Chinese Puppet Theatre*, L., 1961; Yu,Feng, "The Shadow Theatre and Shadow Puppet", *Chinese Literature* 6, 1963, 78-83; Krafft, L., *S.e aus Setschuan*, Mü., 1964; Scott, A. C., *Traditional Chinese Plays 1*, Madison, 1967; Böhme, A. H., *Eine volkskundliche Slg aus China*, Hbg., 1971; Pimpaneau, J., *Des Poupées à l'ombre. Le Théâtre d'om-bre et de poupée en Chine*, P., 1977; Humphrey, J., "The Challenge of Preserving a Performing Art in Today's World", Damianakos, S.: *Théâtres d'ombres. Tradition et modernité*, P., 1986, 73-91 (griech. Athen, 1993).

⁸ Jacob, G.-Jensen, H.-Losch, H., *Das ind. Schattentheater*, Stg., 1931; Harding, S., "The Ramayana Shadow Play in India", *Asia*, 1935, 234 sq.; Esteller, A., *Die älteste Rezension des ‚Mahānātakam‘. Ein Beitr. zur Geschichte des ind. Bühnen- und S.s und der Ramasage*, Lpz., 1937; Nachdr, Nendeln, 1966; Thieme, P., "Das ind. Theater", *Kindermann* (wie not. 2) 21-120, bes. 30-34, 111-116; Seitmann, F., "S. in Mysore und Andhra Prades", *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde* 127, 1971, 452-489; id., *S. in Kerala*, *ibid.* 128, 1972, 458-490; Blackburn, S., *Inside the Drama-House. Rāmā -Stories and Shadow Puppets in South India*, Berk., 1996.

⁹ Jensen, H., "Das neugriech. S. im Zusammenhang mit dem oriental. Schattentheater.", *Irmscher, J.-Ditten, H.-Mineemi, M.: Probleme der neugriech. Lit.* 4, B., 1959, 198-208, And (wie not. 1) 221-396; Mystakidou, A., *Karagöz. To theatre skiön stēn Hellada kai stēn Tourkia (Karagöz. Schattentheater in Griechenland und der Türkei)*, Athen, 1982; Puchner, W., *Hoi balkanikes diastaseis tou Karagiozē (Die balkan. Dimensionen des Karagiozis)*, Athen, 1985; id., "Das osman. Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherr-schaft", *Südost-Forschungen* 56, 1997, 151-188; Damianakos, S., "Karagöz turc et Karaghiozis grec", *id.* (wie not. 7), 119-158.

¹⁰ Jacob, G., *Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland*, B., 1901; Spies, O., *Türk. Puppentheater*, Emsdetten, 1959; Rezvani, M., *Le Théâtre et la danse en Iran*, P., 1962, 123 sq.

turblüte in Ägypten ein hochentwickeltes S. nachzuweisen, dessen Stücke und Figuren allerdings mit dem heute bekannten S. nichts zu tun haben¹¹. Ähnliches gilt auch für die asiat. Formen, die meist mythol. Inhalte vermitteln und vielfach Götter und Heroenfiguren auf die Bühne bringen. In neueren Theorien wird der Seeweg von Indien in die arab. Welt als Übertragungsmodus angenommen¹². Von dort dürfte es im Zuge der Ausweitung des Osman. Reichs nach Istanbul gekommen sein, wo sich bis zum 17. Jh. die gängigen komischen Figuren und das klassische türk. Repertoire ausbildeten¹³. Darauf verweisen indirekt die türk. Ursprungslegenden. Nach neueren Qu.nbelegen ist das osman. S. in fast allen größeren Balkanstädten bereits im 17. Jh., mit Sicherheit aber im 18. und 19. Jh., z.T. noch bis zum 2. Weltkrieg nachzuweisen, zuerst als Unterhaltungsform an lokalen Paschahöfen, dann in den traditionellen Kaffeehäusern. Spieler waren durchwegs Nicht-Muslime: Armenier, Juden, Roma und Griechen¹⁴. Gespielt wurde nicht nur auf Türkisch, sondern nachweislich auch auf Rumänisch und Griechisch¹⁵. Die lokale Vielsprachigkeit wird durch die Dialektfiguren und Figuren von ‚Fremden‘ noch forciert. Ähnliches gilt für den östl. mediterranen Küstenraum und die nordafrik. Küste, wo noch um 1900 in Ägypten, im Bereich von Tripolis (Libyen), in Tunesien und

¹¹ Littmann, E., *Arab. S.e. B.*, 1901; Kahle, P., *Zur Geschichte des arab. Schattentheaters in Ägypten*, Lpz., 1909; id., „Das islam. Schattentheater in Ägypten“, *Oriental. Archiv* 3, 1913, 103-109; Landau, J. M., „Ibn Dāniyāl“, *El* 3, 1979, 742; Sacd, F., *Hayāl az-zill al-carabī (Das arab. S.)*, Beirut, 1993; Higāzl, H. S., *Hayāl az-zill wa-asl al-masrah al-a-rabī (Das S. und der Ursprung des arab. Theaters)*, Damaskus, 1994.

¹² Dostálová-Jeništová, R., „Das neugriech. Schattentheater Karagöz“, *Irmscher u. a. (wie not. 9) 185-197*; Schnorr, G., „Aspekte der Puppen- und S.forschung“, *Quand les Marionnettes du monde se donnent la main*, Lüttich, 1958, 157-167; Hadjipantazis, T., „The Silk Route Blocked. Theories on the Origin of the Greek Shadow Theater“, *Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World*, Athen, 1991, 138-148.

¹³ Kúnos, I., „Über türk. S.e.“, *Ung. Revue* 7, 1887, 425-435; Thalasso, A., *Molière en Turquie. Etude sur le théâtre de Karagueuz*, P., 1888; Bergsträsser, G., „Türk. S.er“, *Oriental. Lit.ztg* 28, 1925, 424-431; Gerçek, S. N., *Türk Terasası: Meddah - Karagöz - Ortaoyunu (Das türk. Theater: Meddah - Karagöz - Ortaoyunu)*, Istanbul, 1942; An, N., *Karagöz*, Ankara, 1959; Ritter, H., „Karagös“, *Enc. dello spettacolo* 6, Rom, 1959, 881-883; Sevin, N., *Türk Gölge Oyunu (Türk. Puppenspiel)*, Istanbul, 1968; Borcaklı, A., *Karagöz*, Ankara, 1970; weitere Bibliogr. cf. id./Koçer, G., *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatro Bibliyografyası (Türk. Theaterbibliogr. der republikanischen Zeit)*, Ankara, 1973, 26-30, 246-255; And, M., *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Ankara, 1975; Boratav, P. N., „Karagöz“, *El* 4, 1990, 601-603.

¹⁴ cf. Puchner, 1997, (wie not. 9).

¹⁵ z. B. Sulzer, F. J., *Geschichte des transalpin. Daciens [...] 2*, Wien, 1781, 401 sq.

Algerien das osman. S. gepflegt wurde¹⁶. Aufgrund mangelnder Anpassungsfähigkeit an die lokalen sozialen Gegebenheiten bildete sich die Spielform zurück und verschwand¹⁷, ähnlich wie im Balkanraum¹⁸, mit Ausnahme Griechenlands. Nach der jungtürk. Revolution 1908 und der Gründung des kemalistischen Nationalstaates ging die Spiel-tätigkeit auch in der Türkei zurück, wo das S. heute vorwiegend eine folkloristische Touristenattraktion (→ Folklorismus) darstellt¹⁹. Diese Entwicklung ist auf die Tatsache zurückzuführen, daß die dialektalen Spielfiguren im wesentlichen den sozialen Horizont der traditionellen multiethnischen ‚mahalla‘ (Nachbarschaft) im alten Istanbul wider-spiegeln und viele Stücke des klassischen Repertoires auf tatsächli-chen hist. Vorfällen fußen²⁰:

Die Hauptfiguren sind der ithyphallische, ewig hungrige, dumm-schlaue, kahlköpfige, bucklige und abstoßend häßliche Karagöz (Schwarz-Auge‘; → Kahlkopf), sein Freund und Handlungseinfädler, der gebildetere Opportunist Haçivat, der betrunkene Ordnungshü-ter Tuszuz Deli Bekir, dessen Eingreifen meist das brutale Ende der Stücke bildet, die verschlagene Dirne Zené, der westl. Sitten nach-ahmende Çelebi, der verwachsene und debile Zwerg Beberuhi, der Opiumraucher (Tiryaki), sodann die Dialekt- und Sprachtypen: Baba Himmet aus Anatolien (mit Axt und größer als die anderen Figuren), der Lase von der Schwarzmeerküste, der Rumelier vom Balkan, der Kurde, Tatar, Zigeuner, Perser, Armenier etc., die durch mangelhafte Beherrschung des Türkischen charakterisiert sind (→ Stereotypen, ethnische)²¹.

¹⁶ Littmann, E., *Das Malerspiel. S. aus Aleppo nach einer armen.-türk. Hs.*, Heidelberg, 1918; Karutz, R., *Das Schattentheater des Orients*, Lübeck, 1919; Landau, J. M., *Shadow Plays in the Near East*, Jerusalem, 1948; id.: *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Phil., 1958.

¹⁷ Hoenerbach, W., *Das nordafrik. S.*, Mainz, 1959.

¹⁸ Gîtsă, L., "Le Théâtre roumain de marionettes", *Revue roumaine d'histoire de l'art* 1, 1964, 119-138; Popescu-Judet, E., "L'Influence des spectacles populaires turcs dans les pays rou-mains", *Studia et acta orientalia* 5-6, 1964, 337-355; Radulescu, N., "Musikalische Puppenspiele oriental. Herkunft in der rumän. Folklore", *Zs. für Balkanologie* 14, 1978, 83-98.

¹⁹ Petek, G., *Le Théâtre traditionnel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, P., 1972; id., "Karagöz en Turquie aujourd'hui", Damianakos (wie not. 7), 217-228.

²⁰ Siyavuşgil, S. E., *Karagöz, son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istan-bul, 1951; id., *Karagöz. Its History, Its Characters, Its Mystic and Satiric Spirit*, Ankara, 1955. -

²¹ Gokalp, A., "Les Indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman. Les figures "ethniques" sur la scène du Karagöz turc", Damianakos (wie not. 7), 185-198.

Jede Aufführung der Stücke gliedert sich in drei Teile: Prolog (mukademe), Dialog (muhavere) und eigentliches Stück (fasil). Die traditionellen Stücke lassen sich in zwei Gruppen gliedern: In der einen übt Karagöz einen Beruf aus, legt alle anderen Figuren herein und wird am Ende durch Prügel bestraft; in der zweiten handelt es sich um mythol. Erzählstoffe (z. B. *Ferhad und Schirin*, *Tahir und Zihre*, *Leyla und Medschnun*). Als Beispiel sei Gérard de Nervals Beschreibung einer Aufführung in Istanbul um 1851 paraphrasiert:

Haçivat vertraut in seiner Abwesenheit seine Frau seinem Freund Karagöz an. Dieser beschließt sich zu tarnen, denn sobald sie seiner ansichtig werde, fürchtet er, werde sie sich unsterblich in ihn verlieben. So legt er sich vor dem Haus seines Freundes über den Fluß und bildet eine Brücke. An seinen aufragenden Phallus binden Kameltreiber ihre Tiere und junge Mädchen ihre Wäscheleinen. K. läßt alles geduldig über sich ergehen, bis er einen schweren Wagen kommen hört und entsetzt die Flucht ergreift. In diesem Augenblick kommt Haçivats Frau auf ihrem Weg zum Badehaus aus dem Haus. Bei seinem Anblick fühlt sie sich unwiderstehlich zu ihm hingezogen, und nur der frz. Botschafter mit seinem schweren Wagen vermag ihn aus der peinlichen Situation zu retten²².

Der Weg zum öffentlichen → Bad ist eine häufig verwendete Konstellation: Karagöz bietet jeder der vorbeigehenden Frauen seine Dienste an und wird zum Schluß verprügelt. Unter den Berufen, die Karagöz ausübt, sind Schreiber, Apotheker, Koch, Tavemenwirt etc. Andere schwankartige Stücke des klassischen Repertoires sind etwa *Ausflug nach Yalova* (*Yalova safâsı*) um die Freier im Großen Krug, die → Tierverwandlung in *Blutpappel* (*Kanlı Kavak*), die dämonischen → *Hexen* (*Câzûlar*), die Meeresreise in *Das Boot* (*Kayık*)²³.

Die freizügigen Vorstellungen des ‚anatol.‘ S.s stießen im Athen des 19. Jh.s auf die Ablehnung bürgerlicher Kreise. Erst durch die Erfindung neuer Figuren in Patras um 1890 wurde das S. zum beliebtesten

²² Nerval, G. de, *Le Voyage en Orient* 2, P., 1867, 44-52; Jacob, G., *Karagöz-Komödien* 1-3, B., 1899; Seif, T., "Drei türk. S.e.", *Le Monde oriental* 17, 1923, 113-181; Ritter, H., *Karagöz. Türk. S.e* 1-3, Hannover, 1924/Lpz., 1941/ Wiesbaden, 1953; umfangreichste türk. Textslg, Kudret, C., *Karagöz* 1-3, Ankara, 1968-70.

²³ cf. auch die ins Griech. übers. Textslg Mystakidou, K., *Hoi metamorphōseis tou Karagiozē* (*Die Verwandlungen des Karagöz*), Athen, 1998.

Volksschauspiel der griech. urbanen Zentren bis 1930. Das neue soziale Umfeld spiegelte sich in folgenden Figuren:

Neben dem sexuell ‚entschärften‘ Karagiozis und seinem Freund Hatzivatis erscheinen vor allem Barba Jorgos aus dem gebirgigen Rumelien, ein unangepaßter Provinzler in der Stadt und zugleich Verkörperung des traditionellen Mannesideals, Stavrakas, der hasenherzige Ganove aus der Athener Unterwelt, Sior Dionysios oder Nionos von den Ion. Inseln, der türk. Ordnungshüter Dervenagas, Karagiozis’ Frau Aglaia und seine drei Söhne; weitere Dialektfiguren sind der Jude, der Kreter Kapetan Manusos, das Muttersöhnchen Omorphonios mit der riesigen → Nase etc.²⁴

Im Zentrum des traditionellen griech. Repertoires steht das Stück → *Alexander d. Gr. und die verfluchte Schlange* (*O Megalexantos kai to katarameno phidi*), das als Übertragung des *Ferhad und Schirin-Stoffes*²⁵ mehrere Stränge der neugriech. Volkstradition vereinigt: die schriftl. und mündl. Alexandersage in ihrer balkan. Verbreitung²⁶, das Märchen vom drachentötenden Helden (AaTh 300: cf. → Drache, Drachenkampf, Drachentöter) sowie das Lied vom Hl. → Georg und die orthodoxe Georgs-Ikone, welche die Drachentötung darstellt. Das Stück kreist um das Zentralmotiv des wasserabsperrenden Drachen²⁷:

²⁴ Puchner, W., „Syntomē analytikē bibliographia tou theatrou skiōn stēn Hellada“ (Kurze analytische Bibliogr. des S.s in Griechenland), *Laographia* 31, 1976-78, 294-320, 32 (1979-81) 370-378; id., *Das neugriech. Schattentheater Karagiozis* (Diss. Wien, 1972), Mü., 1975; Caimi, G., *Karagheuz ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athen, 1935 (griech, 1937); Mpirēs, K. I., *Ho Karagiozēs. Hellēniko laiko teatro (Karagiozis. Griech. Volkstheater)*, Athen, 1952; *Sondernummer Theatro* 10, Athen, 1963; Whitman, C., „Karaghiozes and Aristophanic Comedy“, id.: *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambr./Mass., 1964, 281 sq.; Danforth, L. M., „Humour and Status Reversal in Greek Shadow Theatre“, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, 99-111; id., „Tradition and Change in Greek Shadow Theatre“, *JAFI* 96, 1983, 281-309 (= Damianakos [wie not. 7] 159-188); Myrsiades, L. M., „The Female Role in the Karaghiozis Performance“, *SFQ* 44, 1980, 145-163; ead., „Oral Composition and the Karaghiozis Performance“, *Theatre Research Internat* 5, 1980, 107-121; ead., „Theatre and Society. Social Content and Effect in the Karaghiozis Performance“, *Folia Neohellenica* 4, 1982, 147-157; ead./Myrsiades, K., *Karagiozis. Culture and Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington, 1992; Stavrakopoulou, A., *Variations on the Theme of Marriage in the Karaghiozis Recorded Performances of the Whitman-Rinvulcri Collection*. Diss. Cambr./Mass., 1994.

²⁵ Burrill, K. R. F., „The Farhād and Shīrīn Story and Its Further Development from Persian into Turkish Literature“, *Studies in Art and Literature of the Near East. Festschr. R. Ettinghausen*, Salt Lake City/N.Y., 1974, 53-78; Zakhos-Papazahariou, E., „Les Origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec“, *Turcica* 5, 1975, 32-39.

²⁶ Veloudis, G., *Der neugriech. Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, Mü., 1968, 253-264.

²⁷ Sifalekis, Z., „Transmission et transformation d'un symbole culturel dans le théâtre d'ombres grec. Le cas d'Alexandre le Grand et le dragon maudit“, *Damianakos* (wie not. 7), 229-247.

Der Pascha läßt durch Hatziaivatis ausrufen, daß derjenige, der das Ungeheuer tötet, seine Tochter zur Frau bekomme. Im Rachen des Ungeheuers verschwinden nach und nach alle Figuren des Ensembles, nur seinen Onkel Barba Jorgos warnt Karagiozis, daß er diese Schlange nicht einfach unter seinem Stiefel zerquetschen könne. Den dramatischen Höhepunkt bildet das Erscheinen des Helden Alexander, dessen Kopf schon zwischen den Zähnen des Monsters steckt, während er noch eine Hilfe-Arie an die Muttergottes singt, als ihm Karagiozis auf einer Leiter mit der Gießkanne zu Hilfe eilt und die Wut des Ungeheuers kühlt. Karagiozis gibt sich als Bezwiner des Ungeheuers aus und schlemmt bei der Siegesfeier im Serail. Es erscheint der richtige Held, der ihm jedoch großmütig verzeiht.

Das improvisierende Einmann-Theater mit der starken Abhängigkeit vom Willen des Publikums und dessen unmittelbaren Eingreifmöglichkeiten durch akustische Signale (Lachen, Auspfeifen etc.) bildet ein schönes Beispiel der Kommunikation und aktiven Publikumsteilnahme beim Volksschauspiel (→ Interaktion)²⁸. Das S. war im Zeitraum 1890— 1930 die meistfrequentierte Theaterform in Griechenland überhaupt; zeitweise waren mehr als 200 namentlich bekannte Spieler tätig²⁹. Ihre Autobiographien bilden ein wichtiges kulturhist. und volkskundliches Material³⁰. Der 2. Weltkrieg brachte einen deutlichen Rückgang der Spieltätigkeit. Die Wandlung des traditionellen Publikums, in dem nun Kinder, Gebildete und Touristen vorherrschten³¹, führte zu Änderungen und Experimenten (antike Tragödien und Komödien, Karagiozis als pädagogisches Vorbild, Aufgeben der traditionellen Figuren)³². Heute sind die Spieler in einer eigenen Vereinigung

²⁸ Puchner, W., "Greek Shadow Theatre and Its Traditional Audience", *Damianakos* (wie not. 7), 199-216, hier 200-203.

²⁹ 2 id., "Hē thesē tou Karagiozē stēn historia tou neohellēnikou theatrou" (Die Stellung des Karagiozis in der neugriech. Theatergeschichte), id. (ed.): *Hellēnikē teatrologia*, Athen, 1988, 409-418.

³⁰ cf. erste gedr. Autobiogr. Spatharis, S., *Behind the White Screen*. Übers. M. Rinvolucris, L., 1967, (griech. Apomnemoneumata, Athen, 1960).

³¹ Puchner (wie not. 31); id., "Le Théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnelle", *Cahiers de littérature orale* 38, 1995, 125-143.

³² z. B. Hatzakēs, M., *To entechno teatro skiōn (theōria kai praxē)* (Schattentheater als Kunst [Theorie und Praxis]), Athen, 1998.

organisiert und treten auch in Zypern³³, Deutschland, den USA und Australien auf. Rezente Entwicklungen des S.s führen über die traditionelle Spielform hinaus: erstens zu einer Sozialisierung des egozentrischen Helden (Schultheater, Kindertheater) und zweitens zu einer Verwendung der S.technik für andere Bereiche des Kunsttheaters, wie dies in mehreren europ. Ländern der Fall ist³⁴.

³³ cf. Giangoullēs, K. G., "Το ,hēmerologio' tou karagiozopaichtē Christod. Antōniadē Paphiou (1904-87)" (Das Tagebuch des S.ers Ch. A. Paphios), *Epeteris Kentrou Epistēmōnikōn Erevnōn* 25, 1999, 367- 432.

³⁴ Donnay, M., *Autour du Chat Noir*, P., 1916; Jeanne, P., *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, P., 1937; Reiniger, L., *Shadow Puppets. Shadow Théâtres and Shadow Films*, Boston, 1975; Baze, R., "Le Théâtre d'ombres en France. Ancêtre du dessin animé et du cinéma", *Damianakos* (wie not. 7), 251-254; Lescot, J.-P., "Note sur les expériences actuelles", *ibid.*, 255-258; Smimova, N., "Lès Chercheurs soviétiques et la pratique du théâtre d'ombres au XXe siècle", *ibid.*, 259-274; Gilles, A., "Un Regard sémiologique sur le théâtre d'ombres contemporain en Occident", *ibid.*, 291-302; Khaznadar, C. und F., "La Magie, la parole et le geste dans le théâtre d'ombres", *ibid.*, 303-313.

Το αραβικό μεσαιωνικό θέατρο σκιών

**THEATERWISSENSCHAFTLICHE ÜBERLEGUNGEN ZUR
ARISTOPHANES-REZEPTION VON IBN DĀNİYĀL IN KAIRO (KURZ VOR 1300)
UND ZU SEINER TRILOGIE FÜR DAS SCHATTENTHEATER**

Marvin Carlson hat in einem seiner letzten Bücher die englische Übersetzung von Sah Mahmoud Mahfouz der drei Stücke von Ibn Dāniyāl für das Schattentheater herausgebracht und eingeleitet (Mahfouz/Carlson 2013), die der vor den Mongolen aus dem nordirakischen Mosul nach Kairo geflüchtet junge «Augenarzt» und spätere Hofpoet der Mamluken Sultane kurz vor 1300 verfaßt hat und die ihn als einen der bedeutendsten Dichter der mittelalterlichen arabischen Literatur ausweisen. Die Texte dieser Trilogie für das Schattenspiel, auf deren Wichtigkeit und Poetik schon Georg Jacob und Paul Kahle um die Jahrhundertwende von 1900 hingewiesen haben (Jacob 1901, Kahle 1909), sind aufgrund ihrer Sprachschwierigkeiten (Mischung von klassischem Dichtungsarabisch und Lokaldialekten, intertextuelle Anspielungen, systematischer Gebrauch von Doppel und Dreifachbedeutungen, Assonanzen und Binnenreimbildungen, Abwechslung von Vers und Prosa, interpolierte Bühenanweisungen, von Kopistenfehlern und Mißverständnissen entstellte Stellen, *loci desperati* usw.), aber auch der Abneigung gegen die frappierende Obszönität erst gegen Jahrhundertende von einem Schüler Kahles ediert worden (Kahle 1992) und seither Gegenstand mehrfacher Übersetzungen geworden¹. Auch Biographieeinzelheiten, vielfach als autobiographische Anspielungen aus der Trilogie selbst herauszulesen, sind bekannt geworden (Guo 2012), und die ägyptisch arabische Schattenspieltradition steht in ihren Belegen nun

¹ Italienisch aus demselben Manuskript, das Kahle bearbeitet hat, bei Corrao 1990, Auszüge in Corrao 1996, französisch bei Khawam 1997, englisch das erste Stück bei Guo 2012, und nun alle drei auf englisch bei Mahfouz/Carlson 2013. Eine deutsche Übersetzung des dritten Stückes hatte bereits Jacob 1901a vorgelegt. Dort auch bereits erstmalig der Hinweis auf Aristophanes.

auf festerem Boden: nachweisbar seit dem späten 10./11. Jahrhundert (kurz nach der Gründung Kairos) bis 1517², der Eroberung des Mamluken-Sultanats durch das Osmanische Reich, das nach der vorherrschenden Forschermeinung auch Erbe dieser Tradition mit dem Karagöz-Schattenspiel geworden ist,³ während in Ägypten selbst das Schattenspiel aus der Übung kommt, ganz im Gegensatz zu den anderen Ländern des Maghreb (Hoenerbach 1959).

Carlson widmet die Ausgabe «to the enthusiasts of Arabic drama», wofür er schon mehrere Publikationen ins Werk gesetzt hat, und unterstreicht, daß es sich bei diesen rabelais-artigen und konglomerathaften Farcen mit religiöser Rahmen-Setzung um Werke der Weltliteratur handle. Vor allem begrüßt er die Ausgabe des dritten Stückes, *The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, ein homoerotisches Drama von erlesener Obszönität und Tierwettkämpfen sowie einem totentanzartigen Finale, da er in ihm Strukturaffinitäten zur altattischen Komödie im Stil von Aristophanes zu sehen glaubt und in einer eigenen Studie probeweise untersucht (Carlson 2013), auf welchen Wegen der Hofpoet in Kairo kurz vor 1300 in Kenntnis einer aristophanischen Komödie wie die «Vögel» gelangt sein könnte. Damit reiht sich Carlson, ohne sich dessen bewußt zu sein oder auch nur die Literaturkenntnis zu besitzen, in eine ganze Reihe von Kontinuitätsthesen, die sich einerseits von Altgriechenland bis zum neugriechischen Karagiozis erstrecken, entweder mit oder ohne Mitbeziehung des osmanischen Karagöz, oder das osmanische Phänomen, das auf der ganzen Balkanhalbinsel, im Vorderen Osten und in Maghreb verbreitet war (Puchner 2006: 97-132), auf einen hypothetischen byzantinischen Mimos zurückführen (And 1962, Reich 1903: 618 ff.). Für eine solche These des Weiterbestehens des spätantiken Mimos bis zum Fall von Byzanz 1453 reicht jedoch die Quellenlage nicht aus (Puchner 2002). Die Strukturaffinitäten des neugriechischen Karagiozis zur Aristophanischen Komödie haben auch Altphilologen unterstrichen (Whitman 1964: 17 ff., 54 ff., 278, 281 ff.) sowie

² Moreh 1987 ersetzt die älteren Übersichten von Jacob 1901, 1925, Kahle 1909, 1940, Littmann 1901 usw.

³ Ze'evi 2006: 128, And 1963-64: 34, Martinovich 1933: 31 ff., Dostálová-Jeništová in Irmscher 1959/60: IV 191 ff.

griechische Forscher im Rahmen des innergriechischen Kontinuitätstheorems (Biris 1952: 12, Caimi 1935, Ioannou 1971: I 19)⁴. Andere Forscher haben versucht, Einflüsse des ostmediterranen Mimos der Spätantike auf die arabische Kultur nachzuweisen (eher negativ Horovitz 1905: 29 ff.), doch mögliche Beziehungspunkte ergeben sich nur in Bezug auf den Märchenerzähler (*hakija, meddah*). Aber die Kontinuitätsthesen vom antiken Mimos zu Karagöz hin stoßen ohnehin auf die Schwierigkeit, daß das altägyptische Schattentheater (die einzigen erhaltenen Stücke sind die von Ibn Dāniyāl) keine typisierten Figuren wie Karagöz kennt (Kern im Anhang von Horovitz 1905: 98). Und im gesamten antiken Theater ist die Schattenspieltechnik mit der beleuchteten Leinwand unbekannt.

Carlsons neue These hat sich damit in ein ganzes Geflecht von älteren Genesetheorien des ostmediterranen Schattentheaters mit schwer beweisbaren Langzeitkontinuitäten verstrickt (Puchner 2014), eine Komplikation, die sicher jenseits seiner Absichten gelegen ist.

I

Die Argumentationslinie der eventuellen Kenntnis der Aristophanischen Komödie verläuft nicht über den breiten Strom arabischer Übersetzungen aus der antiken Literatur, sondern über Byzanz und seine Antikenpflege. Jedoch zuvor die Argumentation von Carlson im Detail:

The structure of the third play, *The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, is quite different from the other two, and while parallels to the fairly simple structures of each of the plays noted above can be found in a number of other writers in the Western comic tradition, there is only a single known author in world literature whose rather

⁴ Hauptpunkt des Vergleichs war hier die konglomerathaften Reihentechnik und Episodik sowie der Typ des klugen, großspurigen, ewig hungrigen Sklaven als Vertreter der unvernünftigen Volksmasse, der in seiner Umwelt immer das absurde Element aufspürt, der die Handlung verwickelt und in dessen derbem Witz sich unmittelbar der korrektive Volksgeist umsetzt, der Spott, mit dem die Gruppe die soziale Normübertretung ahndet, - und nicht das phallische Element oder die Obszönitäten, die im ithyphallischen Karagöz noch vorhanden sind, aber nicht mehr im hellenisierten Karagiozis.

complex pattern of arranging a play bears a close resemblance to that of Ibn Dāniyāl, and that is, in fact, Aristophanes. Although the structure and character arrangements of Menander as well as Plautus and Terence, the major Greek and Roman authors of so-called «middle» and «new» comedy, have been widely imitated from the Renaissance onward, the rather complex structure of the “old comedy” of Aristophanes, although quite consistent throughout his own surviving work, has been taken up by no other author in the existing Western dramatic canon.

The typical structure of an Aristophanic play consists of a series of elements not universally present but common enough so that one may legitimately speak of an «Aristophanic» pattern of play construction. The opening of the play is a monologue or dialogue that introduces the subject matter. The next element is the entrance song of the chorus. The parodos is followed by a set in which the chorus supports or opposes the concerns or project of the hero. Next comes a set of balanced or symmetrical scenes, often in the form of an agon or parabasis, or both. The contest, or agon, pits two characters against each other in a conflict that anticipates the conclusion of the action. In the parabasis, normally at the middle of the play, the main actors leave the stage, and the chorus steps out of the play to address the audience directly. A series of episodes follows, short scenes involving only one or two minor characters each, usually showing the effects of the outcome of the agon. Finally comes the departure song of the chorus, the exodus, with a mood of celebration often involving revelry and a joyous marriage, or both. These elements could be varied somewhat (there is no formal agon, for example, in *The Acharnians*, while there are two in *The Clouds*), but on the whole this complex pattern is quite consistent.

As I have noted, this rather odd and complex structure has not been copied by any other significant dramatist in the Western canon. There may have been a few done as academic exercises, but I am not aware even of any of these. It is therefore quite surprising to find that in his third play, *The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, Ibn Dāniyāl follows this pattern in remarkable detail. The play concerns the sufferings of al-Muttayam, who sees an attractive young boy, al-Yutayyim, in the baths and falls passionately in love with him. The boy flirts with him but remains elusive, and the play concerns al-Muttayam’s various strategies to consummate his passion.

This play begins with a brief prologue, a direct address by the author of the play to the audience. Although short, it suggests the sort of content often found in an Aristophanic parabasis, though not in its normal position in the middle of the play. After this brief introduction follows the prologue proper, bringing us to the Aristophanic structure that determines the shape of the action of the rest of the play. This prologue is an extended monologue from the Love-Stricken One, lasting several pages and including embedded songs and poems, describing his suffering and sleepless nights and detailing the beauties of his new love. As in an Aristophanic comedy, it sets out the concerns of the protagonist that the play will seek to address. In Aristophanes, the next element would be the first choric song, supporting or contesting the desires of the protagonist. Choric passages are not a feature of the shadow theater, but the next scene serves a similar function nonetheless. Al-Damim, a rather ugly former sex partner of al-Mutayyam, appears and tries to win him back, heaping scorn on his new infatuation. Al-Mutayyam rejects the advice of al-Damim, and continues to heap praise on his new love. Then comes a symmetrical scene in which Bayram, a friend of al-Mutayyam and supporter of his pursuit of the attractive al-Yutayyim, brings encouragement to the wooer and predicts his success. The balanced scenes of the two advisors complete the first section of the play. Lacking a chorus, the play also lacks a true parabasis (although as noted the opening preface serves a similar function), but the space of the parabasis is filled by a scene depicting the meeting of the potential lovers. Al-Mutayyam declares his passion, al-Yutayyim coquettishly resists, and the two join in singing romantic duets, somewhat in the manner of much later European operas.

Immediately after this passage, we return to a series of scenes that much more clearly suggest an Aristophanic structure. This is the agon, the climactic element of the first part of a traditional Aristophanic comedy. The agon section of this play is very highly developed, taking up the central third of the action. It is part of the duet scene, itself a kind of agon in which the pleas for satisfaction from the smitten lover are rejected by the attractive youth. In addition to detailing his sufferings, however, al-Mutayyam boasts of certain of his possessions, especially a rooster, a champion cockfighter. His youthful adversary immediately counters that he has a superior fowl. Almost at once we shift from the verbal agon to a

parallel and very physical one, a fight between the two roosters. When al Yutayyim's rooster flees from the ring he proposes another competition, a butting contest between the rams of the opponents.

Once again al-Yutayyim's animal is defeated and he calls for a third and final contest, pitting against each other bulls owned by the two combatants. Finally al-Mutayyam's animal loses, and sinks to the ground dying. Were this an Aristophanic play, this scene would most probably be followed by a choric passage, bridging to the series of episodes that largely make up the latter half of the play. In place of this passage, al-Mutayyam provides a similar lyric interval, a lengthy elegy sung over the dead animal. Then, in a spoken passage, he introduces the situation and action that will occupy the rest of the play, which, as in much of Aristophanes, is dominated by a celebratory feast. In Ibn Dāniyāl's play, al-Mutayyam, his lament concluded, announces that the bull will be slaughtered to provide the major dish for a huge feast for all his friends, hoping that this evidence of his generosity will soften al-Yutayyim's heart.

We now move into the part of the play that in placement and organization exactly corresponds to the Aristophanic episodes mentioned above, offering a succession of minor characters the priest, the poet, the soothsayer, the inspector, and the salesman who in turn visit and hope to exploit the newly founded avian city in *The Birds*. A parallel parade of guests appears when al-Mutayyam throws open his doors and offers free food and drink. First to enter is a so called hermaphrodite named Narcissus, in fact a homosexual man who extols his lifestyle and compares a relieving bowel movement after copulation to giving birth. Next to arrive is a buxom young man whose name is Easy Penetration. As in Aristophanes, all the names in Ibn Dāniyāl's work are «speaking» names, usually laden with obscene or scatological meanings. Easy Penetration is described as resembling an erect reluctant, and he sings a song bragging of his willing submission to his partners' desires. Next appears a thin, dark man named Digger, who comes in to complain of the excessive noise and merriment of the banquet, but then decides to remain when he is attracted by al Mutayyam's erect penis. A matchmaker named Swap follows, offering to further al-Mutayyam's suit, or else serve as a substitute for the reluctant al-Yutayyim. Then enters a street thug, David the Clutcher, who laments past days when the streets were

darker and sexual victims were more easily caught. The following guest, Masturbator, discusses the pleasures of his solitary entertainment, which he brags of enjoying everywhere, even in the street under a loose robe. Another guest, Clever Crawler, reveals how he sneaks into darkened houses and forces sex on those he discovers there. In *The Birds*, the protagonist Pisthetaerus drives off the opportunistic invaders of his celebration, but al-Mutayyam dispatches his obnoxious series of guests in an equally firm but more benevolent manner, plying each of them in turn with drink until they fall to the floor to create a growing pile of stupefied bodies.

Three final guests end this series; the first, a Mamluk slave, announces a change of tone by commenting on the now-considerable pile of inebriated and senseless bodies stretched out amid the garbage like corpses. Despite his revulsion, however, the slave gladly accepts the multiple glasses of wine al-Mutayyam offers and soon adds his own body to the pile. He is followed by a parasite, Glutton, who, akin to a medieval personification of this deadly sin, brags of his ability to eat almost anything. He has come hoping to find food, but settles for drink, and in his turn joins the other debauched sleepers.

Following the episodes in the Aristophanic structure enumerated above is the exuberant final song of the chorus, often involving a marriage celebration, a feast, dancing, or drinking. Ibn Dāniyāl might be said to have merged features of this concluding revelry with Aristophanic comedy, but there is a final scene in *Ihn* → Ibn Dāniyāl that in fact occupies the structural space of the concluding festival common in Aristophanes. In this highly striking final scene a man with a solemnity and decorum contrasting sharply with the previous visitors awakens all with a great shout and announces himself as the Angel of Death, prompting the horrified al-Mutayyam to renounce his vices and pray for God's mercy before dying. His body is placed in a white coffin and carried off in a funeral march (Carlson 2013:156-160).

Die ausführliche Detailbeschreibung des Stücks ist insofern notwendig, um die von Carlson angesprochenen Strukturanalogien zu evaluieren, die a) in der phallischen, sexuellen und skatologischen Obszönität, dem grotesken intellektuellen und verspielten Sprachwitz liegen, und b) in der Reihenstruktur der Episodik, wobei allerdings, um gleich die Gegenargumentation vorwegzunehmen, die Pa-

rabasis wegfällt und das fruchtbarkeitsmagische *happy end* mit dem Festschmaus in ein totentanzartiges Finale mit Todesengel, Reue und Sterben des Protagonisten umgewandelt wird. Um den Gegenargumenten gleich weiter das Wort zu geben: es fehlt auch das wesentliche Strukturelement des Chors, der verbale Agon bei Aristophanes ist hier in einen Hahnen-, Widder- und Stierkampf umgewandelt, die religiöse und metaphysische Rahmenhandlung ist in der *Archaia* nicht anzutreffen, das politische Ethos der Marathon-Zeit und der Athener Demokratie, die Aristophanes in seinen Komödien feiert, ist zu einem satirisch gemeinten, aber weinerlichen Klagen um den Verlust der Weinschenken und Homosexuellen-Bordells verkommen und in eine moraldidaktische Note um die Bereuung des Sündendaseins knapp vor dem Ableben, die eher in die spätmittelalterliche Exempelliteratur weist als ins Altertum des 5. Jahrhunderts. Es geht also, kurz gesagt, um dramatische Struktur analogien einer archaischen Ästhetik und Dramaturgie, die keine aristotelisch steigende und nach der Peripetie fallende Handlung kennt, sondern lineare Episodenreihen, deren Aufeinanderfolge nicht architektonisch konstruiert und strukturiert ist, sondern eine unilineare Handlungsführung bevorzugt und noch keinen dramatischen «Aufbau» bringt («praedramatisches Theater» in der Terminologie von Hans-Thies Lehmann, Lehmann 1991). Überdies handelt es sich bei der Trilogie von Ibn Dāniyāl nicht um Komödien, sondern religiös-didaktische Exempeldramen, die in *memento mori*-Stimmung mit Verlust, Verzicht, Einkehr und Tod enden, auch wenn Lasterhaftigkeit und Sündenpfehl im Hauptteil derartig stark überwiegen, daß die religiöse Besinnung wie eine konventionelle Pflichtübung erscheint, was ja durchaus wiederum spätmittelalterlichem Lebensempfinden entspricht.

Bloß im ersten Stück ist die Handlungsführung etwas komplizierter und der Strukturaufbau beginnt, der arabische Narratologie und Erzählkunst zu ähneln: (manchmal mehrfache) Rahmenhandlung, Abschweifungen, lockere Erzählökonomie, interpolierte Episoden und Verschachtelung (Erzählung in der Erzählung, vgl. dazu in der Folge). Die Stücke 2 und 3 bringen eine primitivere Erzählform: die einfache Aneinanderreihung von Episoden. Die Ähnlichkeit mit Aristophanes besteht also in einer «vordramatischen» Reihen- und Nummernstruktur, die auch das Austauschen oder die Multiplikation und

Variation von Episoden erlaubt (ganz wie im osmanischen und griechischen Schattentheater) und noch keinen konstruierten Aufbau einer handlungskonstruierenden Dramaturgie aufweist. Es überwiegt demnach der Erzählcharakter vor der dramatischen Struktur; die Dialoge werden nicht zur Handlungsregulierung und indirekten Informationsvergabe benutzt, sondern um satirische Wortspiele, obszöne Anspielungen, witzige und originelle Vergleiche, narrative Passagen, ganze Poeme zu verschiedenen Themen usw. zu integrieren, die zum Teil auch völlig handlungsirrelevant sind.

Carlson hat sich meiner Meinung nach in seiner Begeisterung zu einem Langzeitvergleich hinreißen lassen, der nur auf abstrahierender und typologischer Ebene Sinn ergibt, denn der Zeitabstand von fast 18 Jahrhunderten erlaubt den Gedanken an direkten Einfluß wohl kaum. Als gewiegter und erfahrener Theaterhistoriker weiß er dies auch, und der versuchte historische Konnex hat demnach auch eine gewisse spielerische Note (als «konsequenzvermindertes Probehandeln», Puchner 1977). Zielführender und realistischer sind schon die Hinweise des Übersetzers auf die mittelalterliche Narrenliteratur in Europa und natürliche Rabelais und die heute vielzitierte Bachtinsche Karnevalstheorie.

Die Argumentationslinie für eine persönliche Direktkenntnis der Aristophanischen Komödie seitens des Hofpoeten am Mamlukenhof in Kairo in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts führt über die Aristophanes-Rezeption in Byzanz, wo mehrere seiner Komödien bekannt waren (die «Triaden» der Tragiker und des Aristophanes wurden in den Schulen gelehrt, bei Aristophanes waren dies *Plutos*, *Die Wolken* und *Die Vögel*), kopiert und kommentiert wurden, und die engen kommerziellen Beziehungen, die die Bosphorus-Metropole mit dem Mamlukenregime am Nil nach dem Ende der Lateinerherrschaft in Byzanz 1261 angestrebt hat, so daß ein Kontakt mit den griechischen Bildungscurricula der Zeit seitens des gefeierten Hofpoeten in Kairo nicht ganz ausgeschlossen werden kann. Soweit sich aus seinen erhaltenen Werken eine Art Bildungsprofil rekonstruieren läßt, gibt es dafür jedoch keine Anhaltspunkte. Ibn Dāniyāl war eher unbedeutender Herkunft und bewegt sich fast ausschließlich in der arabischen Literaturtradition; seine intertextuellen Bildungshinweise gehen über die Suren des Korans und die Prophetensprü-

che Mohammeds kaum hinaus. Und Aristophanes' Griechisch ist auch für Spezialisten nicht leicht. Man könnte allerdings annehmen, daß es am Sultanshof in Kairo Gelehrte mit solchen Kenntnissen gegeben haben könnte.

Doch bedarf das Etikett «arabischer Aristophanes» einer solchen historisch-faktischen Bestätigung gar nicht, da es sich um eine eher metaphorische Zuweisung handelt (ähnlich wie man Molière als den französischen Aristophanes apostrophiert hat). Was mehr zählt als ob Ibn Dāniyāl nun mit aristophanischen Texten direkt in Berührung gekommen ist oder nicht, ist der Stellenwert, den die Trilogie für die Geschichte des arabischen Schattentheaters einnimmt: sie sind die ersten und einzigen erhaltenen Texte dieser Tradition, die immhin fast 500 Jahre im Land bestanden haben dürfte und den Ausgangspunkt der gesamten mediterranen Spieltradition bildet, die vielleicht sogar noch knapp ins erste Jahrtausend zurückreicht. Damit handelt es sich um eine der frühesten theatralischen Spielformen im mediterranen Bereich überhaupt, nach dem «Vakuum», das die Spätantike vom Frühmittelalter auf dem Theatersektor trennt (erst jüngst angezweifelt von Kotte 2013)⁵. Allerdings geht es nicht nur um die einzigen Quellen, die noch untersuchbar sind, sondern sie dürften auch den Zenith der Gattung dargestellt haben (Guo 2012: 108), so daß andere Werke nicht der Aufzeichnung für Wert befunden wurden.

Der Literarisierungsgrad der Trilogie scheint jedoch bedeutend zu sein, ohne daß sich mit Sicherheit sagen ließe, wie groß der Beitrag des Hofdichters in der Literarisierung der Gattung gewesen ist. Mit anderen Worten: welchen ästhetischen und literarischen Status diese Stücke im allgemeinen gehabt haben. Die Rückschlüsse, die man aus der Trilogie für diese Schattenspieltradition in Ägypten ziehen mag, sind demnach hinterfragbar. Weniger unsicher scheint die Tatsache zu sein, daß diese Stücke die Schattenspieltradition unmittelbar beeinflußt und vielleicht sogar geprägt haben, aufgrund des Ruhmes ihres Dichters, über dessen lockeres Leben Anekdoten noch Jahrhunderte später zirkulierten

⁵ Vgl. dazu auch W. Puchner, «Zum Theatervakuum des ersten Jahrtausends (530-930). Marginale Reflexionen zur Theatergeschichte von Andreas Kotte» in diesem Band.

und dessen Werke in Abschriften weiter überliefert wurden. Insofern ergibt sich doch die Möglichkeit, unter der Annahme, daß das osmanische Schattentheater die unmittelbare Nachfolge dieser afrikanischen Tradition angetreten hat, einen Vergleich mit den aufgezeichneten türkischen Stücken anzustellen. Ein solcher Vergleich mag sogar einen Beitrag dazu liefern, ob die Annahme der Direktübertragung von Kairo an den Bosphorus stichhältig ist oder zu den Mythen und Legenden der Spielergilden zählt. Bezüglich der Bühnenfiguren ergibt sich jedenfalls kein Zusammenhang. Doch dazu noch anderswo.

Warum es keine anderen erhaltenen Stücke aus dieser jahrhundertelangen Spieltradition gibt, mag jedoch noch einen andere, sehr plausible Ursache haben: gewöhnlich sind die Aufführungen des Schattentheaters improvisiert (zumindest in der osmanischen und griechischen Tradition und nach allen Quellen, die wir seit dem 17. Jahrhundert besitzen) und werden erst im nachhinein, also im späten 19. und 20. Jahrhundert textlich aufgezeichnet und niedergeschrieben. Auch eventuelle handschriftliche Spielhefte und Aufzeichnungen der Schattenspieler selbst stammen erst aus dieser Zeit (Efe 2013, Puchner 2014). Da die Spieltradition nach 1517 in Ägypten verschwindet, können auch keine Spieltexte vorhanden sein. Ibn Dāniyāl bildet demnach eine Ausnahme. Dies ist möglicherweise auch ein Indiz dafür, daß das Schattenspiel auch in Ägypten primär eine Unterhaltung des Sultanshofes gewesen ist und weniger eine Volksbelustigung, denn nach der Annexion Ägyptens verlor der Mamlukenhof als provinzielles Regionalzentrum des Osmanischen Reiches an Bedeutung und die beliebte Sultansunterhaltung wanderte an den Bosphorus ins Reichszentrum. Für das Schattentheater als exklusive und exquisite Hofunterhaltung sprechen auch die ältesten erhaltenen Figuren, die nach Jacob "wahre Kunstwerke" sind (Jacob 1901: 148).

Bei der Lektüre der drei Stücke, «Der Schattengeist», «Der seltsame Prediger und der Fremde» und «Der Erosgeplagte und der verlorene Angebetete», mit ihrem verspielten und selbstreferentiellen Stil (gleich mehrere *personae* des Dichters treten auf), den dreifachen Prologen des Puppentheater-Leiters und Mäzens, der die Stücke beim arbeitslosen ehemaligen Hofpoeten in Auftrag ge-

geben hat, kann man sich nicht gänzlich des Verdachts entschlagen, daß dieser Schattentheaterbezug möglicherweise nur eine literarische Finte darstellt und die Stücke gar nicht für die Leinwand geschrieben sind. Das wäre für die einzigen überprüfbaren Quellen aus der halbtausendjährigen mittelalterlichen Schattentheatertradition in Ägypten ein arger Schlag, denn alle Rückschlüsse aus der Textuntersuchung selbst würden gleich mit mehreren Fragezeichen behaftet sein. Insofern ist es sinnvoll und methodisch angezeigt, eine kurze Untersuchung über die Spielbarkeit der Texte auf der Leinwand anzustellen. Dies ist eine Frage, die weder in der Textausgabe noch bei Carlson angesprochen ist. Da über die technische Seite der ägyptischen Schattentheateraufführungen keine verwertbaren Nachrichten vorliegen, geht man notwendigerweise von den Verhältnissen der osmanischen Bühnengegebenheiten aus.

Eine wichtige Direktquelle zur Überprüfung der Spielbarkeit liegt in den Bühnenanweisungen vor, die der Autor selbst gibt, und die der Übersetzer aus dem undifferenzierten Textstrom der Kopistenhandschriften erst herausstellen mußte. Eine solche Untersuchung wird freilich nur relative Ergebnisse zeitigen, denn über die Realisierung dieser Bühnenanweisungen in den Aufführungen kann man nur Vermutungen anstellen. Aufgrund von textimmanenten Hinweisen kann man von Privataufführungen im kleinen Kreis der Hofgesellschaft und vor Gebildeten ausgehen, denn ein analphabetisches Unterschichtenpublikum wäre nicht in der Lage gewesen, die Wortspielereien zwischen klassischem Arabisch und Straßenjargon oder Zigeuneridiomen, den spritzigen Witz und die Anspielungen in den Doppelbedeutungen zu degoutieren. Das bedeutet, daß man nicht wie üblich relativ primitive Aufführungsmöglichkeiten in Rechnung stellen sollte (also wenige Stereotypfiguren, nur ein Bühnenbild, begrenzte Anzahl von Musikern und Sängern usw.), sondern daß der finanziellen Seite des Unternehmens keine engen Grenzen gesetzt waren. Über das eventuelle Schicksal der Stücke von Ibn Dāniyāl auf Bühnen des Schattentheaters außerhalb des Sultanspalastes liegen keine Informationen vor.

II

Das komplexeste und längste Stück ist das erste, *The Shadow Spirit*. Es beginnt mit einem Prolog des Autors an den Theaterleiter und Puppenspieler (offenbar ein Mäzen und Spieler von Privataufführungen), der die Stücke bei ihm in Auftrag gegeben hat. Hier sind Details über die bestehende Spieltradition zu erfahren, von der sich Ibn Dāniyāl bewußt abhebt⁶. In Szene I (die Szenenunterteilung ist Werk des Übersetzers) spricht der Puppenspieler einen Buckligen an, der als ausschweifender und humorvoller Hökerträger aus Mosul deutlich eine *persona* des Dichters darstellt, möglicherweise aber auch einen Hinweis auf die Hauptfigur des üblichen Schattenspiels, denn der Höker war sowohl kennzeichnend für den Mimos als auch für den Karagöz/Karagiozis und vieler andere Hauptfiguren von Puppentheatern. Der Theaterdirektor und Puppenspieler Al Rayyis stellt in einem lyrischen Part dem gebildeten Männerpublikum das Stück vor sowie den Erzähler, den buckligen Ṭayf al-khayāl aus Mosul⁷, dessen Höker er gleich ein ganzes Gedicht

⁶ «Hey, creative master, witty wanton buffoon and wag! May God continue to protect you and preserve your lofty rank, keep your curtain raised and your veil impenetrable. You have written to me, complaining that people have gotten tired of shadow plays {khayāl al-zill} and have started to dislike them for their repetitiveness and tediousness» (S. 4 der Textausgabe). Ob dies wörtlich zu nehmen ist oder ein spielhaft literarisches Selbstlob darstellt, bleibe vorerst dahingestellt. «You have asked me to compose for you, in this literary genre, shadow plays different from the common run to be performed with puppets with well-portrayed characters showing a mean and despicable diversity». Wenn die Apostrophierung des Schattentheaters als literarisches Genres wörtlich zu nehmen ist, so wurden die ägyptischen Aufführungen nach festen Texten gespielt, wofür es in der mediterranen Spieltradition jedoch keine Anhaltspunkte gibt. Zuerst habe er gezögert, dann aber nachgegeben und seinen ganzen Witz für das Unternehmen bereitgestellt. «I have composed for you three shadow plays in the genre of buffoonery [ich lasse die arabischen Ausdrücke aus], not in the low or inferior literary style [...], but rather in the refined poetic and dramatic form [...]. They are of high quality, appealing to those of refined literary taste. When their characters, in the form of leather puppets, are portrayed, and projected, and their plots are theatricalized on a wax-polished screen illuminated by candles before your confidentially assembled audience, you will see that they are splendid instances of their art, surpassing in truth and artistry all shadow plays staged so far» (S. 4). Es handelt sich also um eine Privataufführung, die sich deutlich von den üblichen komischen Vorstellungen kontrastiert. Während das Selbstlob des Autors konventionell wirkt, scheinen die Detailangaben zur Aufführung (Lederpuppen auf wachspolierter Leinwand mit Kerzenlicht beleuchtet) nach 200 Jahren Schattenspieltradition eher überflüssig.

⁷ Auch dieses Einleitungsgedicht enthält einige Informationen. Jeder Vers besteht aus zwei Halbversen, getrennt durch einen Trennstrich: «This shadow play of ours is meant for noble men, / For virtuous, generous men, and men endowed with literary taste. / Though its dramatic form

widmet. Während Sprecherindikationen im allgemeinen fehlen, hat die Bühnenanweisung manchmal die Funktion des Anzeigens der Kommunikationsrichtung. Der Angesprochene bedankt sich und begrüßt dann das Publikum in einem Eingangslied (hier ist auch von einem Tanz die Rede)⁸, wo Allah gepriesen wird und dann (ironisch) der Sultan. Sodann ist angezeigt (Bühnenanweisung - BA - S. 8), daß er zu sprechen beginnt, wobei er das Publikum neuerlich begrüßt⁹ und eine Reihe von (zum Teil obszönen) «Weisheiten» von sich gibt. Doch habe er dem Lotterleben abgeschworen und sei von Mosul nach Ägypten unter der Herrschaft von al-Zāhir (Baybar) gekommen, um seinen Freund Prinz Wis.āl zu treffen, doch die Tavernen und Bordelle seien leer, die Betrunkenen würden sogar gekreuzigt. Und nach dem Ende des langen Monologs folgt der Vortrag der «Elegie des Satans» (eines der Poeme, die der Hofdichter in die Trilogie integriert hat), wo sein Tod beklagt wird (S. 11 f.).

Szene II bringt dann Prinz Wis.āl, in einer langen BA (Bühnenanweisung) detailliert beschrieben¹⁰. Der *miles gloriosus* mit Siegen hauptsächlich in den Paarungskammern von Bordellen stellt sich in einem langen Monolog dem Publikum vor und trauert, sowohl in Lyrik wie in Prosa, um sein nun vergangenes turbulentes Liebesleben. Das geht in einer detailreichen Erzählung über einige Seiten hin (S. 13-20), bis in Szene III, wo sein Diener gerufen wird (ein junger Kirkasse), der die Besitzliste seines Herrn und ein Sultansdekret vorlesen soll, was aber in eine satirische Beschimpfung ausartet. Dann erscheint ein Hofdichter

is full of levity and humor, its content is serious, / It has surpassed the artistry of all arts and has tackled topics of all types of wonders. / Watch the play, you who have shrewd minds, / Then with gratitude you will see in it all types of wisdom. / When an actor has finished performing his role, / On behalf of every character, generously shower him with coins of gold". Das kann nur metaphorisch gemeint sein, denn der Puppenspieler ist als Stimmenimitator nur einer. Dann stellt er den Conferencier vor: "The narrator of our shadow play is Tayf al-kahyāl, a witty, humorous hunch-back / Who, in physical appearance, looks like a shining crescent» (S. 5).

⁸ Die Bühnenanweisung gibt an, daß dies in Form einer zajal-Ballade geschehe, einem gesungenen strophisches Gedicht, zu dem er offenbar auch tanzt.

⁹ «Greetings, gentlemen! May you continue to live in prosperity and happiness. You must learn that each character in this shadow play has its likeness in real life». Das ist nicht unbedingt wörtlich zu nehmen, denn die Figuren sind z. T. absurd-grotesker Art. «Underneath every shadow play, a profound truth is to be found» (S. 8). Die «Weisheiten», die er in der Folge von sich gibt, sind z. T. witzige Banalitäten originell formuliert.

¹⁰ "An armored, braggart soldier waring a three-cornered hat comes out on stage. He is wearing shabby attire, has shaggy hair, a matted beard, and a messy bristling moustache" (S. 13)

und trägt ein satirisches Lobgedicht auf den Prinzen vor (seine Besitzungen sind alles Ruinen usw.). Als der Bucklige über die Anspielungen in Lachen ausbricht (BA S. 27), verjagt der Prinz den Hofpoeten und läßt ihn durch den Polizeileutnant festnehmen. In Szene IV rechtfertigt sich der verhaftete Hofdichter in Versform. Die BA nehmen hier den Charakter von Sprecherindikationen an, oder markieren den Übergang von Prosa in Versrezitationen. Der Hofpoet erzählt in Prosa und Vers verschiedene Geschichten, in denen delikate oder brutale Obszönitäten offen oder versteckt dominieren. Der Prinz läßt sich endlich mild stimmen und gibt dem Buckligen Anweisung, den Hofpoeten mit Geschenken zu belohnen (in Wirklichkeit hat er nichts zu geben), damit er aufhöre, ihn zu verspotten (S. 34). Dies ist wiederum deutlich eine selbstreferentielle Anspielung. Der Hofpoet fällt in Dankbarkeit auf die Knie (BA S. 34), überschüttet des Prinzen Füße mit einem Schauer von Küssen und geht.

Bis zu diesem Punkt sind die BA funktionell, inkonsequent gehandhabt, und betreffen Vortragsweise, Kommunikationsrichtung, Sprecherindikation und seltener Bühnenhandlung. Am Beginn der Szene V finden wir zum erstenmal eine BA, die über diese Funktionen hinausgeht und an den Leser gerichtet ist: «Now thoroughly weary of all vice and deception, Prince Wiṣāl addresses Ṭayf al-khayāl in a somber [sober] tone» (S. 35). Der erste Satzteil der BA ist in seiner begründenden Ironie nicht mehr vorstellungsbezogen; es ist freilich nicht auszuschließen, daß dies auch Werk eines Kopisten sein kann. Der Prinz läßt die *ruffiana* holen, um seine Heirat zu organisieren. Eine BA (S. 36) kündigt ihr Kommen an; in einem Gespräch mit dem Buckligen (das der Prinz offenbar nicht hören kann, die Figur placiert am Bühnenrand) erinnert sie sich an den Prinzen («while shedding some fake tears», BA S. 37) und seine Bordellbesuche. Der Bucklige warnt sie, nicht zu laut zu sprechen, sonst könne sie der Prinz hören. Doch sie lacht nur und erzählt eine Episode aus ihrer Wohnung mit dem Lehrer 'Aflaq, die plötzlich auf der Bühne dargestellt wird, indem eine dralle Dirne dem Lehrer in Versform einen schönen Jungen anpreist, doch dieser trinkt Wein und fällt in Schlaf (BA S. 39).

Die bühnenmäßige Verlebendigung von erzählten Szenen, etwa in Botenberichten, ist an sich nichts Ungewöhnliches; sie findet sich z. B. auch im mittelalterlichen *Christus patiens*. Die Textstelle wirkt allerdings etwas verdorben durch die Kopistentradition, und der Über-

setzer hat einige Mühe, zu erklären, was vor sich geht. Die bühnenmäßige Darstellung auf der Leinwand bietet einige Probleme: textmäßig evident ist nur die Sprecherindikation für den Lehrer und die BA, daß er Wein aus dem Pokal trinkt und sofort in Schlaf fällt, sowie das an ihn gerichtete Gedicht. Auf der Bühne anwesend sind bei dieser verschachtelten Episode der Bucklige und die alte *ruffiana* mit ihrer Erzählung, sowie der Prinz, der abseits steht und nicht hört, denn kurz darauf wird die Kommunikation wiederhergestellt, als die *marriage broker* nach ihm fragt und er (BA S. 39) vorgibt, sie nicht zu hören; die eingeblendete Episode braucht aber mindestens eine attraktive Frau, die das Gedicht an den Lehrer spricht, und diesen selbst¹¹. Dieses Gedicht bringt selbst wieder eine Dialogszene zwischen den Schülern und dem betrunkenen Lehrer, bleibt jedoch narrativ. Die Verschachtelung der Wirklichkeits- und Narrationsebenen ist ein beliebter Effekt der arabischen mündlichen Narratologie. Doch wie ist dies darzustellen auf einer Bühne mit fünf Personen, von denen einer das Gespräch nicht hören darf, im Rahmen des Gesprächs eine Erzählung zum Vortrag kommt, die in Dialogform und direkter Rede verlebendigt wird, also ein doppelter Kommunikationsbruch vorliegt? Die Annahme einer zweiten Leinwand als Nebenbühne ist eher auszuschließen, da die Szene ganz kurz und handlungsarm ist. Auch der Verdacht einer Textkorruption ist nicht ganz von der Hand zu weisen. In jedem Fall stellt die Szene hohe Ansprüche an die Stimmkapazität des Schattenspieler, da in dem vorgetragenen Poem auch Schüler und Lehrer in direkter Rede Dialog halten.

In der Folge normalisiert sich die Bühnenkommunikation wieder, der Prinz trägt sein Anliegen vor, die *matchmaker* preist die Schönheit der Braut in Versen und Prosa, erinnert sich nostalgisch an das Liebesleben in ihrer Jugend, die Liebesnächte mit ihrem Gatten und beweint (BA S. 42 «She bitterly laments the loss of her youth») den Verlust ihrer Jugend und Liebeslust. In Szene VI ruft man den Notar für das Aufsetzen des Heiratsvertrages: die BA (S. 43) führt auch den Brautvater und die Trauzeugen an. Massenszenen erfordern eine breite Leinwand

¹¹ In der Liste der *dramatis personae* hat der Übersetzer diese Sprechperson als *The Coquette* angeführt, mit der Erklärung "a young, voluptuous, buxom woman who appears in Sheikh Aflaq's sexual fantasies".

und mehrere Helfer des Puppenspielers. Solange es sich jedoch nicht um Sprechpersonen handelt, gibt es kaum Schwierigkeiten. Das Aufsetzen des Vertrags endet mit der Festsetzung des vor der Hochzeit zu erlegenden Brautpreises und während der Hochzeitszeremonie (BA S. 44 «The wedding ceremonies start. Umm Rashīd burns incense and sprinkles scented rose water on the attendants»), fragt sich der Prinz in einem vom Übersetzer angezeigten *aside*, womit er denn nun bezahlen soll, denn er habe ja nichts. Dieses direkt ins Publikum gesprochene *aparte* lässt sich darstellen, indem die Figur zur Seite tritt an den Bühnenrand und sich umdreht und nach außen spricht. Dies ist auch notwendig, denn es folgt noch ein zweites *aside* und die Rezitation eines langen Gedichtes über seine Armut und fehlendes Glück im Leben, was in ein Gespräch mit dem Buckligen übergeht und in eine lange Szene in Vers und Prosa mit Erzählungen und Lamentationen über den Tod seines Pferdes, Preisgedichte auf den Wesir, der ihm ein neues geschenkt hat, die Geschichte, wie er dieses neue Pferd verkauft hat usw. Schließlich fragt er den Buckligen, ob er ihm Geld leihen könnte, worauf dieser mit einer Furz antwortet (BA S. 54), er habe seit drei Tagen nichts gegessen und in einem Gedicht seine Armut besingt; in der Folge tadelt der Prinz in einem langen Gedicht seinen agilen Penis, der ihm diese Armut verursacht habe, und erinnert sich im Detail an erotische Liebesnächte. Die lange Szene endet mit einer Aufforderung an das Publikum (BA S. 61), ihm aus der Schwierigkeit herauszuhelfen. Die in BA S. 44 angezeigte Hochzeitszeremonie ist lange vergessen.

Das Wahrscheinlichste ist, daß das Weihrauch-Verbrennen und Rosenwasser- Besprengen die Zeremonie des Vertragsabschlusses der Hochzeit bezeichnet, denn Szene VII bringt die Hochzeitszeremonie, eingeleitet von der Kupplerin, die dem Publikum erzählt, welche Vorbereitungen sie getroffen habe, wann und wo die Zeremonie stattfindet und was noch zu tun sei. Dies ist im Imperativ ans Publikum selbst gesprochen. Diese Techniken der Miteinbeziehung des Publikums in die Bühnenillusion ist für den Zeitraum von 1300 bemerkenswert. Der appellative Monolog an das Publikum überbrückt einen Zeitsprung und eine Bühnenortänderung, die mit einem Wechsel des Bühnenbildes anzuzeigen wäre. Dann wird die Leinwand jedoch voll: «On the wedding day, Prince Wiṣāl appears dressed in his best attire as a bridegroom and is escorted by the *zaffah* (wedding procession). He is

surrounded by an array of candles and men singing folkloric songs in praise of the bridegroom. Prince Wiṣāl, who is luxuriously seated on a gorgeous, noble Arabian steed, is escorted by a musical procession with men beating tambourine drums and blowing trumpets. Then, he politely dismounts his horse. The hairdressers and maids escort the bride to him. She is heavily painted with cosmetics. She is dressed up in her wedding gown, her head is covered by a light mantilla and her face is covered by a gold embroidered veil» (BA S. 62). Bei der Vorstellung muß es sich um eine breitere Leinwand gehandelt haben; Braut und Bräutigamszug kommen jeweils aus der Gegenrichtung aufeinander zu. Der Prinz als schmucker Bräutigam muß nun wegen der geänderten Kleidung mit einer neuen Figur gespielt werden, das Schlachtroß, auf dem er sitzt, wird in der Folge weggenommen. Das Publikum hat sich offenbar als spendenfreudig erwiesen, denn die Hochzeit ist prunkvoll. Auf der Leinwand, auf der bisher kaum Aktion zu sehen war, sondern nur Sprachwitz, Satire und Obszönitäten zu hören waren, geht es nun spektakulär zu. Dies ist ganz im Sinne der ästhetischen Möglichkeiten des Schattentheaters, und tatsächlich ist die Hochzeitszeremonie (und ihr grotesker Ausgang) gleich in mehreren Stücken sowohl in der osmanischen wie in der griechischen Tradition auf die Leinwand gebracht.

Unabhängig vom Grad der illusionistischen Realistik der Darstellung, die beim Schattentheater ja *a priori* beschränkt ist, stellt diese BA ein bemerkenswertes Stück Prosa dar, denn sie fährt nun noch weiter fort: «When Prince Wiṣāl unveils her face, she haws and brays like a femal donkey. To his astonishment, she is monstrously ugly; a serious misfortune. She has a big nose and her lips are like those of a camel. The color of her complexion is as black as a beetle. Her eyelashes are nastily smeared with *kohl*. Her cheeks are spotted with leprous freckles. Her protruding teeth are as sharp as the teeth of a crocodile and she smells nastily like the smell of an outdoor lavatory. Her hand is like that of a rat and her feet are like those of a mule. She has huge crossed, boggled eyes. Her eyelids are spotted with awful spices. When Prince Wiṣāl sees her, he faints and falls down to his knees in shock» (BA S. 62 f.). Hier hat sich die BA in ihrer satirischen Detailfreude verselbständigt zu einer deskriptiven Prosapassage; die Realistik dieser hochzeitlichen Monsterfigur kann nur im Film adäquat wiedergegeben wer-

den. Auf die Ausformung dieser Lederfigur wird viel Kunstfertigkeit verwendet werden müssen, um die Kleinigkeiten dieser Häßlichkeit optisch faßbar zu machen. Doch die absurde Groteske der alptraumhaften Szene steigert sich noch weiter. Die BA sind nun häufig, detailliert und konsequent in ihrer Anwendung. Das Brautmonster fragt die *ruffiana*, schnaufend und mit gebrochener Stimme (BA S. 63), warum der Bräutigam in die Knie gehe, diese entschuldigt ihn (BA) damit, daß er betrunken sei.

Dann strebt die abstoßende Groteske ihrem absoluten Höhepunkt zu: der debile Enkel (!) der Braut erscheint, dessen Sprechweise zum Teil unverständlich ist. Er wird mit einer BA eingeführt: «The bride's grandson appears. He is ugly and misshapen to the extent that when even Satan beholds him, he seeks the protection of God from him. Those who come near him, immediately flee in horror». Auch hier ist die Funktionalität einer BA in der Beistellung zusätzlicher Informationen bereits überschritten. Doch Ibn Dāniyāl geht in der Demolierung der Bühnenillusion noch weiter. Eine weitere BA (S. 63) kündigt an, daß der Prinz nun aus der Rolle fallen werde: «Prince Wiṣāl recites poetry describing the devil-possessed boy»: das Kurzgedicht, direkt an das Publikum gerichtet, beschreibt den Satanssohn als so häßlich, daß selbst eine Affe vor ihm eine Schönheit sei, und beim Sprechen käme Kot aus seinem Mund. Weiter geht es mit ausführlichen BA: «The lunatic boy joyfully but foolishly sways and chants, then lies on the floor like a hunchback». Verdrießlich fordert er von der Großmutter «a leak», beschnüffelt die Genitalien des Prinzen, und bekommt einen Husten- und Furzanfall (BA S. 63). Aus seiner Babysprache ist doch soviel zu entnehmen, daß er sexuell schon ziemlich entwickelt ist; die liebevolle Großmutter hole ihn unter den Bettlaken, er dürfe ihre Brüste betasten und sie messe mit ihrem Finger die Länge seines Glieds und prüfe das Gewicht seiner Hoden. Das geht aus den liebevollen Worten der «Braut» und dem Geplapper des debilen Satanssohns hervor. «Then, he takes out a leg-length penis, shakes it and agitatedly says» (BA S. 65): «Oh, my bad luck, I shat under my ass».

Das ist dem perplexen Bräutigam nun doch zuviel und er kommt zu sich. «Having recovered his consciousness from the shock, Prince Wiṣāl angrily jumps to his feet and like a lion leaps on the boy and beats him with his cudgel. Then, he beats the hairdressers, the ladies-in-wai-

ting and the bride. They immediately disperse in terror» (BA S. 65). Nach diesem Intermezzo von Aktion und Spektakel gewinnen der verbale Wortwitz und die obszönen Erzählungen wieder die Oberhand. In Szene VIII beordert der außer sich geratene Prinz den auf der Bühne erscheinenden Buckligen, im sofort die *ruffiana* und ihren alten Mann, den Lehrer, zur Bestrafung zu bringen. Es erscheint allerdings nur der alte Lehrer: «Having finished his threats, an old man, who has lost life's two uttermost pleasures [Tafeln und Sex] is summoned. He is a feeble, old man. To hide the disgrace of old age and look younger, he has had his white hair and beard dyed with the black henna. The aged man coughs and farts as he comes in» (BA S. 65). Dies leitet eine längere Szene ein, in der der Greis in langen Versmonologen, z. T. an seinen verschrumpelten Penis adressiert, seine verlorene Jugend und Potenz beklagt, von den vergangenen Liebesnächten im Bordell träumt usw., bis ihm der Prinz die exemplarische Strafe seiner Frau ankündigt, doch der Bucklige mischt sich nun ein, und in langatmigen Repliken in Vers und Prosa beschreibt er satirisch das schwierige Leben des Alters (hier beschränken sich die BA auf die Ankündigung von Gedichtversen bzw. auf Sprecherindikationen), gefolgt wiederum von dem Greis, der seinen schlafenden Penis beklagt und eine Szene aus dem Ehebett, wo seine Frau vergeblich versucht, seine ehemalige Potenz zu wecken. Dies erstreckt sich über ganze 13 Seiten, wobei auch der bereits aufgetretene Hofdichter Gedichte rezitiert, und Ibn Dāniyāl offenbar eine ganze Reihe seiner bereits existierender Poeme unterbringt. Hier ist jegliche szenische Ökonomie völlig aus den Fugen geraten.

Die Erinnerung an die Szene des gerontale Sexlebens im Ehebett ruft dem alten Lehrer in Erinnerung, daß seine Frau eigentlich vor kurzem verstorben ist (Szene IX). Dies implizierte einen Zeitsprung zwischen Szenen VII und VIII bzw. eine Zeitraffung, die die langatmigen Potenzklagen des alten Lehrers in Szene VIII decken. An dieser Stelle unterbricht Ibn Dāniyāl spielerisch die Bühnenillusion, denn er läßt den Prinzen das Wort direkt an den Puppenspieler Al-Rayyis richten, er solle ihm den Arzt rufen, damit er den Tod der alten *ruffiana* bestätige. Dieser erzählt umständlich den Tod der alten Bordellmutter, wobei auch ihre Sterberede an den Zuhälter und die Dirnen in direkter Rede wiedergegeben werden (d. h. Stimmverstellung des Puppenspielers und Verschachtelung der Erzählebenen, aber nicht

bühnenmäßige Darstellung), in einem umfangreichen Gedicht besingt er ihre Kupplerdienste und ridiculisiert ihren Tod und ihr Begräbnis. In einem kurzen Epilog erinnert der Bucklige das Publikum daran, daß allen Reue nottue, *memento mori* wird in einem Poem thematisiert¹², und der Prinz kündigt an, daß er zum Grab Mohammeds pilgern wolle und verabschiedet sich. «They exit» (BA S. 85). «The end of the first *bābah* [shadow play] *Tayfal-Khayāl*».

Bis auf die eine Stelle in Szene IV, die kommunikationsmäßig ziemlich kompliziert ist, ist alles ohne unüberwindliche Schwierigkeiten auf der Schattenleinwand mit den gegebenen Techniken spielbar. Die Breite und Varianz der Stimmimitation des Schattenspielers ist durch die Anzahl der Sprechpersonen nicht übermäßig überlastet und das spektakuläre Element der Hochzeitszeremonie mit ihrer gewaltsamen Auflösung entspricht durchaus dem Mediencharakter des Schattenspiels. Ansonsten dominiert das Wortmedium in Narration und Poetik; von einer kalkulierenden Dramatik und Handlungsführung kann nicht die Rede sein: die satirische Detailfreude, der Wortwitz mit seinen Anspielungen bzw. die offene Obszönität der Eroshelden, die ihr entschwundenes Liebesleben wortreich beklagen und in Erinnerungen der Sexfreuden schwelgen, sprengt jegliche quantitative Relationalität der Teile zum Ganzen. Das Stück ist durchzogen von autobiographischen Anspielungen des Autors in Motiven und Figuren, und besteht streckenweise aus einer Aneinanderreihung von bereits fertiggestellten Poemen, verbunden durch Übergänge in Prosaerzählung und Anekdoten. Die Bühnenhandlung wird offenbar diesen bereits bestehenden Literaturprodukten angepaßt und beschränkt sich eigentlich auf den Heiratsentschluß des Prinzen, die katastrophale Hochzeit und den Entschluß seiner Pilgerfahrt zum Grabe des Propheten. Hie und da greift der Autor auch zur spielerischen Durchbrechung der Bühnenillusion. Das Werk ist

¹²Hier ist das mittelalterliche Motiv von «ubi sunt», der Vergänglichkeit der irdischen Macht angesprochen, das in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur Europas eine so große Rolle gespielt hat. «[...] Where are the cursed, sinful nations? Where are the 'Aād clan[kings of Yemen]? and the Tubba' clan? / Where are Ulu Alrass [Pagans of Arabia]? Where is Queen al-Zabā[Queen of Palmyra] ? Where is al-Quşayr [ruined cities] ? / Happy and victorious in life is the pious man who sees the straighth and narrow / With certainty and doubtless faith while he is still alive before he dies» (S. 84 f.).

durchzogen von nostalgischen Anamnesen gealterter Personen, die der einstigen großen Zeit ihrer Erosperformanz nachträumen. Der Übersetzer datiert das Stück um 1267, in der Zeit wo der Mamlukensultan Baybars I (1260-77) eine Kampagne gegen Lasterleben und Genußsucht in Ägypten ins Szene setzt und Tavernen und Bordell schließen läßt.

Das zweite Stück ist, trotz seines bedeutend geringeren Umfangs und der unilinearen Reihenstruktur von Episoden, personenreicher und von bühnentechnischer Seite her spektakulärer, sprachlich allerdings noch schwieriger. *The Amazing Preacher and the Stranger* bringt zwei Hauptpersonen auf die Bühne, einen fahrenden, von Heimweh befallenen Trickster, Gharīb (auch eine *persona* des Dichters) und einen muslimischen Prediger, der die nötige religiöse Note in das Stück bringt, in dem die Spezialisten des *show business* vom Zigeunerclan Banū Sāsān von Kairo in ihrem Dialekt vorgestellt werden. Prologssprecher ist wiederum der Autor,¹³ der auch ein Lobgedicht an sein generöses Publikum richtet. Ohne jede weitere Rahmenhandlung tritt der Schelm auf (Szene I) und bezeichnet sich als einen der Söhne von Scheich Sāsān (BA S. 91), von Heimweh geplagt (Gedicht) und wendet sich in zarter Unanständigkeit an das gebildete Publikum. Das geht seitenlang so dahin in Vers und Prosa mit Geschichtchen und Publikumslob,¹⁴ bis (Szene II) der fromme Prediger Ajīb-al-Dīn auftritt, sich auf eine Kanzel stellt und in Vers und Prosa predigt. Szene III richtet er sein Wort an die «Verwandten» vom Stamm der Banū Sāsān. «He advises them how to eke out a living in a foreign country» (BA S. 100). Der Unterricht in Betteltechniken und Mitleiderregung für die Fremden

¹³ Die Rede ist wiederum an den Puppenspieler gerichtet und enthält einige inhaltliche Details. «[...] This play contains an account of the living conditions of deceitful strangers, tricksters, and impostors living in Egypt [...]. This shadow play offers a vivid account of the living conditions of con men among us literary people who lived by their wits, and who spoke with the argot of Sheikh Sāsān» (S. 90), dem Anführer der Zigeunergruppe.

¹⁴ «God bless all these gentlemen watching the play. You are the elite of the country. You are the best audience one can entertain. Gentlemen! Kindly know that I am a member of the tribe of Banū Sāsān. Our people have turned to trickery to eke out a living because time forced upon us a wretched way of living and we lost hope in the generosity of men around us. Our people, who are known for their literary wit and humor, have been brought low by idle living, leisure time, and heavy drinking. We have become street vendors of sumac, spices, and herbs» (S. 93 f.). Der ehemalige Hofdichter placierte sich spielerisch unter die fahrenden Zigeuner. Dies ist auch ein interessanter Beleg für die frühe Zigeunerwanderung aus Indien schon vor 1300.

und Heimatlosen endet mit einer Aufforderung, ihm Kleidungsstücke zu geben. «Having been given what he wished for, and having filled his right hand with favors and alms, he dismounts from his horse, stops preaching, and keeps his tongue that looks like a sharp sword in his cheeks. He departs» (BA S. 102). Vorher war von einer Kanzel die Rede.

Szene IV bringt die Parade der über 20 fahrenden Zigeuner und Schausteller; jeder einzelne erklärt seine Spezialisierung und demonstriert sein Talent in Gesang, Tanz und Zaubertricks. Als erster erscheint der Schlangenbeschwörer mit dem Korb, der die Arten der Giftschlangen aufzählt und auch Gegengift verkauft. Die BA beschränken sich auf deiktische Minimalfunktionen (zeigt den Korb, geht stolz herum, sammelt Geld ein und geht). Es folgt der Quacksalber «holding a vial and a jug with a small spout. He places several containers, vessels, trays, and bowls on a stool in front of him. He points to a vessel containing a salty liquid and start reciting some poetry» (BA S. 105), der die Personen im Publikum nach ihren Leiden befragt und seine Kräuter anpreist; dann der Kräutersammler. Der Augenchirurg wird vom Puppenspieler höchstpersönlich angekündigt, handelt es sich doch um eine *persona* des Dichters¹⁵; wortreich preist er seine Künste an. Beim Seiltänzer werden die BA umfangreicher, da er seine Künste demonstriert: «The handsome equilibrist acrobat H.assūn appears on the screen. He is a pretty, delicate lad with a slim figure like that of a snake. The contortionist prances joyfully, twists his flexible body into unusual positions. He then bends his body and starts turning over and over. Then, he walks like a scorpion and boastfully says: "This is called the flexing of muscles and the dislocation of joints". Then, he rolls over and over like a wheel and says: "This is love's rolling cartwheel". Then, he starts beating some bowls with a staff as if they were drums. Then, he walks on tall walking stilts and stands on several layered pieces of wood. He even stands on one foot on the blade of a sword. He bends his body flexibly into different shapes and his cheeks blushing with shyness and his waist aching as a result of twisting and bending his body» (BA S. 111). Das erfordert eine spezielle Figur mit mehr Ösen, die ein solche akrobatische Kinetik ermöglicht. Der Akro-

¹⁵ Das ist an einer Stelle auch augenfällig: «He is the ophthalmic surgeon, the eloquent speaker, the kind-hearted, the silent, and the deceitful» (S. 109).

bat preist wortreich seine Fähigkeiten an, wie auch sein Meister (BA S. 111), der ihn von der Schwertklinge nicht heruntersteigen läßt, bis das Publikum ausreichend bezahlt hat¹⁶.

Mit dem Akrobaten beginnt eine Reihe der spektakuläreren Auftritte; dies betrifft vor allem den Zauberer in der folgenden Nummer, der verschiedene Tricks vorführt¹⁷. Die Bühnendarstellung auf der Schattentheaterleinwand ist hier in manchen Details doch deutlich überbeansprucht; an dieser Stelle formuliert der Dichter seine BA ohne Rücksicht auf die Darstellbarkeit und fordert Dinge, die in ihrer Detailliertheit auf der Leinwand nur mehr schwer verständlich sind. Eine Konfusion zwischen Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit ist auch in der folgenden Nummer evident, dem Astrologen, der mit Buch, Sanduhr, einem Hocker und Winkelmesser erscheint

¹⁶ Das Ende der Szene indiziert, daß auch einige Zuschauer auf der Leinwand anwesend sein müssen. Der Akrobat auf der Schwertklinge wendet sich an das Publikum: «Oh, generous and noble men! I beg you and appeal to your magnanimity and generosity to save me and help me sit near you». Noch steht er auf der Klinge. Es folgt die BA «Then, he recites some poetry» mit folgendem Wortlaut: «Save my insignificant self from this suffering. Save me, / Save me by giving my master some of your coins and then take me away». Und dann die BA: «A gentleman whose generosity has been moved by fervent desire for the lad calls him. He holds a dirham [Drachme] between his teeth and approaches the pretty lad who immediately takes the coin in his mouth and departs» (S. 112). Das geschieht offenbar auf der Leinwand, denn sonst müßte man parallel zum Schattenspiel lebendige Schauspieler annehmen, wofür es keine Anhaltspunkte gibt; d. h. wenn das Publikum von den Schaustellern angesprochen wird, wenden sich diese sowohl an das Schattentheaterpublikum als auch an ein Bühnenpublikum, das auf der Leinwand zu sehen sein muß. Also eine Technik «Theater auf dem Theater». Könnte es sein, daß sich Ibn Dāniyāl der bühnentechnischen Konsequenzen dieser Demonstration homoerotischer Zuneigung nicht bewußt gewesen ist? Das Finale dieses Auftritts könnte ja auch ohne dieses Detail auskommen.

¹⁷ «Sham'oun al-Musha'bed appears on the creen carrying a box, a drum and some vials. He is accompanied by a lad. He makes the lad lie on the floor. He waves a long wooden staff and stirs the sparrows in a cage. He beats the drum furiously. Then, he holds up a rope as if it were a dangling snake. He knocks on a thimble. He performs some tricks. He transforms a pile of earth into wheat and an orange into a duck. He pierces the cheek of the lad with a long pin. He then vomits up a rope with spittle from his mouth. Then, he vomits up some entrails and guts of animals from his mouth and pours them all over the face of the lad who is still stretched out on the floor» (BA S. 112). Dann wendet er sich ans «Publikum». «Then he beats the handles of his vessels and spits out tiny golden coins from his mouth. Then, he puts the blade of the curved knife on his neck and hangs an iron chain between his two mandibles» (BA, S. 113). Weiters: «Sham'oun al-Musha'bed shows the lad a date. The lad opens his mouth to eat the date, but the juggler puts in his mouth an animal dropping instead» (BA S. 113). Aus dem folgenden Dialog wird der Sachverhalt aber auch ohne deutliche Darstellung klar. Das selbe kann man nicht von allen oben angeführten Zaubertricks sagen. Freilich können diese für die Vorstellung vereinfacht oder geändert werden.

(BA S. 114): nach einem frommen Prolog unterhält er das Publikum mit witzigen Prophezeiungen, Wahrsagungen und Schicksalsvoraussagen, ruft zwei Männer auf, die dasselbe Schicksal haben aber völlig verschiedene Charaktere, und: «He addresses one of the two gentlemen he called forth on the platform in front of the screen» (BA S. 115) und erstellt ihm elf Horoskope, bevor er das Publikum um den Obulus bittet. Das ist nicht gut möglich, es sei denn man nimmt eine aktive Involvierung des Zuschauerpublikums an, dann ist aber die Kußszene mit der Übermittlung der Münze bei der vorhergehenden Nummer nicht möglich, weil solches Zuschauerverhalten nicht vorhersehbar ist (Anm. 16). Das Wahrscheinlichste ist, daß sich der Autor über die szenischen Konsequenzen seiner BA keine Rechenschaft abgibt, was einen gewissen Zweifel daran aufkommen läßt, ob die drei Stücke, trotz aller Beteuerungen, Einleitungen, Involvierung des Puppenspielers usw. überhaupt für das Schattentheater geschrieben sind. Eine andere hypothetische Lösung ist, diesen Zusatz einem Kopisten anzulasten, doch läßt die unklare Texttradition, die zahlreiche fragwürdige Passagen geschaffen hat, keine klaren Aussagen zu.

Es folgt ein übermäßig umfangreicher Auftritt des Amulettverkäufers¹⁸, wo wiederum Interaktion mit dem Publikum angesagt ist: nach seinem frommen Prolog fordert er das Publikum auf, Amen zu sagen. Die einzige BA vom Autor selbst betrifft Papyri, die er in einer Reihe auflegt (BA S. 118); bei für den Kauf zögernden Kunden werden seine Anpreisung hartnäckiger. Das kann auch rein verbal oder auf der Leinwand geschehen, ebenso wie die Heilung des epileptischen Jungen, den er heimlich mitbringt¹⁹. In der Folge werden die Schaustellungen kürzer

¹⁸ «[...] appears on the screen and swiftly leaps like a hawk. He is wildly excited. He looks into a mirror, looks into a bowl filled with water and points to the envy eye placed on a cushion and start soothsaying and necromancy. The palmist chiromancer looks at the lines of his palm, then looks at a small wooden statue he holds in his hand, moves it and reads its reflection in a glass» (BA S. 117). Hier haben wir einen frühen Beleg der "Hand der Fatima" mit dem den bösen Blick abwehrenden blauen Auge.

¹⁹ Dieser erscheint erst im Laufe der Vorstellung, und zwar gegen Ende. «A young boy appears on stage. He is a lunatic and his face is dingy. He falls on his knees and suffers from fits of epilepsy. The boy starts to emit foam from his mouth and his eyes are flooded with tears» (BA S. 122), worauf der Puppenspieler selbst den Amulettverkäufer anspricht, es sei nun an der Zeit, seine Kunst zu beweisen. Dieser nähert sich dem kranken Knaben und murmelt einige Worte. «He holds up an amulet in his right hand and places it on the boy's forehead and says» einen

und das optische Element überwiegt. Es folgt der Löwendompteur, der gleich mehrere wilde Tiere in Ketten auftreten läßt; die BA beschreibt im Detail die Dressurnummern, und am Ende der Vorführung kettet sich der Dompteur vor den Tieren an und hält das Publikum an, ihn zu befreien (das geschieht eindeutig auf der Leinwand)²⁰. Diese und die folgenden Nummern sind spektakuläre Elemente der unterhaltsamen Schattentheatervorstellung, erfordern aber eine Vielfalt von geschabten Lederfiguren.

So geht es mit dem Elefantendompteur²¹ und dem Ziegenbockführer²². Anders ist die Nummer mit der drallen und koketten Zigeunerdirne, die

Exorzismusspruch gegen jüdische, christliche oder islamische jinnis; der Junge niest und sagt, «it has left except for one small part». Der Amulettverkäufer «angrily chides the jinni and forcefully drives him out of the boy's fingertip. Then, he greets the spectators of the show and says to the boy: "Stop up the jar's opening with a candle and bury it under the earth". The boy recovers from his epilepsy, sits on his buttocks and recites some poetry» (BA S. 122 f.). Es geht um die Satire einer gestellten Heilung auf der Bühne; die Szene mit dem Flaschengeist bewegt sich an der Grenze des noch Darstellbaren.

²⁰ «The Shibl al-Sabbā' appears on the screen leading a lion tied up with chains, fetters and manacles. Other feline animals such as a leopard, a cheetah and lion cubs are also led on in chains. At one time, the lion walks haughtily like a huffy and arrogant warrior. At another, it walks like a humiliated captive. The lion's mane looks like the two ears of an elephant. And the fur around its neck is raised towards the crown of its head to the extent that it has become like a garland wreath. The leopard seems fearless and is not distrustful. It grins and its sharp teeth appear. At one time the lion tamer tames the lion in front of the spectators, at another, he forces it to sit down and stand on its forelegs». In einem gesungenen Lied weist der Dompteur auf die Gefahr hin, in die er sich begibt, da er für die Tiere nicht mehr als eine Fleischportion darstellt und fordert das Publikum auf, ihn von den Ketten, die er sich selbst angelegt hat, zu befreien. «The attendants respond to his plea and they take him outside the area. They seek protection in God from the evil of the enraged lion» (BA S. 124).

²¹ «Mubarak, the elephant trainer, appears with his elephant on the screen and starts speaking loudly in Hindi. Then, he makes some musical sounds with his voice and hums a wordless tune while his lips are closed. Then, he beats the elephant's head with his iron tenterhook and, like a master giving an order to his slave, he gives it an order to lie down on the floor. The elephant lies down on the floor for a while. Then, it rises to its feet swaying its trunk and starts walking in the street. While leisurely seated on the elephant's rider's seat on its back, Mubarak, the elephant trainer, eloquently chants a song» (BA S. 124). In der Folge geht das Riesentier mit seinem Reiter ab und die Kinder laufen schreiend hinterher (BA S. 125).

²² «Abū al-'Ajab appears on the screen with a goat ornamented and hung with bold-colored garments. Fie points to the goat which joyfully moves its two curved and pointed horns. The goat briskly moves its sideburns until the dangling loose skin under its throat dances harmoniously. Then, Abū al-'Ajab instructs the goat to stand on its hind legs to show its erect penis. Then, he lifts the goat and places it on a piece of wood laid across two stools». Nach dem obligaten Lied winkt er zum Abschied und geht mit dem Ziegenbock ab (BA S. 125).

auch zur Ader lässt und kosmetische Mittel verkauft,²³ welche die Männer auffordert, ihr ein Lied zum Preis ihrer Schönheit zu singen, was sie schließlich selber tut (mit dem Refrain «Hey! Girls! I am the coquettish phlebotomist!»), um schließlich unter den lüsternen Blicken der männlichen Zuhörerschaft abzugehen²⁴. Es folgen weitere Kurznummern: der Katz- und Mäuse-Dompteur²⁵, der Hunde-Dompteur²⁶, der Tanzbären-Führer²⁷, der sudanesishe Clown²⁸, der Schwertschlucker²⁹, der Affen-Dompteur³⁰,

²³ «Under her armpit the coquette is holding a sack filled with cups, vessels, perfumes, and cosmetics. She covers part of her neck with a scarf and is wearing impressive earrings. She hold her head band with a brooch. She wears a colorful shawl and is dressed in a bright damask sash. She intentionally, with the aim of seducing men in the streets, shows part of her white leg with a lovely tattoo on it. She looks majestic with her long dress with a train and the beaded anklets on her leg. Her coquetry and seductive dress induce in men, looking at her in the street, the desire to couple with her. She removes the veil that she puts on her face. How enchanting her face is! Her superb beauty is not matched even by a doll» (BA S. 126). Manche der BA sind tatsächlich von gesprochenen Prosatexten kaum zu unterscheiden.

²⁴ «Lusty men watch her and ogle her body while they quiver with strong desire. As she leaves, they continue to ogle her curvy body with mesmerized looks and widely open mouths. She exits» (BAS. 127). Selbst noch die BA spiegeln die erotisch elektrisierte Atmosphäre, die die Trilogie auszeichnet.

²⁵ «All the cats and mice perform all the tricks their trainer requests them to perform. The spectators laugh hysterically» (BA S. 128).

²⁶ «The dog trainer Zaghar appears on the screen. He is leading many dogs of various breeds and their puppies». Nach dem üblichen Auftrittslied folgt die Vorführung. «Then, he calls his dogs by their names to make them dance before the audience» (BA S. 128 f.). «The dogs bark and joyfully dance to the tunes of his flute and the beats of his tambourine» (BA S. 129).

²⁷ Der Tanzbär mit dem Zigeunerführer ist bei allen traditionellen Festen auf der Balkanhalbinsel bekannt. Hier ist er von einem Jungen begleitet, der die Trompete bläst. Zuerst wird das Eingangslied gesungen. «Then, he trains the bear to perform many tricks such as walking on its hind legs, and lying down on the floor of the arena» (BA S. 130).

²⁸ Dieser ist genauer beschrieben. «Nāto, a Sudanese Clown, wearing a tall foolscap and his long tufts of hair hang down from his head, appears on the screen carrying a drum. He shakes his javelins and moves rapidly by fleeing and coming back. Then, he rolls his two eyes until they nearly pop out of their sockets. He opens his mouth wide by stretching his mandibles and brays and gallops like a mule. Then, he dances and sings joyfully to the beats of his drum» (BA S. 131). Sein Auftrittslied im sudanesischen Dialekt ist etwas umfangreicher. «Having filled his pockets with provisions from the generous spectators, he departs» (BA S. 131).

²⁹ «[...] a man with wide mandibles and jawbones, appears on the screen carrying a sword, a steelyard, a spear, and arrowheads. He opens his mouth wide and sits on this buttocks. He swallows a lump of earth and some sand» (BA S. 132).

³⁰ Nach dem Eingangslied: «Then, the Maymoun al-Qarrād blows the horn and the monkey, which now wears its foolscap and is placed on a manually rotated wheel, starts to dance playfully. The monkey merrily jumps and prances on the rotating wheel. Then, the monkey trainer yells at the monkey and gives an order to show the audience the skills it has learned» (BA S. 133).

der Seiltänzer³¹, der Selbstverstümmler³², der Kesselschmied und Fackelträger (etwas umfangreicher)³³ und der Kameltreiber³⁴. Es folgt noch der kurze Epilog mit einer Rede des Fremden an den Puppenspieler (nun spricht unverhohlen der Autor aus ihm): er habe sich kurz gehalten, wie es die «guidelines of writing shadow plays» vorsehen³⁵. Ein kurzes Gebet endet das Stück und sogleich wird das dritte mit dem Titel angekündigt.

Die Zigeunergruppe der Gaukler und Schausteller bietet ein spektakuläres exotisches Schauspiel für das Schattentheater, ganz im Gegensatz zum ersten Stück. Will man mit der Aussage, daß sich Ibn Dāniyāl diesmal an die «guidelines of writing shadow plays» gehalten habe, so mag dies eine gewisse indirekte Information über die üblichen Schattenspielstücke der ägyptischen Tradition von 1300 bieten: demnach wären die Spiele in linearer Episodenform mit Nummernstruktur gehalten, z. T. nur lose aneinandergereiht (z. B. ist die Rahmenhandlung des Predigers, der immerhin auch im Titel erscheint, am Ende vergessen), vielfach werden Auftrittslieder oder Gedichte verwendet, und das spektakuläre optische Element bietet ein wichtiges Ingredienz des ganzen Schauspiels. Die Frage nach einem Vergleich mit den osmanischen Stücken stellt sich fast von alleine. Bezüglich der Spielbarkeit der Texte auf der Schattentheater-

³¹ Der Seiltänzer «appears on the screen with his bundle of ropes and a long pole. He is wearing wooden shoes. He walks on the rope with admirable balance. The spectators watch him while anticipating his fall. While walking on the rope he claps his hands. The spectators stare at him with amazed, steady looks. While walking on the rope, he recites some poetry» (BA S. 134). «Then, he falls down from the high rope like a falling meteor and hangs on the rope upside down with the big toes of his feet. The spectators turn their eyes away so that they will not see him fall. Their hearts palpitate rapidly with horror and worry» (BA S. 135).

³² Der Fakir «has pierced his nose and has cut his shoulders» (BA S. 135). «He then cuts his chest with a bodkin and recites some poetry».

³³ «He has decorated his brazier with all kinds of fragrant flowers and basils. He boastfully struts around in his place, boasts of his superiority to his contemporaries, and praises his profession by reciting the following poem» (BA S. 136). Dieses beinhaltet auch das Herrscherlob und die Verwünschung aller jener, die ihm nichts geben wollen, die ihn nicht ehren und belohnen. Hier geht das lange Gedicht in die üblichen Obszönitäten über.

³⁴ «He ties his saddlebag, calls out loudly and chants a Sufi song in praise of Prophet Mohammed, peace be upon him» (BA S. 142). Es ist die letzte Schaustellnummer vor dem Epilog und das religiöse Moment ist hier vorherrschend.

³⁵ Dies darf man vielleicht als eine indirekte Information über die Dauer dieser Vorstellungen ansehen; bei der Vorbereitung der Figuren für jede Vorführungsnummer dürfte jedoch mit kurzen Pausen zu rechnen sein.

leinwand anhand der Bühnenanweisungen ist man diesmal eher geneigt, die Zweifel hintanzustellen, denn die vielen Bühnenaktionen (und detaillierten Anweisungen und Deskriptionen) ergeben ohne Aufführung wenig Sinn. Trotzdem ist an ein-zwei Stellen unklar, ob das Bühnenpublikum oder das Zuschauerpublikum gewisse Handlungen ausführt. Doch mag dies auch der Texttradition anzulasten sein. Wesentlich ist immerhin, daß nun auch Publikumsreaktionen in das Spiel miteinbezogen werden, die höchstwahrscheinlich auf der Bühne dargestellt sind, so daß sich ein «Theater auf dem Theater»-Effekt ergibt.

Hinsichtlich der dramatischen Strukturierung ist das Stück archaisch und primitiv zu nennen; es gibt keinerlei dramatische Ökonomie, überhaupt keine Handlung, die Nummernstruktur ist nur unzulänglich begründet. Es dominiert der Spektakel-Effekt; unter dramaturgischen Gesichtspunkten ist dieses Stück das simpelste der Trilogie, aber auch das spektakulärste, das die Schaulust des Schattentheaterpublikums befriedigen soll. Dieses Element fehlt im ersten Stück fast zur Gänze, nicht aber im dritten. Die Aufführung ist anspruchsvoll in der Verwirklichung, unzählige Lederfiguren mit geschnitzten Details werden gebraucht, mit zahlreichen Ösen und Gelenken für die Beweglichkeit, mit bunten und variierenden Farben usw., zweifellos eine kostspielige Aufführung, wie es einer Hofunterhaltung angemessen ist. Dieses Stück ist völlig unterschiedlich zu den beiden anderen Stücken, so daß man vielleicht von einer kalkulierten Varianz innerhalb der Trilogie sprechen kann. Nach der Beschreibung des schönen Sündenlebens der Vergangenheit mit Sex und Alkohol und der grotesken Hochzeitsparodie im ersten Teil, der Parade der Zigeuner-Schausteller in Kairo des 13. Jahrhunderts im zweiten, ist der dritte Teil der Homoerotik und dem Totentanz gewidmet.

War der erste Teil übermäßig narrativ und lyrisch-poetisch, ganz und gar textzentriert (außer der Hochzeitsszene), der zweite Teil vorwiegend optisch orientiert, mit Tanz und Gesang angereichert sowie zirkusartigen Vorführungen mit verschiedenen Tieren, so bringt der dritte Teil ein ausgewogenes Verhältnis von Text und Spektakel, denn die drei Tierkämpfe bilden sein Kernstück. Reihenepisodik ergibt sich wiederum in den Schlußszenen. Auch ist eine rudimentäre «Handlung» vorhanden. Bezüglich von Umfang und Struktur kann man viel-

leicht die Hypothese wagen, das sich Ibn Dāniyāl eines Großteils seiner Poeme im ersten Teil «entledigt» hat, der daher zu unmäßigem Umfang angeschwollen ist und mäanderförmig von einem Thema zum anderen übergeht, während dieser Druck in den beiden anderen Stücken nicht mehr in dem Maße bestanden hat, vor allem im zweiten; im dritten nimmt der Dichtungsteil wieder zu, bleibt aber in einem relativ ausgewogenen Verhältnis zu dem optischen Element. Auch die Nummernstruktur, im zweiten Teil vorherrschend, wird in der Mitte und gegen Ende zu dominierend. Diese beiden Stücke befinden sich vielleicht etwas näher an der üblichen Struktur der Schattentheaterstücke der ägyptischen Spieltradition.

Auf den Inhalt braucht, nach der detaillierten Beschreibung von Carlson, nun nicht mehr eingegangen zu werden. Den Prolog spricht wiederum der Autor³⁶. In Szene I wird der Erosgeplagte folgendermaßen vorgestellt: «A pale and skinny man appears on the screen. He is al-Mutayyam [the Love-Stricken One] who has been physically weakened by intense affection and lovesickness. He has declined as his vigor has faded away through sleeplessness. His body has become thin and skinny. He howls noisily and wails bitterly while he desperately chants this lyric» (BA S. 150 f.). Diese deskriptive BA erweist sich als redundant, denn im folgenden Monolog in Vers und Prosa erfahren wir genau dies. Der ehemalige Geliebte wird folgendermaßen vorgestellt: «A detestable, ugly, young man appears on the screen. He addresses Al-Mutayyam lovingly and coquettishly: “I am your former boy”. He lets out a tongue fart from his mouth that has a wistling sound and follows it with a snort» (BA S. 155). Szene II bringt: «Heart-broken, Al-Mutayyam nostalgically recalls the day he met Al-Yutayyim in the public bath» (AB S. 157). Die Erzählung, mit Lobgedichten auf die Schönheit des jungen Mannes, erstreckt sich über einige Seiten, bis der Diener des Angebetenen erscheint, und ihm darlegt, wie er seinen Herrn bedrängt habe, nachzugeben. Dies

³⁶ Er charakterisiert sein Stück folgendermaßen: «This shadow play recounts the weird quirks and jests of the conditions of lovers. This shadow play also relates some anecdotes that depict the conditions of lovers involved in the business of flirting and courting which, to them, has the effect of powerful magic on the beloved. The play also includes unashamed and barefaced witty anecdotes of frisky playboys and buffons» (S. 150). Das sexuelle und obszöne Element ist hier wieder stärker vertreten.

ruft einen Freudentanz mit Weingenuß hervor, bis der Angebetete selbst erscheint und mit einem Ständchen begrüßt wird³⁷. Der Flirt endet mit einem koketten Duett mit jeweils verschiedenem Text, wo die Wette mit dem Hahnenkampf geschlossen wird. Das ist ein Darstellungsproblem, nicht nur weil ein Puppenspieler als Stimmenimitator aller Figuren kein Duett singen kann (das könnten beige stellte Sänger tun), aber auch inhaltlich, denn jeder Liedteil stellt die Replik auf die Verse des Partners dar. Sollte hier die bekannte Operntechnik anzunehmen sein, so geht der Wortwitz und die Poetik verloren, die die Verse beinhalten. Szene III bringt dann den Hahnenkampf, wiederum mit Bühnenpublikum: «Al-Yutayyim's rooster appears on the screen, followed by Al-Mutayyam's rooster. People watching the cockfight in the ring make their wagers on the outcome of the match to the referee Zayhoun» (BA S. 167). Nun gibt es wieder etwas zu sehen; nach der Begrüßung der Kampfparteien und des Publikums, «The referee, carrying his sticks and on a war footing, takes his position between the two gamecocks in the cockpit. The two roosters peck him in his butt. Before the cockfight starts, the referee delivers this pious preamble» (BA S.168). Das Schauspiel beginnt: «Then the referee releases the two roosters and the cockfight starts. The two cocks appear fighting behind the lit screen. Al-Yutayyim's cockerel becomes fainthearted, retreats from the fight ring, and runs away» (BA S.169). Szene IV folgt der Bockskampf. Hier erscheint sogar des Angebeteten Mutter, um seinen Bock zu beweihräuchern und vom bösen Blick und Behexung zu befreien (BA S. 171). Nach der Einleitung hält der Schiedsrichter die beiden Böcke an den Hörnern und spricht ein Gebet.

Doch dann folgt eine bemerkenswerte Bühnenanweisung: «In the manner of all the anecdotes of shadow plays, the referee comically releases the two rams which instantly start head-butting each other» (BA S. 173), wobei der Bock des Erosgeplagten siegt. Sollten solche Widderkämpfe Bestandteil der ägyptischen Schat-

³⁷«Having heard of the new that Al-Yutayyim will yield to his sensual pleasures, Al-Mutayyam dances joyfully, brings a bottle of wine and a goblet und drinks the wine in the goblet at one go. All of a sudden Al-Yutayyim comes in. Seeing him, Al-Mutayyam almost cries with joy, melts away, and glides down as if in a stream. Then, he joyfully sings a song usually sung by melon boy street vendors» (BA S. 163).

tentheatertradition vor 1300 gewesen sein? Die Frage wäre einer näheren Untersuchung wert. Aus ästhetischer Sicht sind solche optisch rezipierbaren Agone, begleitet von entsprechenden akustischen Signalen, ein attraktives Element des Schattenspiels. Szene V bringt die Vereinbarung der dritten Wette: Stierkampf. Schiedsrichter ist wieder Zayhoun. «Everyone drags his bull to the bull butting arena. The referee takes his position between the two infuriated charging bulls and addresses the attendants by delivering a sermon»: (BA S. 177). Dann geschieht folgendes: «The two bulls turn tails and run away, but then come back to face one another and start butting each other fiercely. Al-Mutayyam's bull is defeated and its horn gets broken. Overcome by fatigue the injured bull falls down on the ground on the openings of its ears almost dead. Its nose is smashed, and its shoulder dislocated. The bettors who placed their bets on Al-Yutayyim's bull make a joyful uproar, dance happily and take the bets from Al Mutayyam, who in turn sits near the dying bull's head, weeps und recites some poetry» (BA S. 178). Nach dem Klagelied beschließt er, den Kadaver im Kochtopf landen zu lassen. Szene VII bringt in einer einleitenden BA die Ereignisse, die auf der Schattenbühne wohl nicht dargestellt wurden: «The dying bull is slaughtered, its skin is stripped off, its beef is cut into pieces and is cooked in a boiling cauldron. It is then served for the guests at a great banquet. The food is laid on the table and the guests are served with jars of wine» (BA S. 180). Das setzt einen Bühnenbildwechsel und einen Zeitsprung voraus, der durch die BA gedeckt wird, die demnach nicht darstellungsbezogen ist, sondern narrativ. Der Erosbefallene hat alle eingeladen und hofft, auch der Angebetete werde kommen. «Then, he opens the door of the house, places the cups and goblets of wine on the table, perfumes the entire house with aloe wood and incense burned in a censer and chants with a loud voice accompanied by Andalusian music» (BA S. 180). Wie sich später herausstellen wird, ist der Ort des Festes ein Männerbordell.

Sodann erfolgen die Nummern der jeweils Eintretenden: es beginnt (Szene VII) mit «The hermaphrodite Narjis [Narcissus] followed by the womanish coquette Bishneinah appear on the screen. They merrily approach Al-Mutayyam. The hermophrodite coquet-

tishly shakes his hips, dances his shoulders, and shakes his hips. While coquettishly dancing and laughing, he veils his nose with the palm of his hand» (BA S. 181). Seine Worte in Vers und Prosa sind voll von zarten Unanständigkeiten und groben Obszönitäten, der Erosgeplagte ist bereits erregt, doch betrunken fällt der Hermaphrodit in Schlaf. Dies wiederholt sich nun einige-male: Szene VIII tritt ein Jüngling mit dem Namen Mr. Easy Penile Penetration ein: «A soft, beardless young man who looks like a long, erect penis appears on the screen. He has a buxom, chubby, and curvy body» (BA S. 184). Dies ist ein satirisch-optisches Element, das sich auf der Schattenbühne gut darstellen lässt, wie überhaupt die ithyphallischen Effekte, die sich nun in Wort und Bild häufen. Auch dieser trinkt zuviel Wein und schläft ein³⁸. Dann kommt (Szene IX) «a bushy-browed lean man, who is as slim as a gazelle and as brunette as a wolf [...]» (BA S. 186), der dasselbe Schicksal hat³⁹. Szene X ist es ein «swapper», der seine Dienste anbietet⁴⁰, dann der Masturbator⁴¹ und noch weitere (Szene XI)⁴². Eine düstere Aufeinanderfolge von homoerotischer Abartigkeit und Ausschweifung, die den Erosgeplagten und Festveranstalter einsam zurückläßt. Im Epilog tritt der Todesengel auf: «A pious man with a nice physical appearance and decorum worthy of reverence approaches Al-Muttayyam and the sleeping debauched drunkards. The man seems abstemious in both food and drink. He utters a loud shout that awakens all the sleepers of the brothel from their deep slumber and instantly rejuvenates them from their drunkenness and restores their sobriety. Horrified, Al- Mutayyam inquires: "Who are you, sir?"» (BA S. 195). Die Vorstellung des Todesengels ist durchaus der christlichen und jüdischen vergleichbar (Azrael): «I am the angel of death; the an-

³⁸ Die BA ist allerdings sehr detailliert: «He drinks the goblet of wine at one go until he gets drunk and his head becomes like a heavy jar that sways with liquor. He falls on his face and the waistband of his pants gets loose and the pants fall off his hips» (BA S. 186).

³⁹ «He becomes drunk, staggers, and falls on his buttocks. He fast falls asleep and covers his mouth with his sleeve» (BA S. 188).

⁴⁰ Auch er schläft ein: «He drinks the wine at one go until he quenches his thirst and becomes full to the brim. Then he turns his back and falls asleep in a squatting posture» (BA S. 191)

⁴¹ «He spills the coffee on his garment. Then, he starts masturbating. However, when he is about to experience his orgasm, he falls off the chair» (BA S. 192).

⁴² BA S. 193, S. 194, S. 195.

gel who is never asleep and never ignores any living soul. I am the angel who cuts short people's hopes and age, the angel who sends people into panic and increases their apprehension. The angel who puts an end to people's deeds, vanishes their power and wealth, the angel of death who puts an end to people's indulgence in bodily senses and separates people. I snatch the soul, traverse with it through empty space and hand it in to my Protector God the Owner of Sovereignty» (S. 196).

Der einsam Feiernde im Homosexuellenbordell ist sofort reuebereit und wendet sich in einem Abschiedsgebet an Gott. «Having humbly made his supplication to God, Al-Mutayyam turns towards al-Qibla [die Himmelsrichtung der Ka'ba in Mekka] with the intention of saying his prayers, but soon dies and returns to God.

The revelers awake from their sleep, drunkenness, recklessness, and ignorance and take notice of Al-Mutayyam's sudden death and they disperse in horror at such an exemplary punishment. Al-Mutayyam's corpse is carried to his house where he is washed, placed in a white coffin, and his funeral marches to the cemetery where he is buried» (BA S. 197). Dies ist eine großartige Szene, mit dem Umschlag von äußerster Fleischeslust und Dekadenz zu Reue, Einkehr und Tod. Was von dem Begräbnis zur Darstellung auf die Schattenbühne gelangt, muß offenbleiben. Des Autors Bühnenanweisungen gehen in einigen Fällen über die Darstellbarkeit der Schattenbühne hinaus und erlangen narrativen und zusätzlich informativen Charakter.

Schlußnotiz des Autors: "This is the end of the third shadow play of ayf al-Kahyāl . It is thorough and complete. Glory be to Allah, Our Benefactor who endowed us with the faculties of the mind and bestowed on us His generosity» (S. 197). Die Trilogie bildet demnach die gewollte und geplante Form dieser drei Stücke um «The Shadow Spirit».

Als Ergebnis dieser kurzen Untersuchung bleibt festzuhalten, daß der Verdacht, daß diese Stücke der Trilogie gar nicht für das Schattentheater geschrieben sind, sich nicht ganz abweisen läßt und in den Bühnenanweisungen einige stützende Anhaltspunkte findet, die Dinge beschreiben, die auf der Leinwandbühne kaum darstellbar sind. Dies kann freilich auch der an manchen Stellen unklaren Texttradition zuzuschreiben sein bzw. ist auf Eingriffe der Kopisten zurückzuführen,

die ähnlich wie im mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Europa und Byzanz ja nicht nur passiv abschreiben sondern auch nach ihrem Geschmack und Verständnis «verbessern» bzw. die Textstellen nicht verstanden haben, oder der Tatsache anzulasten, daß manche Bühnenanweisungen narrativ gehalten sind und über den bloßen Informationswert einer praktischen Anleitung bzw. Beschreibung, was auf der Bühne gerade zu sehen sein muß, weit hinausgehen; dies mag man auch der Tatsache zuschreiben, daß die Bühnenanweisungen in den Handschriften in den Haupttext integriert sind und von diesem kaum zu unterscheiden.

Was jedoch schwerer wiegt und in die gegenteilige Richtung weist, daß die Stücke der Trilogie sehr wohl für das Schattentheater konzipiert sind und daher auch eine zuverlässige Quelle für die Rekonstruktion der ägyptischen Schattenspieltradition im Mittelalter darstellen, ist die Tatsache, daß vor allem im zweiten und dritten Teil spektakuläre Bühnenaktion beschrieben bzw. nur angedeutet wird, die ohne eine intendierte Aufführung auf der Schattentheaterleinwand keinen Sinn ergibt. Bei der Einführung einer neuen Sprechperson wird fast immer darauf hingewiesen, daß sie auf der Leinwand erscheine, und sogar das auf das Schauspiel reagierende Publikum wird auf der Schattenbühne abgebildet. Nach Maßgabe der Tatsache, wieviele Personen auftreten und wieviele verschiedene Lederfiguren (vor allem im zweiten Teil) gebraucht werden und was sie alles auf der Bühne tun, muß zugegeben werden, daß es sich um eine außerordentlich anspruchsvolle Aufführung gehandelt haben muß, mit einer Vielzahl von im Detail hochelaborierten Farbfiguren mit zahlreichen Ösen und Gelenken, um die erforderliche somatische Kinetik zu gewährleisten, mit einigen Helfern des Spielers, Musikanten und Sängern, Anforderungen also, die man für eine Aufführung am Sultanshof der Mamluken in Kairo durchaus annehmen kann, nicht aber für Volksvorstellungen auf den Straßen und in Kaffehäusern, wie dies nachmals von der osmanischen und griechischen Schattenspieltradition bekannt ist. Auch die sprachlich-literarische Gestaltung läßt eine solche Annahme nicht zu.

Nach dieser methodischen Voruntersuchung scheint der Weg geöffnet für einen Vergleich mit der osmanischen Schattenspieltradition, die bereits im 17. Jahrhundert mit Sicherheit nachzuweisen ist und a priori eini-

ge Ähnlichkeiten aufzuweisen hat: Nummernstruktur, Auftrittslied, religiöser Prolog, Obszönitäten und Beschimpfungen, Satirik, allerdings mit Stereotypfiguren und einem ithyphallischen Haupthelden, wo die phallische Note des ägyptischen Schattentheaters in Wort und Bild zu einer aristophanischen Dauereinrichtung geworden ist. Diese Untersuchung wird jedoch an anderer Stelle erfolgen.

Ob Ibn Dāniyāl als «arabischer Aristophanes» einen Direktkontakt mit einer aristophanischen Komödie (etwa die «Vögel») über byzantinische Vermittlung gehabt hat oder nicht, mag in seinem Für und Wider dahingestellt bleiben: ein typologischer Vergleich über Raum und Zeit hinweg ist in jedem Fall zulässig. Die Unterschiede jedoch (Schattenspieltechnik, Phallophorie, fehlende Parabasis, demokratisches Ethos, happy end, die religiöse Rahmung im Arabischen usw.) mögen die Parallelen (Episodenstruktur, Obszönitäten, virtuose Vershandhabung, Sprachmischung, Päderastie usw.) aufwiegen. Ob die Trilogie der Weltliteratur zuzurechnen ist, muß hier nicht entschieden werden. In jedem Fall handelt es sich um den frühesten Schattentheaterbeleg im mediterranen Raum und um eine der sprachlich komplexesten Literaturwerke des Hochmittelalters, dem der europäische Kontinent auf dem Dramensektor nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen hat. Das exotisch-pornographische Element in religiöser Kontrastierung muß nicht zu neuen Formen eines romantisierenden Orientalismus führen, sondern ist als dauerhaftes Strukturelement der islamischen Dichtung anzusehen und findet in einer bisexuellen Eros-Philosophie ein entferntes *pendant* in der altgriechischen Komödiendichtung. Mit der Zugänglichmachung dieser schwierigen Texte für ein internationales Publikum ist der Einzug Ibn Dāniyāls in das globale Pantheon mediävistischer Dichtung gelungen und für die Schattentheaterforschung der erste Frühbeleg ihres mediterranen Zweiges, der offenbar zugleich einen literarischen Höhepunkt der Gattung darstellt, der Vergessenheit entrissen. Damit hat Carlson recht, die Veröffentlichung dieser Übersetzung als ein bedeutendes Ereignis zu unterstreichen.

Bibliographie

- AND, M., *Bizans tiyatrosu*, Ankara, 1962.
- , *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara, 1963-1964.
- BIRIS, K. I., «O Karagiozis. Elliniko laiko teatro» [Griechisches Volkstheater], *Nea Estia Bd. 52*, Athen, 1952.
- CAIMI, G., *Karaghiozi ou la comédie grecque dans l'âme des théâtre d'ombres*, Athen, Hellenikes Technes 1935.
- CARLSON, M., «The Arab Aristophanes», *Comparative Drama* 47/2 Summer 2013, S. 151-166.
- CORRAO, F., *La fantasmagoria delle ombre di Ibn Dāniyāl*, Diss. Università degli Studi di Roma, 1990.
- , *Il Riso, il Comico e la Festa al Cairo nel XIII Secolo*, Roma, 1996.
- EFE, P., (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadi* [Nation, Change and Invention of Tradition on the Shadow Screen], Istanbul, 2013.
- GUO, L., *The Performing Arts in Medieval Islam: Shadow Play and Popular Poetry in Ibn Dāniyāl's Mamluk Cairo*, Leiden-Boston, 2012.
- HOENERBACH, W., *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz, 1959.
- HOROVITZ, J., *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905.
- IOANNOU, G., *O Karagiozis*, 2 Bde., Athen, 1971.
- IRMSCHER, J., (ed.), *Probleme der neugriechischen Literatur* (Berliner byzantinistische Arbeiten 14-17; in Bd. 4 Beiträge von Dostálová Jenišťová, Biris und Jensen), Berlin, 1959-1960.
- JACOB, G., *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin, Mayer & Müller, 1901.
- , *Al-Mutaijam: Ein altarabisches Schauspiel für die Schattenbühne bestimmt von Muhammed Ibn Danijal*, Erlangen, 1901.
- , *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Berlin, 1925.
- KAHLE, P., *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters aus Ägypten* (Neuarabische Volksdichtung aus Ägypten, H. 1), Leipzig, 1909.
- , «Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten», *Der Islam* 1 (1910), S. 264-299. 2 (1911), S. 143-195. 3 (1912), S. 103.

- , «The Arabic Shadow Play in Egypt», *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 1, 1940, S. 21-34.
- , [ed.], *Three Shadow Plays by Muhammad Ibn Dāniyāl*, Cambridge, 1992.
- KHAWAM, R. R., *Le mariage de l'Emir conjonctif, Les comédiens de la rue, L'Amoureux et l'orphelin*, Paris, 1997.
- KOTTE, A., *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln-Weimar-Wien, 2013.
- LEHMANN, H.-T., *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, 1991.
- LITTMANN, E., *Arabische Schattenspiele*, Berlin, 1901.
- MAHFOUZ - CARLSON, *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy. Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York, 2013.
- MARTINOVICH, N. M., *The Turkish Theatre*, New York, 1933.
- MOREH, S., «The Shadow Play ("Khayal al-Zill") in the Light of Arabic Literature», *Journal of Arabic Literature* 18, 1987, S. 46-61.
- PUCHNER, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 21).
- , *Brauchumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien, 1977.
- , EASTERLING, P., - HALL, E., (eds.), «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, S. 304-324.
- , *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. I, Wien-Köln-Weimar, 2006.
- , *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Wien, 2014 (Don Juan Archiv Wien, Ottomania 2).
- REICH, H., *Der Mimos. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, 1903.

WHITMAN, C., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1964, S. 281 ff.

ZE'EV, D., *Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East 1500-1900*, Berkeley, 2006.

*Το οθωμανικό θέατρο
στο βαλκανικό και μεσογειακό χώρο*

SCHWARZAUGE KARAGÖZ UND SEINE GESCHICHTE AUF DER BALKANHALBINSEL ZUR ZEIT DER TÜRKENHERRSCHAFT *

Vorliegende Studie zielt auf eine Erweiterung des Quellenhorizontes bezüglich des osmanischen Schattentheaters auf der Balkanhalbinsel während der Türkenherrschaft ab und behandelt sozusagen die »Vorgeschichte« der Blüte der Gattung, die nach der Reformierung und Hellenisierung des »anatolischen Theaters« ab etwa 1890 in Griechenland einsetzt und Karagiozis für mehrere Jahrzehnte zur populärsten Theaterform im genannten Raum machen¹. Mit der Veröffent-

* 1^a έκδοση: *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, 1. Band, Wien / Köln / Weimar, Böhlau-Verlag 2006, σελ. 356. κεφ. 3.

¹ Dazu mit den gesamten Quellenmaterial Puchner, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 21), S. 116 ff., 138 ff. Zur Bibliographie des griechischen Schattentheaters W. Puchner, »Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα«, *Laographia* 31, (1976-78) S. 294-324 und *ibid* 32, (1979-1981) S. 370-378. In der einschlägigen Literatur wird eine umfangreiche Diskussion geführt, ob das Schattentheater im hellenophonen Raum bereits vor der Griechischen Revolution von 1821 nachzuweisen sei, oder erst nachher. 1. Die erste Ansicht haben Dostálová-Jeništová (Dostálová-Jeništová, R., »Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung«, *Probleme der Neugriechischen Literatur*, Bd. IV, Berlin, 1959. In Zusammenarbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Joh. Irmscher (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17) S. 185-197, bes. S. 185) und Giulio Caimi (Caimi, G., *Karaghiozi ou la comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athènes, 1935, S. 2) vertreten, und mit besonderer Emphase von Dimaras, K. Th., der aber keine konkreten Belege beizusteuern vermag (Dimaras, K. Th., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Athen, 1968, 4 Aufl., S. 248); 2. die haltlose Ansicht von Mollas (Vgl. Tz. Kaimis, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Athen, 1937» S. 3)» daß die Schattentheater Vorstellungen nur ein Vorwand für konspirative Zusammenkünfte zur Vorbereitung der Revolution gewesen seien, gehört der nationalen Geschichtsmythologie an, wurde aber etlichen Forschern unkritisch nachgesprochen (K. Biris, *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Athen, 1952, S. 22; L. Roussel, *Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes*, 2 vols., Athènes, 1921; H. Jensen, »Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater«, in: *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. IV, op. cit., S. 198-208, bes. S. 206; K. Michopoulos, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Athen 1972, S. 11 ff.); 3. auch die Episode mit General Makrygiannis aus den Tagen der Revolution (zuerst in der Rezension von Kyriakidis, St., über das Buch von Roussel, op. cit., in *Laographia* 6, 1921-25, S. 280 ff, der sie von Nik. Politis gehört haben will, der wiederum

lichung neuer Quellen in jüngster Vergangenheit aus dem Raum der südslawischen Volker, Rumänien und Griechenland selbst sowie mit der Neuauswertung der bekannten Quellen, die etwa seit Jahrundertanfang bekannt sind, läßt sich 1. die »Geographie« der Verbreitung des Schattentheaters auf der Balkanhalbinsel während der Türkenzeit nachzeichnen, und 2. eine Typologie der Rezeptionsformen des osmanischen Karagöz in den Volkskulturen der einzelnen Regionen erstellen, die auch den sukzessiven Übergang vom türkischen Karagöz zum neugriechischen Karagiozis besser explizieren kann, indem die Gräzisierung des islamischen Schattentheaters als nur eine Möglichkeit von mehreren Assimilationsprozessen auf der Balkanhalbinsel und in Nordafrika verstanden wird, freilich als der einzig gelungene Integrationsvorgang, der zu einer unerwarteten Blüte der Gattung führt und nicht zu ihrem sukzessiven Verschwinden, wie dies in allen übrigen Provinzen des ehemaligen Osmanischen Reiches der Fall ist. Die ersten dieser Assimilationsschritte betreffen die sogenannte »epirotische

aus mündlicher Quelle schöpfte) er habe einmal einer Karagiozisierung beigewohnt, wo Frauen im Publikum anwesend gewesen seien, so daß das Spiel nicht in seiner vollen Saftigkeit verlaufen sei, da habe er sie hinausgeworfen und den Karagiozisspieler angewiesen, er solle sagen, was er zu sagen habe (woraus manche Forscher abgeleitet haben, daß es sich um eine griechische Vorstellung gehandelt haben müsse, da in der türkischen die Anwesenheit von Frauen eine Unmöglichkeit gewesen wäre, vgl. Pampoukis, I. T., »Οι πρώτες ρίζες του νεοελληνικού θεάτρου σκιών«, in: Bildkalender Pirelli, Athen 1970; G. Ioannou, Ο Καραγκιόζης, 3 Bde., Athen, 1971-72, Bd. 1, S. XXI, wie dem Folgenden zu entnehmen sein wird, hat eine solche Scheidung zu diesem Zeitpunkt wenig Sinn und entspricht keiner nachweisbaren Wirklichkeit), die sich letztlich gar nicht auf Makrygiannis bezieht (es geht um einen Artikel von B. Anninos, »Ο Καραγκιόζης και οι οπλαρχηγοί«, *Εστία*, 1888, S. 691, der davon spricht, daß die Waffenführer der Revolution das Schattentheater als Unterhaltung gehabt hätten - von Frauen im Publikum ist keine Rede; es handelt sich also um eine oralen Mythenbildung, die Nik. Politis aufgenommen hat; den Artikel hat A. Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Athen, 1977, S. 74 entdeckt) wird von manchen Forschern für wirklich genommen (Pampoukis, op. cit.); 4) mit der zweiten Ansicht (Bekanntschaft der Griechen mit dem Schattentheater erst nach der Revolution von 1821) haben sich Sp. Melas einverstanden erklärt (Sp. Melas, »Μια διασκεδαστική έρευνα, ο Καραγκιόζης«, in der Zeitung »Ακρόπολις« 11.11.1952), Vas. Rotas, (V. Rotas, »Καραγκιόζ-μπερντές. Καθρέφτης νεοελληνικής πραγματικότητας«, *Θέατρο* 10, 1963, S. 30 f), Ioannou (op. cit.) und Aik. Mystakidou (Aik. Mystakidou, *Karagöz. Το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen, 1982, S. 74 ff-), die alle darauf hinweisen, daß die ersten schriftlichen Quellen, die das Schattentheater im hellenophonen Raum belegen, erst nach 1821 auftauchen. Aufgrund der neuen Quellenbelege läßt sich jedoch nachweisen, daß die Diskussion um die »Gräzität« des neugriechischen Schattentheaters auf eine andere Ebene zu verlagern ist und sich nicht nur auf sprachliche Kriterien stützen kann (vgl. W. Puchner, »Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης«, *Νέα Εστία* 115, (1984) H 1367; S. 791-793).

Spieltradition«²; mit dem Nachweis der Diffusion der Spielgattung über die gesamte Balkanhalbinsel ist auch älteren Theorien bezüglich der Herkunft des neugriechischen Schattentheaters aus dem Altertum³ und Byzanz⁴ der Boden entzogen, aber auch neueren Legendenbildungen der Schattenspieler selbst, die die Gattung als direkt aus Istanbul kommend darstellen⁵: das Austragungsfeld dieser Kulturkontakte (für

² Der Terminus stammt von Biris, *op. cit.*, S. 2 8 ff. und bezeichnet eine Spieltradition, die erst nach der Annexion von Südepirus 1881 an Griechenland bekannt wird, wo im Repertoire die »heroischen« Vorstellungen mit wirklichen und fiktiven Kapetanen der Revolution von 1821 auftauchen, sowie die Adaptation des Alexander-Stoffes der griechischen Volkstradition in der »mythischen« Vorstellung »Alexander der Große und die verfluchte Schlange« vorgenommen wird (vgl. dazu noch im Folgenden). Zur Existenz dieser spezifischen Spieltradition haben Markakis (P. Markakis, »Η καταγωγή του Καραγκιόζη«, *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 2,1944, S. 128-144) und Kalonaros (P. P. Kalonaros, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Athen, 1977, S. 59 ff.) viel Material zusammengetragen und plausible Thesen aufgestellt. Manche Forscher haben diese Ansichten geteilt (D. Loukatos, »La Tradition et la vie populaire grecque dans les représentations de Karaghiozis«, *Quand les Marionnettes de Monde se donnent la Main*, Liège, 1958, S. 232-244; L. S. Myrsiades, »The Karaghiozis-Performance in Nineteenth-Century Greece«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, S. 83-97), andere haben sie auch angezweifelt (Melas, *op. cit.*, 15. 11. 1952; Gr. M. Siphakis, *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Athen, 1984, S. 18 ff.). Dazu noch ausführlich im Folgenden.

³ Im wesentlichen geht es um drei verschiedene Theorien: Herkunft aus den Eleusinischen Mysterien, das Schattentheater als Fortsetzung der Aristophanischen Komödie bzw. als Überlebensrest des antiken Mimos. Die ersten beiden Thesen hat Biris (*op. cit.*, S. 4 ff.) vertreten. Die erste wurde schon von Dostálová-Jeništová abgetan: »Für Biris Theorie ... dürften wohl kaum Beweise zu erbringen sein« (*op. cit.*, S. 192). Für die zweite These hat sich der klassische Philologe C. Whitman erwärmt (*Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge / Mass., 1964, S. 281 ff.), doch kommt der Vergleich über stehende Funktionen der Komik und Strukturanalogie mit dem hungrigen Sklaven nicht hinaus (positiv auch Ioannou, *op. cit.*, S. XIX; dazu kritisch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 27); diese These geht auf H. Reich, *Der Mimos*, Berlin, 1903, S. 624 ff. zurück und hat größeren Nachhall gefunden (J. M. Landau, *Studies in Arab theatre and cinema*, Philadelphia, 1958, S. 47; J. Tunison, *Dramatic traditions of the dark ages*, 1907, S. 113). Die Schwierigkeit ist freilich wieder die, daß sich die Analogien nur auf die Inhalte beziehen können (J. Horowitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905, S. 29 ff; auch G. Jacob, *Vorträge türkischer Meddah's*, Berlin, 1904, S. 14 ff), nicht auf die Spieltechnik; diese ist im Altertum unbekannt, taucht aber im mittelalterlichen Ägypten auf; allerdings hat das ägyptische Schattentheater des Mittelalters keine Figuren, die dem Mimos oder dem Karagöz vergleichbar wären. Zu der ganzen Frage auch Th. Photiadis, »Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Στοιχεία για την προέλευση του Καραγκιόζη«, *Άνθρωπος* 11/1, (1975) S., 69-90 und kritisch auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 24-30.

⁴ Pampoukis, *op. cit.*; Photiadis, *Πρόσφυγας*, *op. cit.*, S. 55 ff. I. M. Hatziphotis, *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, Athen, 1981.

⁵ Die griechischen Ursprungthesen, neben den türkischen (Puchner, *op. cit.*, S. 33 ff.) bringen zwei Varianten, wovon die eine eine Remythisierung von Jacobs China-These darstellt (G. Jacob, *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin, 1901 und ders., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland*, Berlin, 1925; kritisch ablehnend

Griechenland ist Karagöz die einzige Theaterform, die nicht aus dem Westen übernommen wurde)⁶ ist der Balkanraum.

Der bedeutende Quellenzuwachs in der Frage nach der Verbreitung des Schattentheaters in Südosteuropas während der Türkenzeit und später bezieht sich auf Rumänien (Şăineanu⁷, Gaster⁸, Burada⁹, Gîtză¹⁰, Dinescu¹¹, Popescu-Judet¹², Nădejda¹³, Ollanescu¹⁴, Teodorescu¹⁵, Rădulescu¹⁶, Oprişan¹⁷), Bulgarien (Živkov¹⁸), auf die Aromunen (Marcu¹⁹,

schon G. Schnorr; »Aspekte der Puppen und Schattenspielforschung«, *Quand les Marionettes de Monde*, op. cit., S. 157 ff., bes. S. 169), die andere von einem jüdischen Spieler am Hof Ali Paschas in Ioannina berichtet, der eine Haremsfrau versucht oder entehrt haben soll, nach Konstantinopel »verbannt« worden sei, wo er die Harems-Episoden auf die Leinwand gebracht und die Figur des Ali Pascha erfunden habe (Kaimis, op. cit., S. 9 ff., Biris, op. cit., S. 6, Ioannou, op. cit., S. XIV; zur Kritik Puchner, op. cit., S. 36; diese Legende hat die Existenz einer eigenen Spieltradition in Epirus allerdings erhärtet); alle Ursprungslegenden laufen darauf hinaus, daß ein gewisser Barbagiannis Vrachalis (oder Brachalis) die Spielgattung von Istanbul nach Griechenland verpflanzt haben soll (zum Wahrheitsgehalt dieser Sage Puchner, op. cit., S. 37 und 61 ff).

⁶ Dazu W. Puchner, »Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του ξένου προτύπου«, *Ελληνική Θεατρολογία*, Athen, 1988, S. 329-379. bes. S. 347 ff.

⁷ L. Şăineanu, »Jocul papuşilor şi raporturile sale en farsa Karagöz«, *Lui Titu Maiorescu omagiu*, Bucureşti, 1900, S. 281-287 (auch *Keleti Szemle I*, Budapest, 1900, S. 140-144); ders., *Influenţa orientală asupra libei şi culturei Române I*, Bucureşti, 1900, S. CLXX ff; ders.; »Les marionettes en Roumanie et Turquie«, *Revue des traditions populaires* XVI (1901) S. 409-419.

⁸ M. Gaster, *Literatura populară română*, Bucureşti 1883, S. 492.

⁹ T. T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova*, Tom. 1, Iaşii 1885, S. 15.

¹⁰ L. Gîtză, »Le théâtre roumain de marionettes, art ancien et art moderne«, *Revue roumaine d'histoire de l'art* 1 (1964) S. 119-138.

¹¹ V. Dinescu, »La relation entre Karagöz oyunu et le théâtre populaire roumain de marionettes«, *Résumées des communications*, tom.. 2, Bucureşti, 1974, S. 362-363; ders., *Teatrul de umbre Turc*, Bucureşti, 1982.

¹² E. Popescu-Judet, »L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains«, *Studie et Acta Orientalia* V-VI, 1967, S. 337-355.

¹³ I. Nădejda, »Teatrul popular de papuşi în secolul al XIX-lea«, *Studii şi cercetări de istoria artei* 7/1, 1960, S. 203-215.

¹⁴ D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, Bucureşti, 1895, S. 27-28.

¹⁵ D. C. Teodorescu, *Poesie populare române*, Bucureşti, 1885, S. 120-132.

¹⁶ N. Rădulescu, »Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore«, *Zeitschrift für Balkanologie* 14, 1978, S. 83-98.

¹⁷ H. B. Oprişan, »Das rumänische Volkspuppenspiel«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 84, 1981, S. 84-106; ders., *Teatru fără scena*, Bucureşti, 1981, S. 56 ff.

¹⁸ T. I. Živkov, »Za teatralnija Karakter na folklorната obrednost«, *Bŭlgarski Folklor* VIII/4, 1982, S. 47-52, bes. S.49.

¹⁹ L. Marcu, »Quelques aspects des anciennes coutumes d'hiver dans le vallé de Moglena«, *Makedonski Folklor* 15-16, 1975, S. 69-79, bes. S. 77.

Papahagi²⁰), sowie auf die ehem. jugoslawischen Länder (Nehring²¹, Dimitriadis²², Tričković²³, Batušić²⁴, Stefanovski²⁵, Stefanović²⁶, Vukanović²⁷, Antonijević²⁸, Ilić²⁹, Jevtić³⁰, Kurspahić³¹, Jacob³², Kanitz³³, Hadžiosmanović³⁴, Bonifačić-Rožin³⁵) und Griechenland (Photiadis³⁶, Simopoulos³⁷, Myrsiades³⁸, Kalonaros³⁹, Kokkinis⁴⁰, Siphakis⁴¹, Hatzipantazis⁴², Puchner⁴³). Manche dieser Quellen sind älteren Datums, andere wurden

²⁰ P. Papahagi, *Megleno-românii*, București, 1902, S. 114.

²¹ K. A. Nehring, *Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, München, 1981, S. 101.

²² V. Dimitriadis, *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπή*, Thessaloniki, 1973, S. 347.

²³ R. Tričković, *Beogradski pašalik*, unveröff. Diss., S. 132.

²⁴ N. Batušić, *Povijest Hrvatskoga kazališta*, Zagreb, 1978, S. 155.

²⁵ P. Stefanovski, *Teatarot vo Makedonija*, Skopje, 1976, S. 25.

²⁶ V. T. Stefanović, »Stari Beograd«, *Glasnik* 1911, Beograd, S. 149.

²⁷ T. Vukanović, »Studije iz balkanskog folklora«, *Vranjski glasnik* V, Vranje, 1969, S. 337-339.

²⁸ D. Antonijević, »Karadžoz«, *Gradska kultura na Balkanu* (XV—XIX vek), Beograd, 1984 (Balkanološkog instituta SANU, 21), S. 395-412.

²⁹ Z. Ilić, »Jena zabrana izvočenja >Karadžoz< pozorišta u Sarajevu«, »Politika«, 30. 1. 1966, S. 20.

³⁰ V. Jevtić, *Izabrana djela*, Sarajevo, 1982, S. 357-361.

³¹ N. Kurspahić, »Karadžoz tursko pozorište senki«, *Pozoriste 1-2*, Tuzla, 1981.

³² G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Hannover, 1925, S. 130 ff.

³³ F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, II, Leipzig 1877, S. 191 ff.

³⁴ L. Hadžiosmanović, »Igra lutke i sjenke Karadžoz«, *Pozorište 1-2*, Tuzla, 1981.

³⁵ N. Bonifačić-Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb, 1963, S. 128 ff.

³⁶ Ath. Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Athen, 1977.

³⁷ K. Simopoulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα. Bd. 3/2 (1810-1821)*, Athen, 1975.

³⁸ L. Myrsiades, »The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, S. 83-97; dies., *The Karaghiozis Tradition and Greek Shadow Puppet Theater: History and Analysis*, Ph. D. diss. Indiana Univ., 1972; dies., »Nation and Class in the Karaghiozis History Performance«, *Theatre Survey* 9/1, 1978, S. 49-62; L. S. Myrsiades, »Oral composition and the Karaghiozis Performance«, *Theatre Research International* 5, 1980, S. 107-121; dies., »The Struggle for Greek Theatre in Post-Independent Greece«, *Journal of the Hellenic Diaspora* 7/1, 1980, S. 33-52; dies., »Theater and society: social context and effect in the Karaghiozis-performance«, *Folia neohellenica* 4, 1982, S. 137-145; L. S. & K. M. Myrsiades, *Karaghiozis: Culture and Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington, 1992 (Rez. A. Stavrakopoulou, in *Journal of Modern Greek Studies* 11/1, 1993, S. 179-183).

³⁹ P. P. Kalonaros, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Athen, 1977.

⁴⁰ S. Kokkinis, *Αντικαραγκιόζης ή αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του θεάτρου σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννέα πρωτότυπα σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα βιβλιογραφίας*, Athen, 1975 (zweite erweiterte Auflage Athen 1985).

⁴¹ G. Siphakis, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Athen, 1984.

⁴² Th. Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Athen, 1984.

⁴³ W. Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Athen, 1985.

erst durch den umfassenden Artikel von Antonijević bekannt⁴⁴. Insgesamt aber ergeben sie ein neues Bild, das erstmals auch eine Typologie der Assimilationsvorgänge rund um das osmanische Schattentheater erlaubt. Die Gattung war in praktisch allen größeren Städten zwischen den transdanubischen Fürstentümern und Griechenland verbreitet, in Belgrad, Sarajewo und Skoplje im 18. und 19., ja sogar noch im 20. Jh., im serbischen Donauraum schon im 17. Jh., am phanariotischen Hof in Bukarest bereits seit dem 18. Jh., in Ioannina zu Beginn des 19. Jh.

Geschichte und Geographie des Osmanischen Karagöz in Südosteuropa

Als Eckdaten der chronologischen Ausgrenzung des osmanischen Schattentheaters dürfen einerseits die ersten Nachweise⁴⁵ gelten, die aber, durchaus anzweifelbar, auf Istanbul 1530 und 1539 fallen⁴⁶ - sicherer ist die Nachricht von einer Vorstellung beim Beschneidungsfest des Sultansohnes 1582⁴⁷ - (der französische Reisende Thévenot berichtet um die Mitte des 17. Jh.s, daß die Schattenspieler häufig Juden seien)⁴⁸, andererseits der entscheidende Niedergang der Gattung nach der Jungtürkischen Revolution (1908), den Balkankriegen, dem Ersten Weltkrieg und dem Kleinasienfeldzug 1922⁴⁹. Es ist bezeichnend, daß sich die meisten Quellen auf die

⁴⁴ Antonijević, *op. cit.*

⁴⁵ Zusammenstellung der Literatur zum osmanischen Schattentheater bei Puchner, »Σύντομη βιβλιογραφία«, *op. cit.*, S. 295-299. Neben der bereits angeführten Literatur Vgl. auch And, M., *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara, 1963-64, S. 54 ff.; ders., *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1969; P. N. Boratav, »Karagöz«, *Encyclopedia of Islam IV*, Leiden, 1978, S. 601-603; And, M., *Culture, performance and communication in Turkey*, Tokyo, 1987; ders., *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977; ders., *Turkish Shadow Theatre*, Istanbul, 1979; A. Borcaklı, *Cumhuriyet dönemi Türkiye Tiyatrosu Bibliyografyası*, Ankara, 1973, S. 246 ff.

⁴⁶ J. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, 3 Bde., Pest, 1828, S. 99 und 213. Zu den Ursprungsthesen Vgl. jetzt Boratav, *op. cit.* Die China-These ist aufgegeben worden (S. 602); am wahrscheinlichsten wird eine Anknüpfung an das mittelalterliche Ägypten gehalten.

⁴⁷ Nic. Haunoldt, *Particular Verzeichnusz ...*, Frankfurt/M., 1590, S. 489. Vgl. And, *A history, op. cit.*, S. 7 und Mystakidou, *op. cit.*, S. 68.

⁴⁸ M. Thévenot, *Relation d'un voyage fait en Levant*, Paris, 1665, S. 66 ff., ders., *Voyage de M. Thévenot tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*, Paris, 1689, 5 vols., S. 109-111.

⁴⁹ G. Petek, *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris, 1972. »Unfortunately, the Turkish shadow theatre, which enjoyed great popularity until about 60 years ago, can no longer compete against the cinema and TV, and therefore it is something like a historical curiosity« (A. E. Uysal, »Some Specimens of wintergames in Turkey: a study based on observations in several ethnic communities«, *Makedonski Folklor 15-16*, 1975, S. 147-151, bes. S. 147 f).

Metropole Istanbul beziehen: das Schattentheater war vorrangig eine Palastunterhaltung⁵⁰; seine Verpflanzung in die traditionellen Cafés der *mahallas* dürfte ein sukzessiver Vorgang sein, dessen zeitliche Grenzen im wesentlichen unbekannt sind⁵¹; nach den Beschreibungen von Gérard de Nerval ist dieser Vorgang um die Mitte des 19. Jh.s bereits abgeschlossen⁵². In dieser Doppelfunktion, als aristokratische Unterhaltung der türkischen Statthalter und als Volksbelustigung der traditionellen Stadtkaffeehäuser, findet sich das Schattentheater auch auf der Balkanhalbinsel.

Im Jahre 1608 reist der kaiserliche Botschafter Adam Freiherr von Herberstein, begleitet von Maximilian Brandstetter, mit dem Schiff die Donau hinab von Wien nach Konstantinopel zu einem offiziellen Besuch bei der Hohen Pforte; bei einem Reiseaufenthalt in Ilok (im heutigen kroatischen Teil von Syrmien) lädt sie der türkische Pascha der Stadt ein, mit ihm den Abend zu verbringen und bietet ihnen zur Unterhaltung eine Vorstellung mit beweglichen »Marionetten« an, in der der Spieler männliche und weibliche Stimmen nachahmt⁵³. Antonijević hat wohl zu recht vermutet, daß es sich um eine Schattentheateraufführung handelt⁵⁴.

1652 wird in Jassy, der Hauptstadt des Fürstentums der Moldau, die Hochzeit zwischen Ruxandra, der Tochter des Hospodaren Vasile Lupu (1634-1653) und Timuš, dem Sohn des Bogdan Hmjeľniz-

⁵⁰ Mystakidou, *op. cit.*, S. 101 ff.

⁵¹ Vor allem der türkische Forscher Siyavusgil hat überzeugend herausgearbeitet, daß die Figuren der Leinwand ziemlich genau die soziale Zusammensetzung der traditionellen Wohnviertel in Istanbul widerspiegeln (S. E. Siyavusgil, Karagöz, *Psiko-sosyolojik bir deneme*, Istanbul, 1941; ders., *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul, 1951; ders., *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955. H. Gokalp notiert: »Els indigenes de la capital i el calidoscopi cultural otoma: les figures >étniques< en l'escena del Karagöz turc« (In: *El teatre d'ombres arreu del mon*, Barcelona 1984, S. 115-124; ders., »Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman: les figures >ethniques< sur la scène du Karagöz turc«, St. Damianakos, (ed.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris, 1986, S. 185-198).

⁵² G. Nerval, *Voyage en Orient*, Vol. 3., Paris, 1927. In englischer Paraphrase bei M. Rinvulcri in der Einleitung zu Spatharis, S., *Behind the white screen*, London, 1967, S. 67 ff.

⁵³ »Nach dem Essen hat der Ali Passa Chiai zu im geschickt, ob er was Kurtzweilig sehen wolte, das Ir Gnaden gewilliget und zu ime kommen. Da hat ein Gaukler in einem verborgenen Gezelt, bey einem Licht durch ein durchsichtig Tuch mit geschürtzten Weibl und Mandl allerley Possen getrieben, und er selbst auf allerley Arth von Mann und und Weib geredet« (Nehring, *op. cit.*, S. 101).

⁵⁴ Antonijević, *op. cit.*, S. 390.

kij, Hatman der Kozaken von Saporos gefeiert, wobei vlachische und türkische Musikanten aufspielen. Die Türken stellen auch »allerhand Frewdenspiel« vor⁵⁵, was Iorga, nicht ohne eine gewisse Willkür, als Schattenspielaufführung interpretiert hat⁵⁶. Obwohl der Beleg keineswegs eindeutig ist (wie in der Folge nachzuweisen ist, sind in Rumänien auch Vorstellungen mit lebendigen Schauspielern üblich), ist dieser Vermerk in die rumänische Forschung als erster Nachweis des Schattentheaters in Rumänien eingegangen⁵⁷.

1666 beschreibt der bekannte türkische Reisende Evlija Çelebi den großen Jahrmarkt von Doliani (das heutige Banjsko, südöstlich vom makedonischen Strumica, nahe der griechischen Grenze), wo er unter anderem auch »Puppentheater« und »Schattentheater« anführt⁵⁸. Die üblichen phantastischen Übertreibungen Çelebis in der Beschreibung fremder Örtlichkeiten erheben die Frage, ob er wirklich all das gesehen hat, was er hier anführt⁵⁹. Es gibt Indizien dafür, daß er auf seiner Reise gar nicht auf dem Jahrmarkt von Doliani gewesen ist; sollten diese Einwände stimmen, so gibt er einfach eine Liste der Schauspielformen von Istanbul wieder, während er von dem Jahrmarkt auf seiner Durchreise bloß gehört hat.

Im Sommer des Jahres 1695 bringen türkische Händler anatolische Waren in das osmanisch besetzte Belgrad, worunter sich auch Karagöz-Figuren befinden, zusammen mit Kerzen, die zur Beleuchtung der Leinwand gebraucht werden⁶⁰. Im 18. Jh. werden im muslimischen Viertel von Skoplje Schattentheatervorstellungen in Kaffee- und Teehäusern gegeben⁶¹.

1715 wohnt der Sekretär des Fürstenhofes der Walachei, Del Chiaro, einer Vorstellung mit »obszönen Farcen« bei⁶², die zuerst in den Bojarenhäusern und im Fürstenpalast gespielt wurden, später auch in den

⁵⁵ *Beschreibung der Solemniteten, so bey der Hochzeit des Ghmielnizken Sohns, Timoszek mit des Hospodarn in Wallachey Tochter vorgegangen ...* (Iorga, N., *Acte și fragmente en privire la Istoria Românilor I*, București, 1895, S. 208-214, bes. S. 211).

⁵⁶ »Celebrul Karagöz, de unde >caraghiosul< nostru« (Iorga, *op. cit.*, S. 211, Anmerkungen).

⁵⁷ Rădulescu, *op. cit.*, S. 83 ff.

⁵⁸ Die Beschreibung ist sehr ausführlich, aber ebenso undeutlich, was die Details betrifft, und läßt gewisse Zweifel aufkommen an der Authentizität des »Augenzeugenberichtes« (in griechischer Übersetzung bei Dimitriadis, *op. cit.*, S. 347).

⁵⁹ Dazu kritisch Dimitriadis, *op. cit.*, S. 347 f.

⁶⁰ Tričković, *op. cit.*, St. 132 (nach Antonijević, *op. cit.*, S. 390).

⁶¹ Stefanovski, *op. cit.*, S. 23.

⁶² A. M. Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Venezia, 1817, S. 3.

Kaffeehäusern in Stadt und Land. Ein ausländischer Besucher der transdanubischen Fürstentümer im 18. Jh. vermerkt den zotenhaften Dialog zwischen den beiden Protagonisten einer Theateraufführung. Die rumänische Forscherin Popescu-Judetz hält diese Angaben für Nachweise der Existenz des Schattentheaters in Rumänien im 18. Jh.⁶³ Die Sache ist freilich nicht so sicher, da, wie Sulzer später ausführlich beschreibt, auch »Komödien« mit lebendigen Schauspielern gegeben wurden⁶⁴. In jedem Fall war das Schattenspiel in Hofkreisen bekannt, denn der gelehrte Dimitrie Cantemir (1673-1723) beschreibt es in seiner »Geschichte des Osmanischen Reiches«⁶⁵ und führt Karagöz in seiner »Istoria Ieroglifică«⁶⁶ als Maske mit schwarzen Augen an (Karagöz = Schwarz - Auge)⁶⁷.

Im zweiten Band der »Geschichte von Dacien« (Wien 1781)⁶⁸ gibt der Schweizer Franz Joseph Sulzer, Offizier der österreichischen Armee und nachmals Beirat am Militärgericht, 1776 vom Fürsten Alexandros Ypsilantis nach Bukarest eingeladen, um hier eine juristische Schule einzurichten, wobei Sulzer bis zu seinem Tod 1791 am phanariotischen Hofe der Walachei bleibt und in seinem dreibändigen Werk unter anderem auch die Schaustellungen und Unterhaltungen am Hof beschreibt, eine ausführliche Deskription einer Schattentheatervorstellung. Diese Schaustellungen finden nach dem Essen zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib des Hofes statt, oder bei Gelegenheit eines hohen Besuches. Sulzer sieht zwei Arten von Vorstellungen: zuerst eine improvisierte Komödie mit verkleideten Çaußen in »vlachischer«, griechischer und türkischer Sprache im zotigen Stil des Karagözspiels, die allerdings sehr kurz sind, nicht viel Gelächter hervor-

⁶³ Popescu-Judetz, *op. cit.*, S. 343.

⁶⁴ Vgl. dazu in der Folge.

⁶⁵ D. Kantemir, *Geschichte des osmanischen Reiches...*, Hamburg, 1745, S. 377 ff.

⁶⁶ Eine allegorische Geschichte, die sich auf verschiedene byzantinische Volksbücher stützt, wie den »Physiologos«, den »Porikologos«, den »Opsarologos« usw. (M. Tananescu, Despre »Istoria Ieroglifică«, Bucureşti, 1970; E. Sorohan, *Cantimir in carte hieroglifelor*, Bucuresti, 1978. Der Text zuletzt herausgegeben von St. Torna und N. Stoiescu, D. Cantemir, *Istoria Ieroglifică*, Bucureşti, 1973.

⁶⁷ Rădulescu, *op. cit.*, S. 84.

⁶⁸ F. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhänge mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von ...*, Zweeter Band, Wien, 1781.

rufen und nur selten gegeben werden⁶⁹ (es handelt sich ohne Zweifel um das türkische »orta oyunu«⁷⁰, das nach neueren Ansichten die Se-fardim aus dem Westen in den Ostmittelmeerraum gebracht haben)⁷¹, und dann eine Schattentheatervorstellung, die er folgendermaßen

⁶⁹ »Einer von den fürstlichen Tschauschen oder Hoftrabanten, welcher gemeinlich den Hofnarren und den Principalen von ihnen machet, empfindet von dem Fürsten den Befehl, ein Schauspiel aufzuführen. Dies geschieht nicht öfters, als wenn der Fürst nach dem Mittagessen in guter Laune ist, und lange Weile hat, oder etwa einem Ausländer, der bei ihm speiset, einen Vorgeschmack vom Glanze seines Hofstaates geben will. Sogleich legen sechs solcher Kerle in weissen oder rothen aufgestülpten langen türkischen Unterkleidern, mit Silber beschlagenen Stäben in der Hand, und hohen runden Pelzmützen auf dem Kopfe, ihre Hände mit einer kleinen Verbeugung auf die Brust, zum Zeichen, dass Effendi augenblicklich bedient werden soll; treten aus dem Speisesaal ab, und eröffnen nach einer kleinen Weile die Bühne mit einer Vorrede, die insgemein der Geschickteste unter ihnen hält. Der Boden desSaales selbst, wo man gespeiset hat, ist die Bühne, und die Kleidung der Schauspieler etwa eine zerrissene Montour eines österreichischen Ueberläufers, oder sonst einige alte Fetzen von irgendeiner fremden oder einheimischen Tracht, die weibliche nicht ausgenommen, wenn etwa ein Frauenzimmer aufzutreten hätte, dessen Rolle ebenfalls ein vermummter schnurrbärtiger Tschausche spielt. Das Stück wird in walachisch, griechisch, und türkischer Sprache aus dem Stegreif aufgeführt. Der Inhalt, und die Entwicklung muss, nach dem, was ich aus den eingemischten walachischen *bon mots* abnehmen konnte, Burlesk, und sehr erbaulich seyn, alles im Geschmack des berühmten Marionetten-Theaters. Bald hätte ich mich beredet, dass der witzige Verfasser dieses beissenden Lustspiels, den ich persönlich kenne, und hochschätze, dieser hospodaralischen Komödie mit mir begewohnt haben musste, so geschickt hat er die Scene nach türkisch-walachischem Zuschnitte von Salzburg nach Berlin, und von Berlin in die Turkey zu transferiren, und vollkommen die Sprache dieser lehrreichen Tschauschen nachzuahmen gewusst. Wenigstens fehlte es ihnen an Zoten nicht; an Zoten, die auch einem gewissen deutschen Parterre noch vor kurzer Zeit zur Ergötzung, und einem B-, dem Vater der deutschen komischen Dichtkunst von der Faust, zum Muster hätte dienen können. Zu gutem Glück und zur Ehre der walachischen Nation kommen diese sinnreichen Schauspiele selten vor, dauern nicht lange, erregen kein grosses Gelächter, und werden wenigstens nicht mit Schriften verfochten« (Sulzer, *op. cit.*, S. 401-402). Die Anspielungen in aufklärerischer Ironie und Überlegenheit beziehen sich auf den Hans-Wurst-Streit.

⁷⁰ Zum improvisierten Volkstheater des »Spiels der Mitte« Vgl. in Auswahl: C. Kudret, *Orta oyunu*, Ankara, 1973; W. Duda, »Das türkische Volkstheater«, *Bustan* 2, Wien, 1961; A. Bombaci, »Orta oyunu«, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 56, 1960, S. 285-297; Kúnos, I., *Das türkische Volksschauspiel-Orta Ojun*, Leipzig, 1908; Gerçek, S. N., *Türk Temasasi (Meddah Karagöz-Orta Ojun)*, Istanbul, 1942; Saussey, E., *Littérature populaire turque*, Paris, 1936, S. 74-82; Sevengil, R. A., *Türk tiyatrosu Tarihi I*, Istanbul, 1959, S. 66-73; Atsız, B., »Orta Oyunu«, *Kindlers Literatur-Lexikon*. Bd. V, München, 1969, Sp. 1114-1118; M. And, *History, op. cit.*, S. 39 ff.; Meinecke, M., »Die türkische Theaterliteratur. Ein Reservoir des Komödiantischen«, *Maske und Kothurn* 11, 1965, S. 120-133; O. Spies, »Die türkische Volksliteratur«, *Handbuch der Orientalistik I/5/1 Altaistik*, Leiden, Köln, 1952, S. 383-417; H. Upplegger, »Das Volksschauspiel«, *Philologiae Turcicae Fundamenta*, J. Deny, et al. (eds.), 2 Bde. Wiesbaden, 1959-64, Bd. 2, S. 147-168; Th. Mentzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag, 1941 usw.

⁷¹ M. And, »Wie entstand das türkische Orta Oyunu (Spiel der Mitte)?«, *Maske und Kothurn* 16, 1970, S. 201-216.

wiedergibt: »Man ist ihrer gleich müde, und will eine Opera haben. / Dieses türkische Schauspiel, welches die Griechen uns zu Gefallen Opera nennen, ist nichts anderes, als eine Art von Marionettenspiel und besteht darinn: Man verfinstert den Saal (wird es bey der Nacht aufgeführt, so ist diese Mühe erspahret), spannet vor eine Ecke, oder den einen Winkel desselben eine feine Leinwand, stellet hinter diese einen Tisch, und beleuchtet diesen also eingeschlossenen Winkel mit einigen Lichtem. In diesem engen Umfange steht hinter dem Tische ein einziger Tschausch, der gewisse flache Puppen, die aus Pappendeckel oder Kartenblättern verfertigt, und mit Schnüren zur Bewegung ihrer Gelenke versehen sind (nach welcher Art wir unsern Kindern zum Spielen den papiernen Hannswurst zu kaufen pflegen), auf dem Tische herum gehen, und nach den Worten, die er in walachischer und griechischer, grösstentheils aber in türkischer Sprache darzu sagen will, sich geberden lässt, so dass diese papiernen Figuren von dem Zuseher gleichsam im Schatten durch die Leinwand gesehen werden. / Wie ein, mit so vielem Pöbelwitz redendes Schattenspiel (denn so glaube ich es nennen zu müssen) einmal gesehen, das zweytemal auch nur halbdenkende Menschen vergnügen könne, wird nur derjenige fragen, der von der tödtenden Langeweile der walachisch-griechischen Höfe noch nicht unterrichtet ist...«⁷².

Diese Beschreibung ist in der einschlägigen Forschung von Şaineanu⁷³ bis Metin And⁷⁴ geläufig, vor allem da das Schattentheater das ältere rumänische Puppentheater beeinflusst hat⁷⁵ (dazu noch im Folgenden). Wenige Jahre später weiß ein Reisender von der dalmatinischen Küste zu berichten, daß unter den Çaußen auch Armenier seien, die türkische Komödien mit obszönen Gebärden und zotigen Worten zum Besten gäben; diese Armenier erzählten auch in den Kaffeehäusern verschiedene Geschichten, um ihre Zuhörer zu unterhalten⁷⁶.

⁷² Sulzer, *op. cit.*, S. 402 f.

⁷³ Şaineanu, *op. cit.*

⁷⁴ M. And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977, S. 370.

⁷⁵ Vgl. auch W. Puchner, »Παραστατικά δρώμενα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη«, *Laographia* 32, 1979-1981, S. 304-369, bes. S. 312, 345 f.

⁷⁶ Raicevich, *Osservazione storiche, naturali e politiche intorno la Valachie, e Moldavia*, Napoli, 1788, S. 244: »Nelle due Corti sogliono pure esservi dei Chiause Turchi, specie di portieri che precedono il Principe con un bastone guamito di sonagli d'argento. Per lo più sono uniti ad alcuni Armeni che fanno quest'Ufficio, e servono anche di Buffoni per divertire sua Altezza

Dies erscheint überaus plausibel, da die Spieler von Orta oyunu und Karagöz, sowie auch die Märchenerzähler (*meddah*)⁷⁷, zumindest in der Walachei Armenier gewesen sind, was sich gut in das Gesamtbild des Schauspielwesens im Osmanischen Reiche einfügt, wo die polyglotten Schausteller aller Gattungen gezwungenermaßen Andersgläubige gewesen sind: Armenier, Juden, Griechen und Zigeuner⁷⁸.

Die Bekanntheit des Schattentheaterhelden wird auch durch die Verbreitung seines Namens in allen Balkansprachen dokumentiert; als Eigenschaftswort »caraghios« im Rumänischen, was »komisch«, »lächerlich« bedeutet (es existiert auch »caraghioslic«, das griechische »καραγκιοζλίκι«, abweichendes Verhalten im Sinne des Sich-Lächerlich-Machens, sinnlose Handlung)⁷⁹, als Hauptwort »karagjoz« auch im Bulgarischen, wo es die Fischart Else bezeichnet⁸⁰, möglicherweise wegen ihrer schwarzen Augen (es gibt auch ein Volkslied mit Titel »Karagjoz vakül« - schwarzäugiger Karagöz)⁸¹. Häufig ist der Ausdruck in verschiedenen Varianten im Griechischen nach Maßgabe der Verbreitung der Volkstheaterform: jemanden als »Καραγκιόζης« zu bezeichnen, ist eine Beleidigung, weil seine Worte und Taten als nicht ernst zu nehmen sind, *καραγκιοζλίκι* und *καραγκιοζλίδικος* sind davon abgeleitet und bezeichnen lächerliche, nicht ernst zu nehmende Sachverhalte oder Personen⁸². »Caraghioz« heißt auch der Lustigmacher beim Fest der »rusaliile« der Meglenorumänen⁸³ sowie auch beim Fest

quando mangia, e rappresentare la Comedia in lingua Turca, che in realtà non è che una Farsa indecente se per gli atti, che per le parole. Costoro anno anche il talento di raccontare delle storie, o novelle molto usitate nei Caffè della Turchia per divertire gli Oziosi«. Der gleiche Autor bemerkt kritisch über die griechischen Fürsten: »Schauspiele, und Hazardspiele sind ihre liebsten Unterhaltungen« (Raicevich, *Bemerkungen über die Moldau und Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturprodukte und Politik*. Aus dem Italiänischen des Herrn von Raicevich, Wien, 1789, S. 131).

⁷⁷ Zu den Märchenerzählern Horovitz, Vgl. J., *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905 und Jacob, G., *Vorträge türkischer Meddahs*, Berlin, 1904.

⁷⁸ M. And, *A history*, op. cit.

⁷⁹ S. Kotoulis, *Λεξικόν ρουμανοελληνικόν*, Athen, 1976, S. 97.

⁸⁰ *Bulgarsko-grücki rečnik*, Sofija, BAN 1960, S. 436.

⁸¹ *Rodopi*, 1981/6, Nr. 6, S. 27.

⁸² D. B. Dimitrakos, *Ορθογραφικόν και ερμηνευτικόν λεξικόν όλης της ελληνικής γλώσσης*, Athen, 1964 (2. Aufl.), S. 674.

⁸³ Marcu, op. cit., S. 77. Zu den »rusaliile« Puchner, Vgl. W., »Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel«, *Südost-Forschungen* 46, 1987, S. 197-278.

der »Eška« der Aromunen im Bereich von Jenište-Vardar⁸⁴. Der Name von Karagiozis ist auch bei den Faschingsverkleidungen in Nordgriechenland anzutreffen⁸⁵ sowie bei der Vorstellung der »Hochzeit des Karagiozis« in Gonousa bei Kiato in der Nordpeloponnes⁸⁶. Trotzdem kann man nicht von einem »starken Einfluß des türkischen Karagöz auf die neugriechischen Fruchtbarkeitsbräuche« sprechen, wie dies Waldemar Liungman getan hat⁸⁷. Živkov spricht etwas vage von einer »Bekanntschaft« bzw. einem »Ausborgen« von theatralischen Formen, wie dem Karagöz oder dem Puppentheater, durch die bulgarische Volkskultur⁸⁸. Das Schattentheater ist gewöhnlich eine Angelegenheit größerer Stadsiedlungen.

Mit dem Ende der Phanariotenherrschaft in den transdanubischen Fürstentümern 1821 scheinen die Palastunterhaltungen auch in den Kaffeehäusern von Städten und Marktflecken nachgeahmt worden zu sein. So wird 1834 in Gimpulin »papuși la perdea« (Puppen der Leinwand)⁸⁹ gespielt, und der moldauische Komödienautor Vasile Alecsandri bringt Karagöz selbst auf die Theaterbühne, in seiner Komödie »→ Iașii in Carnaval«⁹⁰. In der Dobrudscha, die bis 1878 beim Osmanischen Reich verblieb, gab es Schattentheater bis zum Ende des 19. Jh.s; der rumänische Theaterhistoriker und volkskundliche Feldforscher T. T. Burada trifft es da 1879 an, gespielt von Zigeunern; die Figuren stel-

⁸⁴ Papahagi, *op. cit.*, S. 114.

⁸⁵ »At Briaza, were they are called Arugutshari, the mummers consist of a bride, a bridegroom, a doctor, an Arab, and a Punch (Karag'ozu). The performance takes place not only at Epiphany but at Carneval as well« (A. J. B. Wace, »Mumming Plays in Southern Balkan«, *The Annual of the British School at Athens* 19, 1912/13, S. 248 ff., bes. S. 254). Zu den Maskenspielen der »rugatsia / rugatsiaria« Puchner, Vgl. W., »Die >Rogatsiengesellschaften<, Theriomorphe Maskierung und adoleszenter Umzugsbrauch in den Kontinentalzonen des Südbalkanraums«, *Südost Forschungen* 36, 1977, S. 109-158.

⁸⁶ V. Kaphantis, »Ο γάμος του Καραγκιόζη«, *Laographia* 17, 1957/58, S. 634 ff. Vgl. auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 158 ff.

⁸⁷ W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, Helsinki, 1938 (FfC 119), S. 822. Die richtigstellende Antwort bei Kat. Kakouri, *Διονυσιακά*, Athen, 1963, S. 214.

⁸⁸ Živkov, *op. cit.*, S. 49: »Vjarno e, ce našijat narod poznava ili po-skoro e zaimstvuvai čisto teatralni formi kato turskija teatūr na senkite >karagioz< elementi na igrata e kukli i t.i.«

⁸⁹ *Istoria Teatrului in România* 1, 1965, S. 117.

⁹⁰ Akt 3, Szene 3 und 8. Zu Vasile Alecsandri Vgl. W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc., 1993, S. 41 ff., 87 ff., 106 f, 128, 133 (mit weiterer Literatur).

len nach seinen Angaben Türken und Haremsfrauen dar⁹¹. Derselbe Autor gibt für die Moldau Nachrichten über die Existenz einer »Komödie«, »Hagi Ivat« genannt, zu Beginn des 19. Jh.s; aus den eingeholten Informationen geht hervor, daß diese von zwei Spielern in Kaffeehäusern vorgeführt wurde, gewöhnlich von Armeniern oder Türken: einer habe ein Tambour gezupft, der andere verschiedene Witze zum besten gegeben, Szenen aus dem Alltagsleben vorgestellt, getanzt und rumänische und türkische Lieder gesungen⁹². Trotz des Namens »Haçivat« scheint es eher um die pantomimischen Vorführungen eines Märchenerzählers zu gehen als um das Schattentheater. Doch ist die Kontamination der drei Spielgattungen Orta oyunu, Karagöz und Meddah geradezu charakteristisch⁹³.

In den Kaffeehäusern von Bukarest sieht ein anderer Historiker des rumänischen Theaters im 19. Jh., Ollanescu, ein Spiel mit großen grotesken Puppen, die den Namen »Geamale« und »Hagi Ivat« haben und deutlich vom Schattentheater beeinflusst sind⁹⁴. In Constanța an der Schwarzmeerküste und im Hinterland ist das Schattentheater im Zeitraum von 1895 bis 1913 nachzuweisen, und zwar sowohl auf Türkisch, wie auch auf Griechisch und Armenisch. Im Jahre 1905 kommt ein türkischer Schattenspieler aus Istanbul und gibt Vorstellungen im Ovidi-Viertel. Es gibt auch eine griechische Truppe (»Marika«, Vater und Sohn), die zwischen 1903 und 1908 in der Sommersaison griechischen Karagiozis spielen⁹⁵. Dies fällt bereits in die Jahre nach der Reform von Mimaros und der Hellenisierung des »anatolischen« Schauspiels, wo der griechische Karagiozis seinen Siegeszug antritt.

Bei der rumänischen Aristokratie der *epoca fanarioților* war das Schattenspiel besonders beliebt, derart, daß der Bojare Costache Conache in der Moldau um 1806 begann, selbst kleine Stücke für das Schattentheater zu schreiben, die er in seinem Herrenhaus zu eigenem Vergnügen und dem

⁹¹ T.T. Burada, *Călătorie în Dobrogea*, Iaşii, 1880, S. 18.

⁹² Dies habe auch in einem Café von Bukarest stattgefunden (T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Tom. I, Iaşii, 1915, S. 79 ff.).

⁹³ W. Duda, »Das türkische Volkstheater«, Bustan, 1961/62, S. 11-19; Th. Menzel, *Meddâh, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag, 1941.

⁹⁴ D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, Bucureşti, 1895, S. 27 ff.

⁹⁵ Popescu-Judet, *op. cit.*, S. 351.

seiner Freunde aufführte⁹⁶. Schon zwanzig Jahre früher, 1786, ist in Dubrovnik/Ragusa ein gewisser Josip Skubenta nachzuweisen, der eine Vorstellung mit »ombre cinesi« gibt, die er offenbar aus dem Hinterland der Hercegbosna kennt⁹⁷. 1798 ist in derselben Küstenstadt auch eine Schattentheatervorstellung »in platea prope Orlandum« nachgewiesen⁹⁸.

Zwischen 1820 und 1850 ist das Schattenspiel auch in den Kaffeehäusern von Belgrad⁹⁹ und in den südjugoslawischen Städten Prizren, Peć und Priština anzutreffen, wo sich die Bewohner noch im 20. Jh. an diese Vorführungen erinnern. Gegen Ende des 19. Jh.s spielen türkische Karagözspieler aus Skoplje am Amselfeld; in den Kaffeehäusern von Skoplje werden Vorstellungen noch bis zum Vorabend des Zweiten Weltkrieges gegeben¹⁰⁰. Aber auch in anderen Städten wie Ohrid, Bitola, Veleš, Štip usw. lebt das osmanische Schattentheater noch bis ins 20. Jh.¹⁰¹. Auch im bosnischen Sarajevo sind die derbzotigen Dialoge der Leinwandfiguren zu hören, so daß es 1868 wegen seiner Anstößigkeit für eine gewisse Zeit verboten wird¹⁰². Das öffentliche Publikum besteht aus Bauern und Angestellten. 1870 finden sich in der Presse von Sarajevo, ganz ähnlich wie in Griechenland zur selben Zeit, zwei Artikel, die Kritik an dem »anatolischen« Schauspiel üben; der Spieler ist ein Armenier aus Istanbul¹⁰³. In Sarajevo sieht auch Georg Jacob noch 1904 das Schattenspiel¹⁰⁴, wie andere Reisende schon vor ihm¹⁰⁵, im Café des Hussein Pasalić, wo ein gewisser Samuel Gracijan seine Vorstellungen zum besten gibt¹⁰⁶. Gerade für Sarajevo gibt es noch weitere Quellen¹⁰⁷.

Ob das Karagöz-Spiel auch die Grenzen des osmanischen Herrschaftsbereiches auf der Balkanhalbinsel überschritten hat (wie dies

⁹⁶ Oprešian, »Volkspuppenspiele«, *op. cit.*, S. 86.

⁹⁷ Batušić, *op. cit.*, S. 155.

⁹⁸ Z. Muljačić, »Dopune rad N. Beritić«, *Prilozi* 22, Beograd, 1956, S. 84 ff.

⁹⁹ Stefanović, *op. cit.*, S. 149.

¹⁰⁰ Vukanović, *op. cit.*, S. 337 ff.

¹⁰¹ Antonijević, *op. cit.*, S. 391 (ohne Quellenangaben).

¹⁰² Ilić, *op. cit.*, S. 20.

¹⁰³ *Sarajevski cvetnik za 1870 godini*, S. 47. Nach Antonijević, *op. cit.*, S. 391 f.

¹⁰⁴ Jacob, *Geschichte*, *op. cit.*, S. 130 ff. (mit einem Photo).

¹⁰⁵ F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*. II, Leipzig, 1877, S. 191 ff.

¹⁰⁶ Kurspahić, *op. cit.*, S. 42.

¹⁰⁷ Jevtić, *op. cit.*, S. 357 ff.

zeitweise für Ragusa nachzuweisen ist), bleibt fraglich; das »Schattentheater«, das Bonifačić-Rožin für Kroatien beschreibt, ist eher ein Handschattenspiel als ein Figurenspiel¹⁰⁸. Aber bekannt war die Spielgattung sicher: denn Ivo Andrić, der in seiner Erzählung »Prokleta Avlija«¹⁰⁹ das Leben der Insassen eines Istanbuler Gefängnisses beschreibt, gibt dem Haupthelden der Erzählung, einem unmenschlichen Gefängniswärter, den Namen »Karadžoz«; doch hier verbindet sich der Name nicht mit Lächerlichkeit, sondern mit dämonischen, grotesken und sadistischen Charaktereigenschaften¹¹⁰.

Mit diesen geographischen und historischen Voraussetzungen kann es als sicher gelten, daß auch für Thessaloniki¹¹¹ und Ioannina¹¹² sowie in anderen griechischen Städten im 19. Jh. das Schattentheater vorzusetzen ist, auch wenn die Quellenlage bisher noch wenig direkte Beweise ergeben hat.

Der Hellenophone Raum

In diesem gemeinbalkanischen Bild nimmt der hellenophone Raum vorerst keine Sonderstellung ein. Eine Darstellung der spezifischen Entwicklungen in Griechenland könnte mit dem Beleg von Sulzer beginnen, der beweist, daß die Bekanntschaft der Griechen mit dem osmanischen Karagöz lange vor der Revolution von 1821 einsetzt¹¹³. Das beweist auch eine Stelle in dem in Wien herausgegebenen »Ερμής ο Λόγιος« (die zuerst Georgios Veloudis geortet hat)¹¹⁴, wo in einer Repor-

¹⁰⁸ Bonifačić-Rožin, *op. cit.*, S. 128 ff.

¹⁰⁹ »Der verfluchte Hof« (Andrić, I., *Prokleta avlija*, Zagreb, 1963).

¹¹⁰ R. Lauer, »Das Osmanische Reich als Weltmodell. Zur parabolischen Struktur von Ivo Andrićs Erzählung Der verfluchte Hof«, in: *Die Türkei in Europa. Südosteuropakongreß der AIESEE in Ankara*, 1979, Göttingen, 1979, S. 151-166; D. Burkhart, »Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel Ivo Andrićs »Prokleta Avlija««, *Zeitschrift für Balkanologie* 18/1 1982, S. 1-21 (sowie im Band *Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas*, Berlin, Hamburg, 1989, S. 239-256).

¹¹¹ Mentzel (*op. cit.*, S. 59) führt für 1909 einen griechischen Karagözspieler für Thessaloniki an, aber diesen muß es schon früher gegeben haben.

¹¹² In der Zeitung »Εμπρός« (7. 6. 1901) in Athen wird ein Schattenspieler aus Ioannina angekündigt, der »in der Türkei Erinnerungen hinterlassen hat« (Hatzipantazis, Th., »Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890«, *Ο Πολίτης* 49, 1982, S. 64-87, bes. S. 75).

¹¹³ Vgl. Anm. 1 und Puchner, »Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης«, *op. cit.*

¹¹⁴ G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, München 1968, S. 259 Anm. 2.

tage zum griechischen Lientheater in Odessa 1817 auf die Nützlichkeit desselben hingewiesen wird, im Gegensatz zu den »unzüchtigen und obszönen Sachen«, die beim Karagöz-Spiel in Konstantinopel zu sehen wären¹¹⁵. Der Passus kann wohl nicht als Beweis für die Existenz des griechischen Schattenspiels in Istanbul gelten¹¹⁶. Solche Hinweise auf den osmanischen Karagöz sind nicht selten: in der »Γενική Εφημερίς« in Nauplion wird am 17.12.1827 jemand als »Karagiozis« apostrophiert, mit einer erklärenden Fußnote, was der Karagöz in der Türkei darstelle¹¹⁷, Anspielungen auf die Bekanntheit der Figur des Haçivat inden sich in den *Ελληνικά Σύμμεικτα* von Mavromichalis (1831)¹¹⁸; in einer Theaterkritik zur »Fragwürdigen Familie« von Rizos Neroulos (1837) wird der Autor als Phanariote, »geboren und aufgezogen in den Armen von Karagöz und Haçivat«, verspottet¹¹⁹, usw.¹²⁰. Diese Hinweise haben wenig reellen Quellenwert, sondern spiegeln bloß den Bekanntheitsgrad des osmanischen Karagöz im hellenophonen Raum.

Anders verhält sich die Sache bei der Beschreibung des englischen Reisenden Hobhouse, der 1809 in Ioannina in einem schmutzigen Kaffeehaus einen Juden zur Zeit des Ramazan Schattentheater spielen sah; Zuschauer waren hauptsächlich die Kinder¹²¹. Der Beleg ist

¹¹⁵ »Εάν εις αυτό παριστάνωνται ασελγή και άσεμνα πράγματα, ως ο λεγόμενος Καραγκιόζης εις Κωνσταντινούπολιν ...» (»Ερμής ο Λόγιος«, Beiheft 1, 1. 1. 1817, S. 8). Zum Lientheater in Odessa letzthin A. Tambaki, »Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818). Αθησαύριστα στοιχεία«, *Ο Ερανιστής* 16, 1980, S. 229-239 und im Band *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι.)*, Athen, 1993, S. 39-50.

¹¹⁶ Dazu W. Puchner, *Südost-Forschungen* 35, 1976, S. 434.

¹¹⁷ Nachweis bei Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, *op. cit.*, S. 73.

¹¹⁸ Mavromichalis, *Ελληνικά Σύμμεικτα*, Bd.1. Paris, 1931, S. 47, Bd. 1, Paris, 1831, S. 47.

¹¹⁹ »Θεατής« 20. 7. 1837, Kritik zur »Ερωτηματική Οικογένεια« von Rizos Neroulos, erste Ausgabe unter einem Pseudonym im selben Jahr (G. Ladogianni, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1870*, Ioannina, 1982, Nr. 139); der Verfasser des Artikels bezeichnet den Autor als »Phanarioten«, »γεννημένον και αναθρεμμένον εις τας αγκάλας του Καραγκιόζη και Χατζαϊβάτην, τετριμμένον εις τας φορτικές και αγοραίας γελωτοποιίας των Ασιατών« (nach Photiadis, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, *op. cit.*, S. 73).

¹²⁰ Pan. Sophianopoulos bezeichnet in einem seiner Bücher (*Η πρόοδος του Σοφιανόπουλου*, Paris, 1839) Karagöz als fähig, alle vier Periodika seiner Zeit zu verspotten (Photiadis, *op. cit.*, S. 73, 206), der französische Reisende Ampère (Ampère, J. J., *La Grèce, Rome et Paris*, Paris, 1848) vergleicht Aristophanes mit dem Karagöz in Smyrna und Istanbul (Photiadis, *op. cit.*, S. 73, 206) usw.

¹²¹ »An evening of two before our departure from Ioannina, we went to see the only advance which the Turks have made towards scenic representations. This was a puppet-show, conducted by a Jew who visits this place during the Ramazan, with his card performers. The show, a sort of ombre Chinoise, was fitted up in a corner of a very dirty coffee-house which was full of

zu recht mit der sogenannten »epirotischen« Tradition in Zusammenhang gebracht worden¹²². Die direkten Belege sind für den Zwergstaat Griechenland nach 1821 nicht allzu häufig: eine etwas unsichere, viel spätere Quelle berichtet über einen Schattenspieler nach 1834 in Athen, bei dem auch Höflinge und Botschafter verkehrt haben sollen; der österreichische Botschafter Prokesch-Osten habe ihn sogar in sein Haus eingeladen¹²³. Darüber ist bei Prokesch-Osten selbst nichts zu erfahren¹²⁴, doch unwahrscheinlich ist dies beim Interessensprofil des orientbewanderten Grazers nicht¹²⁵. Von dieser Quelle wurde bisher nur wenig Gebrauch gemacht¹²⁶; die konkrete Ortsangabe des »ρυπαρόν τι καφενείον« (schmutzigen Kaffeehauses) läßt die Angabe auch nicht unwahrscheinlich erscheinen, die »Zoten« (βωμολοχίας) weisen auf das Schauspiel osmanischen Typs; gerne hätte man mehr über die Satire der »fränkischen« (westlichen) Sitten und Gebräuche erfahren, die da zu sehen sein sollten¹²⁷. Bei der Publikumszusammen-

spectators, mostly young boys. The admittance, was two paras for a cup of coffee, and two or three more of those small pieces of money put into a plate handed round after the performance. The hero of the piece was a kind of punch, called Cara-keus, who had, as a traveller has well expressed it, the equipage of the God of Gardens, supported by a string from his neck. The next in dignity was a droll, called Codja-Haivat, the Sancho of Cara-keus; a man and a woman were the remaining figures, except that the catastrophe of the drama was brought about the appearance of the Devil himself in his proper person. The dialogue, which was all in Turkish, and supported in different tones by the Jew, I did not understand; it caused loud and frequent bursts of laughter from the audience; but the action, which was perfectly intelligible, was too horrible to be described. If you have ever seen the morris-dancing in some countries of England, you may have a faint idea of it. / If the character of a nation, as has been said, can be well appreciated by a view of the amusements in which they delights, this puppet show would place the Turks very low in the estimation of any observer. They have none, we were informed, of a more decent kind» (J. C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, London, 1813, S. 183ff; gekürzte griechische Paraphrase bei Simopoulos, K., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Bd.3/2 (1810-1821), Athen, 1975, S. 82).

¹²² L. Myrsiades, »The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece«, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, S. 83-97.

¹²³ Th. Vellianitis, »Τα θέατρα επί Όθωνος«, *Εστία εικονογραφημένα* 1893, S. 321 ff

¹²⁴ Vgl. Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 31.

¹²⁵ Zur Frühzeit von Prokesch von Osten Vgl. G. Pfligersdorffer, »Philhellenisches bei Prokesch von Osten«, E. Konstantinou (ed.), *Europäischer Philhellenismus. Die europäische philhellenische Literatur bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. etc, 1992, S. 73 ff; Fr. Engel-Janosi, *Die Jugendzeit des Grafen Prokesch von Osten*, Innsbruck, 1938.

¹²⁶ Als einziger kommentiert Hatzipantazis (*Η εισβολή*, *op. cit.*, S. 27).

¹²⁷ Diese Thematik pflegen im allgemeinen die gesellschaftskritischen Komödien während der

setzung (in Europa studierte Griechen, ausländische Botschafter, Höflinge) ist sicher übertrieben worden¹²⁸.

Der Wahrheitsgehalt der Quelle wird durch andere Angaben erhärtet: in der Regierungszeitung wird 1836 bekanntgegeben, daß die »öffentlichen Spiele« und »mobilen Theater« in Bezug auf ihre »Sittlichkeit« der Aufsichtspflicht der Polizei unterstünden¹²⁹; das kann sich eigentlich nur auf das Schattentheater beziehen¹³⁰. Schon fünf Jahre später, 1841, kommt aus Nauplion der erste unanzweifelbare Beleg¹³¹, der sich deutlich auf den osmanischen Typ des Schattenspiels bezieht¹³². 1852 wird das »ανατολικόν θέατρον« dann im Stadtviertel der Plaka unter dem Akropolisfelsen nachgewiesen: gespielt wird »Die Hochzeit des Karagiozis«; aus der etwas wirren, ironischen Beschreibung geht doch soviel hervor, daß es sich um den traditionellen osmanischen Karagöz gehandelt haben muß¹³³; manche Forscher weisen daraufhin, daß hier der

Bayernherrschaft, besonders die von Michael Chourmouzis (vgl. Puchner, *Historisches Drama*, *op. cit.*, S. 113 ff.).

¹²⁸ Zu den ersten Versuchen eines Hoftheaters 1837 Vgl. jetzt W. Puchner, »Μεθοδολογικά προβλήματα και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα«, *Parabasis 1*, Athen, 1995, S. 11-112, bes. S. 105 ff. (sowie im Band, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Athen, 1995, S. 141-344, bes. S. 330 ff.).

¹²⁹ »Εφημερίς της Κυβερνήσεως« Nr. 85, 1. 12. 1836, S. 439, διάταγμα περί δημοτικής αστυνομίας, Artikel 5 Paragraph 8: »Η επαγρύπνησις των κοινών παιγνιδίων και κινητών θεάτρων, καθόσον αφορά τα καλά ήθη, ανατίθεται εις την ιδιαίτεραν επαγρύπνησιν της αστυνομίας«. Zitiert nach Photiadis, *op. cit.*, S. 331.

¹³⁰ Das Puppentheater des »Fasoulis« erscheint erst sehr viel später (Puchner, Vgl. W., *Fasulis. Griechisches Puppen-theater italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum, 1978), die Pantomimen bedürfen keines eigenen »Theaters« (mobil oder nicht), noch haben ihre Stoffe die öffentliche Sittlichkeit beleidigt (J. Sideris, »Παντομίμα«, *Νέα Εστία 40*, 1946, S. 860 ff. und 990 ff.; jetzt Puchner, »Μεθοδολογικά προβλήματα«, *op. cit.*, S. 67 ff.).

¹³¹ »Am 21. des Monats wird in Nauplia die Komödie des Karagiozis präsentiert werden, mit der Figur des Hatz Awatis und des Kuszuk Meimetis« (»Ταχύπτερος Φήμη«, Nr. 130, 18. 8. 1941, Spalte »Verschiedenes«, S. 525 (deutsche Übersetzung und Kommentar bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 65). Kommentar auch bei Biris, K., »Ο Καραγκιόζης«, *Νέα Εστία 52*, 1952, S. 1066.

¹³² Die Figur des Kuszuk Mehmet ist im griechischen Schattentheater unbekannt; vermutlich handelt es sich um den Burnusuz Mehmet, eine Spielart des Tuszus Deli Bekir (And, M., *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1969, S. 303). Vgl. dazu auch Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 33.

¹³³ »Im Wohnbezirk der Plaka hat das anatolische Theater seine Bühne aufgeschlagen; zu bezahlen nur zehn Lepta, fünf nämlich für den Eintritt und andere fünf für ein Nargileh, imstande drei Stunden zu unterhalten, anhaltend und pausenlos wird während dieser ganzen Zeitspanne

legendäre Barbagiannis Brachalis am Werk gewesen sein könnte¹³⁴, der nach der Sage das Schattenspiel aus Istanbul nach Griechenland gebracht haben soll¹³⁵. Auf die Obszönität des »asiatischen« Schauspiels (τα βωμολοχικά τούτα των Ασιατών θέατρα) verweist ein Protestschreiben der guten Gesellschaft Athens an das Polizeiprä-

gelacht. In der letztthin abgehaltenen Vorstellung wurde die Hochzeit des Karagiozis gefeiert, der, nach eigenen Worten, sich bereit erklärt hat, Verschiedene aus dem Okzident und Orient, der Arktis und den Tropen, sowie von allen Zwölf Inseln [Dodekanes] einzuladen; dort sah man Menschen der verschiedenen Völker mit den verschiedensten Kleidern als da sind ... [- es folgt eine Aufzählung überwiegend anatolischer Kleidungsstücke -]. Selbiger Karagiozis mit einem goldbestickten Seidenschal auf dem Kopf und den offiziellen Bräutigamsstaat tragend (in fustibus) begrüßte die Geladenen oft wiederholend »da Du zu meiner Hochzeit geladen, mach mir keinen Kuddel-Muddel«. Der Nastradin Hotzas, reitend auf einem Kamel, das zwischen vier Minaretten steht, und umgeben von zwölf Derwischen, war beauftragt, die Hochzeitszeremonie auszuführen. Beistand ist der Hatzı Apturachmanis, tragend einen noch offizielleren Staat als der Karagiozis und den Beistandshut. In unserem folgenden Blatt wollen wir die Einzelheiten der Hochzeit und das also mutmaßliche Fest ins Auge fassen, bei dem der Karagiozis zu den Speise Verlangenden »Schluck runter« sagte und im Verfolg der Hatzı Aivatis die Beweisführungsfrage auf dem Grund der Stoischen Philosophie entwickelte, ob die Gesamtheit des Seienden von den Ideen zuwege gebracht werde. Während der Zeremonie spielte der Neffe des Karagiozis, der Kutsuzuk Antrias, das Kumuzulupe Maskaratzik mit der Zimbel anhand der Oktave makam atzirem, oder das Lied, erstmals aufgegriffen von Kutuzelis, das dem Duett der Nora gleicht» (»Ταχύπτερος Φήμη«, Nr. 955, 9. 2. 1852, S. 3; deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 66 f.). Das nächste Blatt bringt allerdings keine Fortsetzung der Beschreibung. Der türkische Schwankheld Nasreddin-Hodscha als Zeremonienmeister (im osmanischen Schattentheater allerdings unbekannt), der unbekannte Beistand, der unbekanntere Kutsuzuk Antrias, der anatolische Melodien spielt, all das deutet auf die anatolische Herkunft der Vorstellung, die wahrscheinlich eine Variante von »Büyükle Evlenme« ist (M. And *History*, *op. cit.*, S. 51).

¹³⁴ Brachalis soll zwischen 1850 und 1860 in Piräus gespielt haben; es gibt nur wenig gesicherte Nachrichten über ihn (Ioannou, *op. cit.*, Bd. 1, S. XXI f., Melas, *op. cit.*). Gesichert ist die Obszönität seiner Vorstellungen, die Spieler wie Agiomavritis und S. Spatharis noch gesehen haben (K. Biris, *Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Athen, 1952» S. 25 f.)

¹³⁵ Überlegungen zur möglichen Stichhaltigkeit dieser Thesen und Angaben zur weiteren Biographie von Brachalis bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 68 f. Agiomavritis beschreibt diesen osmanischen Spieltyp (das »Hamam«) folgendermaßen: »In der Mitte der Szene war die Szenographie eines Gebäudes mit Kuppel aufgestellt. Das ist die Moschee. Von der einen Seite kommen Frauen, die baden gehen, auf der anderen Seite steht Karagiozis und spricht jede einzelne, die vorgeführt wird, mit Worten an, deren Obszönität nicht zu beschreiben ist. Am Ende erscheint Bekri Mustaphas und gibt das Finale der Vorstellung mit der bekannten Verprügelung des Karagiozis« (Biris, *op. cit.*, S. 27). Im Türkischen endet das Stück mit einem Brand des öffentlichen Bades, der jedermann nackt auf die Straße laufen läßt (And, *A history*, *op. cit.*, S. 51). Auf Brachalis dürfte auch der Höcker der griechischen Figur zurückgehen. Er behält weiter den besoffenen Gendarmen Deli Bekir (unter dem Namen Bekri Mustaphas, »Säufer-Mustafa«) bei, den opiumberauschten Zwerg Beberuhi und den europäischen (»fränkischen«) Griechen Phring oder Phreng (was nicht gerade für sein Publikumsgespür spricht).

disium 1854¹³⁶, in dem auf die öffentliche Gefahr für die Sitten hingewiesen wird, vor allem da die Gymnasialschüler zum ständigen Publikum dieser unanständigen Vorführungen zählten¹³⁷.

Der chronologisch nächste Beleg führt in die euböische Hauptstadt Chalkida 1856: im Roman *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* eines Anonymus, der die Zustände in der Armee sehr kritisch beschreibt¹³⁸, wird ohne weitere Erklärung angegeben, daß der Erzähler in das »obere« Kaffeehaus gegangen sei, wo fast jeden Abend Schattentheatervorführungen stattgefunden hätten¹³⁹. 1864, im Jahre der Parlamentsauflösung, vermerkt die Athener Zeitung »Αυγή« ironisch, daß die Hauptstadt noch ein zweites »Melodram« (neben der italienischen Oper) erhalten habe; die Eröffnung sei notwenig gewesen, weil das andere »Theater« (das Parlament) geschlossen worden sei, nämlich die Eröffnung des Karagöz-Theaters, wo »zuhöchst sittliche Vorstellungen« (ηθικώταται παραστάσεις) stattfänden, was sicherlich zu den Kulturfortschritten des 19. Jh.s zu rechnen sei¹⁴⁰. Die beißende Ironie ist symptomatisch dafür, daß sich in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s die Stimmen mehren, das groteske ithyphallische Schauspiel abzuschaffen.

Kritisch distanziert ist auch ein Beleg aus Chalkida (1879), wo der Redaktor der Zeitung »Εύβοια« die traditionelle Vorstellung »Hamam« besucht und beschreibt: die Vorstellung findet im jüdischen Viertel statt, vorgestern sei die »Schöne Sirene« gegeben worden¹⁴¹; in der nächsten

¹³⁶ »Wir bedauern, die Leitung der Polizei hinnehmen zu sehen und zu entschuldigen die Vorstellung des sogenannten Karagiozis in irgendwelchen Kaffeehäusern, während diese früher streng verboten wurde. Uninformiert scheint der Herr Direktor zu sein, welche Szenen obszöner und unschicklicher Handlungen mit Hilfe von Marionetten in diesen possenreißerischen Theatern der Asiaten gezeigt werden, und welche Verderbnis hieraus in unsere ganze Gesellschaft sich ausgießt, nachdem eine unabsehbare Vielzahl verschiedener Kinder, ja sogar viele von den Schülern der Gymnasien und unserer übrigen Schulen, nicht aufhören ständig des abends an jenen Örtlichkeiten zu verkehren« (»Αθηνά«, 4. 1. 1854, deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 68 f.). Die Auffindung und Auswertung der genannten drei Artikel stellt eine wesentliche Forschungsleistung von Kostas Biris (*op. cit.*, S. 26 f.) dar.

¹³⁷ Die Anwesenheit von Jugendlichen bei diesen Vorsellungen wird in der Kritik immer wieder hervorgehoben.

¹³⁸ Anonym, *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, Braila, 1870, kommentierte Ausgabe von Mario Vitti Athen, 1970.

¹³⁹ »Επήγαυα εις το επάνω καφενείον όπου επαρίστανον σχεδόν καθ' εσπέραν τον Καραγκιόζην« (*op. cit.*, S. 107).

¹⁴⁰ »Αυγή«, 20. 11. 1864, Photiadis, *op. cit.*, S. 84 f.

¹⁴¹ Wahrscheinlich geht es um die klassische Aufführung »Alexander der Große und die ver-

Nummer wird er Augenzeuge des Publikumszulaufes in den Nebelschwaden der Nargileh-Pfeifen, Männer aus allen gesellschaftlichen Klassen, auch Bauern, die zum erstenmal ein »Theater« sehen und fortwährend laut lachen, Türken, Juden und Christen; der Redaktor unternimmt einen eher ungenügenden Versuch, das Schauspiel zu beschreiben, denn die Rauchschwaden vertrieben ihn rasch aus dem »lehrreichen Schauspiel«¹⁴². Trotz der satirischen, die Tatsachen entstellenden Deskription (in diesen Jahrzehnten werden sowohl der Karagöz wie auch die italienische Oper von den Intellektuellen und Zeitungsredakteuren in Hauptstadt und Provinz als »fremde« Schauspiele verdammt und das einheimische Theater wird forciert)¹⁴³ sind einige Punkte festzuhalten: das Kaffeehaus im jüdischen Viertel¹⁴⁴, die klassenmäßige und religiöse Vielfalt des Publikums, die Mischsprache der Vorstellung, das Fehlen der Frauen im Publikum und der Hinweis endlich, daß viele griechische Städte noch kein besseres Schauspiel besäßen als das Schattenspiel¹⁴⁵. Es geht ohne Zweifel um den osmanischen Karagöz¹⁴⁶ traditionellen Typs und die Beschreibung spiegelt die üblichen gemeinbalkanischen Verhältnisse.

Ein auf die Vergangenheit bezogener Artikel von Babis Anninos 1888 hebt die Obszönität des Schauspiels hervor und bezeichnet es

fluchte Schlange«. Die Auffindung dieses Beleges ist Sp. Kokkinis zu danken (*op. cit.*). »Το κοινόν της πόλεώς μας διασκεδάζει. Ο Καραγκιόζης, εγκαθιδρυθείς έν τινι παρά την Ιουδαϊκή συνοικίαν καφενεία, ένθα αθρόον προσελκύει καθ' εσπέραν πλήθος εκ της εργατικής τάξεως ιδίως. Μας είπαν ότι προχθές η Ωραία Σειρήνη έκαμε fureur (κρότο) ...« (»Εύβοια«, Nr. 197, 24. 10. 1879, vgl. auch Photiadis, *op. cit.*, S. 84).

¹⁴² »Εύβοια«, Nr. 198, 1. 11. 1. 1879 (der gesamte Text auch bei Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 36-39).

¹⁴³ Kokkinis, *op. cit.* und Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, 1. Bd., Athen, 1994, S. 75 ff, sowie W. Puchner, »Το θέατρο στην ελληνική επαρχία«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Athen, 1992, S. 331 -371, bes. S. 360 ff. (mit einschlägigen Artikeln aus Patras).

¹⁴⁴ Genau das hatte Antonijević für die südslawischen Gebiete festgestellt (»... primarily in the Moslem and Jewish quarters of the towns«, *op. cit.*, S. 404).

¹⁴⁵ Der Verfasser des Artikels führt Theatersäle in Athen, Korfu, Patras und Syra an, doch zu diesem Zeitpunkt gab es solche auch in Kalamata, auf Zante und Kefalonia, Pyrgos in der Peloponnes, Kythera und Leucas (G. Sideris, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Bd. 1, 1794-1908, Athen, 1951, S. 169 ff, erweiterte Neuauflage Athen, 1990; und vor allem E. Fessa-Emmanouil, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, 1720-1940, 2 Bde., Athen, 1994). Kurz darauf wird auch Chalkida ein regelrechtes Theaterleben entfalten (Photiadis, *op. cit.*, S. 88-91).

¹⁴⁶ Die Quellen, die Kokkinis für Kalamata 1896-1901 veröffentlicht, können hier übergangen werden, denn es handelt sich bereits um den neuen »gereinigten« Spieltyp, den Mimaros in Patras um 1890 einführt (Kokkinis, *op. cit.*, W. Puchner in *Südost-Forschungen* 35, 1976, S. 433).

als Erbe der Osmanischen Herrschaft¹⁴⁷. Unter der Vorherrschaft des Puppentheaters »Fasoulis« italienischer Herkunft¹⁴⁸ und der bürgerlich-aufklärerischen Weltsicht der Gebildeten geht der ithyphallische Leinwandheld aus dem Osten in der griechischen Hauptstadt schweren Zeiten entgegen. 1890 wird den Offizieren verboten, sogar in das im Vergleich völlig harmlose Puppentheater zu gehen¹⁴⁹; die Verbote der folgenden Jahre weisen daraufhin, daß Karagöz immer noch in der »unzüchtigen« Art gespielt wird¹⁵⁰. Die »Hellenisierung« des Schauspiels durch die Erfindung neuer Dialekttypen und seine »Entschärfung« durch die Abschaffung der »phallischen« Figurteile und Witze findet in Patras ab 1890 statt¹⁵¹; dieser neue Spieltyp setzt sich dann rasch auch in der Hauptstadt durch und verdrängt das alte »anatolische Theater« mit seinem unangepaßten Figurenrepertoire und der oft bemängelten und in der Zeit der einsetzenden Schulreformen und der Kinderliteratur nicht mehr geduldeten Obszönität¹⁵².

Die sogenannte »epirotische« tradition

Doch ist dieser Assimilationsprozeß in einer schrittweiseren Abfolge vor sich gegangen, als dies die abrupten Entwicklungen in der Metropole des *fin de siècle* vermuten lassen¹⁵³. Doch bevor noch die Reformen des Mimaros in Patras einsetzen, die die Grundlage des enormen Erfolges des Schattentheaters in allen Bevölkerungsschichten in Griechen-

¹⁴⁷ B. Anninos, »Ο Καραγκιόζης και οι σπαραχηγοί«, *Εστία* 1888, S. 691 (auch bei Photiadis, *op. cit.*, S. 74). Zum Mißverständnis mit der Makrygiannis-Episode Vgl. auch Anm. 1. Die deutliche Verminderung der Toleranz gegenüber dem altmodischen unzüchtigen Schauspiel ist folgendermaßen formuliert: »αι ευφυϊολογίαι του ήσαν συνήθως χονδραί και αγροίκαι, το θέμα δε της παραστάσεως εξικνείτο πολλάκις μέχρι του εσχάτου ορίου του ασέμνου« (auch bei Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 41).

¹⁴⁸ Puchner, Fasulis, *op. cit.* Wesentlich ist der Artikel von G. Tsokopoulos, »Ο Φασουλής«, *Παρνασσός* 15, 1892, S. 213-217. Auch Anninos bezieht sich auf das Puppentheater, das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jh.s in den bürgerlichen Zentren eine Blüte erlebt.

¹⁴⁹ Photiadis, *op. cit.*, S. 91, Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 41.

¹⁵⁰ Vgl. das Quellenmaterial bei Photiadis, *op. cit.*, S. 336 und Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 39 ff.

¹⁵¹ Zur Reform des Mimaros ausführlich Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 76 ff.

¹⁵² Zum Schul- und Kindertheater, das ab 1880 eine Blüte erlebt, vgl. W. Puchner, »Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα«, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, *op. cit.*, S. 293-305.

¹⁵³ Noch 1892 werden die Karagözspieler L. Goranitis und P. Griminas in dem Piräus-Vorort Anaphiotika als »eben aus Konstantinopel angekommen« angekündigt (Hatzipantazis, *Η εισβολή*, *op. cit.*, S. 39 f).

land von 1900-1930 ausmachen¹⁵⁴, ab 1881, dem Jahr der Annexion von Südepirus an Griechenland, tauchen in den Städten Arta, Metsovo, Amphilochia, Grevena und Pharsala, aber auch weiter südlich in Agri-nio, Mesolongi und in Patras eine Reihe von Karagözspielen auf, die einen anderen Spieltypus pflegen als den »anatolischen« der Hauptstadt¹⁵⁵. Unter ihnen befindet sich auch Giannis Roulias, der Erfinder der Figur des Barba-Giorgos¹⁵⁶. Die Spieler stammten aus Preveza und Amphilochia am Ambrakischen Golf. Liakos Prevezanos war der erste, der die Vorstellung »Alexander der Große und die verfluchte Schlange« mit drei neuen Figuren spielte: Alexander dem Großen, Antiochos von Makedonien und Sirene, eine Neuerung, die die erste wesentliche Bindung des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Volkskultur bildet¹⁵⁷. Die Herkunft dieser Schattenspieler aus dem epirotischen Raum und die Entstehungslegende um den Juden Jakob am Hof von Ali Pascha¹⁵⁸, haben den griechischen Forscher Kostas Biris dazu bewogen, die These von der Existenz einer spezifischen »epirotischen« Tradition vor den Reformen von Mimaros aufzustellen, die die erste Stufe der Assimilation des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Tradition bildet¹⁵⁹. Die These ist von Spyros Melas¹⁶⁰ und Grigorios Siphakis¹⁶¹ angezweifelt worden, denn keiner der Chronisten von Epirus führt ein solches Schauspiel nach dem Tode von Ali Pascha 1822 an¹⁶². Dem

¹⁵⁴ Vgl. W. Puchner, »Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience«, St. Damianakos, (ed.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris, 1986, S. 199-216.

¹⁵⁵ K. Biris, *Νέα Εστία* 52, 1952, H. 604, S. 1128 ff.

¹⁵⁶ Zur Erfindungsgeschichte der Figur K. Biris, »Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο«, *Νέα Εστία* 61, 1957, S. 661-668 und in Joh. Irmischer, / M. Mineemi, (eds.), *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. IV, Berlin, 1959, S. 209-222). Zur ambivalenten Funktion der Figur und den gemischten Gefühlen, die sie beim Publikum erweckt, zwischen Spott über das hinterwäldlerische Berglertum, die Naivität und Unangepaßtheit bezüglich der hauptstädtischen Sitten, und Bewunderung für die Mannhaftigkeit und Furchtlosigkeit des Rumelioten, der Verkörperung des Mannesideals der »leventia«, die als Kämpfer für den griechisch-türkischen Krieg von 1897 gebraucht werden, vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, op. cit., S. 84 ff.

¹⁵⁷ Dazu noch ausführlich in der Folge.

¹⁵⁸ Kaimis, op. cit., S. 12.

¹⁵⁹ Biris, op. cit., S. 1128 ff.

¹⁶⁰ »Ακρόπολις«, 15. n. 1952

¹⁶¹ Siphakis, op. cit., S. 19.

¹⁶² »... είναι δυστυχώς εύρημα της συλλογιστικής του [von Biris] φαντασίας και δεν στηρίζεται

ist freilich entgegenzuhalten, daß die gelehrten Historiographen den Volksschauspielen, die heute im Zentrum des Forschungsinteresses stehen, wie die Volksaufführungen der »Erophile« (einer Tragödie des Kreters Georgios Chortatsis um 1600)¹⁶³, die im 19. Jh. in Ioannina¹⁶⁴, Arta¹⁶⁵, Amphilochia¹⁶⁶, Souli¹⁶⁷ und im 20. Jh. in Karpenisi¹⁶⁸, in den Zagoria Dörfern¹⁶⁹ und anderswo¹⁷⁰ gespielt wurden, im allgemeinen kein Augenmerk geschenkt haben¹⁷¹. Biris war bei der Formulierung der These vorsichtig genug¹⁷²; jede mündliche Überlieferung, wie auch im Falle von Brachalis, enthält gewöhnlich irgendeinen verifizierbaren Kern¹⁷³. Biris entnahm daraus als harten Kern einlösbarer Realität die

σε καμία μαρτυρία. Το ίδιο αστήρικτη είναι ολόκληρη η θεωρία του για κάποιον Ιάκωβο, δήθεν ιδρυτή του ηπειρωτικού θεάτρου σκιών στα Γιάννενα.» (Siphakis, *op. cit.*, S. 18 f., Anm. 9). Dabei wird freilich der Augenzeugenbericht von Hobhouse 1809 übergangen.

¹⁶³ Letzte Ausgabe von St. Alexiou, und M. Aposkiti, *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, Athen, 1988. Zur Bedeutung dieser Volksschauspielaufführungen, die in einem Fall sogar zur Reritualisierung von Theaterformen führt, vgl. W. Puchner, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Athen, 1985, S. 64 ff.

¹⁶⁴ D. Salamangas, »Το Γιαννιώτικο στιχοπλάκι και οι παράγοντες του. Ζ'. Οι Αποκριές«, *Ηπειρωτική Εστία* 6, 1957, S. 335 f.; K. I. Photopoulos, »Επιτομή της Ερωφίλης του Γεωργίου Χορτάτση, όπως παίζονταν στα Γιάννενα το 1887«, *ibid.* 26, 1977, S. 58-76.

¹⁶⁵ I. Vastarouchas, »Αποκριές στην Παλιά Άρτα«, *Σκουφάς* 4, 1975, S. 182-187 (auch G.Th. Zoras, »Πανάρατος, νέα λαϊκή διασκευή της Ερωφίλης«, *Παρνασσός* 12, 1975, S. 435-445) Vgl. auch *Ibid.* 6, 1979, S. 137-141.

¹⁶⁶ K. Th. Zoras, »Πανάρατος, μονόπρακτος διασκευή της Ερωφίλης«, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 27 (1957), S. 110-126.

¹⁶⁷ N. Chr. Papakostas, »Τα καρναβάλια εις το Σούλι«, *Ηπειρωτική Εστία* 6, 1957, S. 342 ff.

¹⁶⁸ K. N. Konstas, »Κρητικές απιχήσεις στη Δυτ. Ρούμελη«, *Νέα Εστία* 80, 1966, S. 1541 ff (*Νιοχώρι* 7, 1976, H. 8, S. 12 ff.). Aik. Polymerou-Kamilaki, »Το λαϊκό θέατρο στο Καρπενήσι. Παραστάσεις του 'Πανάρατου', η λαϊκή επιτομή της Ερωφίλης του Γεωργίου Χορτάτση«, *Επετηρίδα Εταιρείας Ευρυτανών Επιστημόνων* 1, 1990/91, S. 377-413.

¹⁶⁹ D. V. Oikonomidis, »Λαογραφική έρευνα εις Μονοδένδριον και Βίτσαν Ζαγορίου Ηπείρου«, *Επετηρίς Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* 18/19, 1965/66, S. 284 ff.

¹⁷⁰ Aik. Polymerou-Kamilaki, »Πανάρατος. Λαϊκή διασκευή και παράσταση της Ερωφίλης στη Δυτική Ρούμελη«, *Επετηρίς Εταιρείας Στερεοελλαδικών Μελετών* 6, 1976/77, S. 225-251; dies., »Θεατρική παράσταση λαϊκής διασκευής της Ερωφίλης στο Φανάρι Καρδίτσας«, *Θεσσαλικά Χρονικά* 13, 1980, S. 183-206.

¹⁷¹ In Übersicht auch W. Puchner, »Tragedy«, Holton, D. (ed.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge, 1991, S. 129-158, bes. S. 146 ff.

¹⁷² Biris, *op. cit.*, S. 1128. Zur Einschätzung der Verifikationsmöglichkeiten Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 45.

¹⁷³ Dies gilt selbst noch für die von Agiomavritis 1951 erzählte Ursprungslegende von Georgios Mavromichalis aus Hydra, der im 18. Jh. das Schattenspiel aus China gebracht haben soll; zuerst

Kreation der Figur von Ali Pascha und den gesamten thematischen Zyklus um ihn, den Aufstand der Soulioten und möglicherweise auch die Werke um die griechische Revolution von 1821¹⁷⁴. Durch die Angaben von Hobhouse ist nun erwiesen, daß tatsächlich Juden in Ioannina zur Zeit des Ali Pascha Vorstellungen gegeben haben. Aus anderen Quellen ist bekannt, daß sich der berühmte Tyrann¹⁷⁵ um die Nachahmung des Sultanshofes in Istanbul bemüht hat¹⁷⁶, ja daß er sogar daran dachte, in der epirotischen Metropole ein Theater zu errichten¹⁷⁷ (sein Vezir hatte sogar ein italienisches Ballett aus Korfu eingeladen)¹⁷⁸. Außerdem passen diese Nachrichten sowohl in das gemeinbalkanische Bild (Juden als Karagözspieler in den größeren Städten) sowie zu den Nachrichten aus Chalkida und Athen. Ioannina war im 18. Jh. ein bedeutendes Kultur- und Verwaltungszentrum¹⁷⁹, mit griechischen Schulen und bedeutenden Gelehrten¹⁸⁰, so daß die hypostasierte »epirotische« Tradition mit großer Wahrscheinlichkeit eine historische Wirklichkeit dargestellt haben dürfte, die sich problemlos in den kulturellen und historischen Kontext einfügen läßt.

Der griechische Forscher Kalonaros geht in der Thesenbildung noch weiter¹⁸¹: er bringt vor, daß die Umgangssprache in der epiroti-

soll er in Konstantinopel gespielt haben, wo er Brachalis zum Gehilfen hatte, dann hat er die Kunst nach Griechenland gebracht (Biris, *op. cit.* S. 6, Kaimis, *op. cit.*, S. 9 ff.). Hier wird Jacobs China-These, die in den Kreisen der griechischen Schattenspieler bekannt geworden ist, personifiziert und mit der anderen Ursprungslegende von Brachalis, der die Kunst aus Konstantinopel gebracht haben soll, verbunden (Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S.36).

¹⁷⁴ Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 45.

¹⁷⁵ Zu den Biographien von Ali Pascha in allen europäischen Sprachen und den Theaterstücken, Balletten und Melodramen, die zu dem thematischen Zyklus verfaßt worden sind, vgl. W. Puchner, »Η ελληνική Επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο«, *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Athen, 1995, S. 256-301, bes. S. 282 ff.

¹⁷⁶ S. Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Nauplion, 1984, S. 61 (mit weiteren Quellen).

¹⁷⁷ I. Manzour, *Mémoires sur la Grèce et l' Albanie pendant le gouvernement d' Ali Pacha*, Paris, 1827, S. 182.

¹⁷⁸ K. Simopoulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Bd. 3/2, 1810-1821, Athen, 1975, S. 72 (mit Quellen).

¹⁷⁹ D. Davalas, *Μια σκιαγραφία του Αλή Πασά και του κράτους του*, Athen, 1980 (Βιβλιοθήκη της Ηπειρωτικής Εταιρείας Αθηνών, 51).

¹⁸⁰ Ph. Michalopoulos, *Τα Γιάννενα κι η Νεοελληνική Αναγέννηση (1648-1820)*, Athen, 1930; Anastasiou, I. E., *Η πνευματική κατάσταση στο Γιάννινα στις αρχές του 18' αιώνα, όπως την είδαν οι ξένοι περιηγηταί*, Ioannina, 1971 (Βιβλιοθήκη της Ηπειρωτικής Εταιρείας Αθηνών, 33).

¹⁸¹ P. P. Kalonaros, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Athen, 1977 (das Buch geht auf Notizen des

schen Hauptstadt zur Zeit Ali Paschas das Griechische gewesen sei¹⁸²; neben Juden und Zigeunern seien auch Griechen an der Pflege des Schattentheaters beteiligt gewesen¹⁸³; Schattentheater sei auch bei den aufständischen Guerillatruppen gespielt worden, wofür indirekte Indizien angegeben werden¹⁸⁴. Dazu lassen sich folgende Überlegungen anstellen: das Sprachkriterium scheint für die Schausteller des Osmanischen Reiches nicht das Ausschlaggebende gewesen zu sein¹⁸⁵,

Vaters des Verfassers aus den 40er Jahren zurück).

¹⁸² Und zwar auch für Türken und Juden. Als Argumentationsmaterial führt er die Korrespondenz von Ali Pascha an, die nachweislich im Griechischen verfaßt ist und bringt Ausschnitte aus dem Lobgedicht des Turkalbaners Hatzi Sechretis, das ebenfalls im Neugriechischen verfaßt ist (K. N. Sathas, *Ιστορικάί διατριβαί*, Athen, 1870, S. 123 ff. mit reicher Bibliographie). Daraus leitet er ab, daß die Schattenspielformen wahrscheinlich im Griechischen stattgefunden hätten. Der Beleg von Hobhouse (der allerdings Türkisch angibt, das er nicht verstanden habe) ist ihm noch unbekannt. Wie erwähnt, ist das Sprachkriterium allerdings relativ und wenig aussagefähig; wichtiger sind Figuren und Thematik.

¹⁸³ Kalonaros schöpft seine Informationen aus Gesprächen mit alten Leuten in Ioannina. Auch Baud-Bovy gibt an, daß bei einer Musikaufnahme epirotischer Volkslieder 1930 auch drei Zigeuner mitgewirkt hätten, wobei sich einer Dalas der Karagiozis nannte, das Lauto/Laguto spielte und in Preveza ein Schattentheater besaß (Baud-Bovy, *op. cit.*, S. 63, Abb. VII mit Photographie der Musikantengruppe). Kalonaros verweist auch auf die Rolle, die die Zigeuner bei der Ausbreitung des osmanischen Karagöz gespielt haben (zur Richtigkeit dieser Anmerkung Dostálová-Jeništová, *op. cit.*), er verweist auch auf die Obszönität der Darbietungen (Kalonaros, *op. cit.*, S. 64 ff.).

¹⁸⁴ Kalonaros führt den Artikel von Anninos (siehe oben) an und führt folgende Überlegungen ins Treffen: viele der Kapetane hätten im Bannkreis von Ali Pascha gelebt und viele der Thematiken der »heroischen« Vorstellungen bezögen sich auf den epirotischen Raum. Zu den historischen Vorstellungen um die Ereignisse von 1821 vgl. jetzt L. S. & K. M. Myrsiades, *The Karaghiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, Hannover, 1988 und die kritischen Rezensionen von K. van Dyck in *Journal of Modern Greek Studies* 11/1, 1993, S. 178 f., R. Beaton in *The Slavonic and East European Review* 68, 1990, S. 138 f., J. E. Rexine in *Journal of Hellenic Diaspora* 15, 1988, S. 114-117 und P. Mackridge in *Ελληνικά* 40, 1989, S. 483-486; Vgl. auch L. S. Myrsiades, »Traditional History and Reality in the View of the Karaghiozis History Performance«, *Modern Greek Studies Yearbook* 1, 1985, S. 93-108.

¹⁸⁵ Vgl. den Beleg von Sulzer über das Spiel der armenischen (Çausen in Bukarest (wie oben), das »μιξοβαρβαροτουρκοϊταλοελληνικόν« Idiom, das der Zeitungsredaktor aus Euböa 1879 anführt (wie oben; wobei sich das »Italienische« wahrscheinlich auf das Spanische der Judenfigur bezieht); dazu lassen sich noch weitere Beispiele anführen: z. B. der französische Reisende Risal gibt um die Jahrhundertwende für Istanbul an, daß der Karagöz »polyglott« sei, griechisch oder sefardisch, je nach dem Viertel, in dem er gespielt werde (Risal, P., »Karaghieuz«, »Le Mercur de France«, 15. 12. 1906, S. 528-533; in griechischer Übersetzung in *Παναθήναια* 15, 1907, H. 171, S. 80-85 und Wiederabdruck *Θέατρο* 10, 1963, S. 27 ff.; es geht offenbar schon um den reformierten griechischen Typ), während Barbogiannis Brachalis das Türkische geläufiger war als das Griechische (Kalonaros, *op. cit.*, S. 74). Die Sprachgebung scheint je nach Publikumszusammensetzung änderbar gewesen zu sein; diese aus der Praxis erwachsende Mehrsprachigkeit ist für die Volkskulturen der Balkanhalbinsel mehrfach nachgewiesen und

die Existenz der sogenannten »heroischen« Vorstellungen rund um die wirklichen und phantastischen Kapetane der Revolution von 1821¹⁸⁶ in Epirus ist tatsächlich wahrscheinlich, weil der Themenzyklus rund um die sagenumwobene Figur des türkischen Paschas, der von der Hohen Pforte abgefallen war und schließlich ermordet wurde, und um die Ertränkung der Griechin Euphrosyne für Glauben und Vaterland im See von Ioannina, europaweit auf Panoramen gespielt und in Melodramen besungen¹⁸⁷, bei jedem epirotischen Aufstand gegen die Türken bis 1913 wiederauflebte¹⁸⁸. Die These von der »epirotischen« Tradition als erstem Assimilationsschritt scheint somit einlösbarer Wirklichkeit zu entsprechen; dafür plädiert vor allem die Existenz der »mythischen« Vorstellung von »Alexander dem Großen und der verfluchten Schlange«¹⁸⁹, die auf die »Phyllada« des Alexanderromans im neugriechischen Volksbuchdruck zurückgeht und in allen Provinzen des Osmanischen Reiches einzigartig dasteht¹⁹⁰. Dermaßen gibt es um 1890 im hellenophonen Raum drei verschiedene Spieltypen: den anatolischen osmanischen »obszönen« Typus (den in Patras ein gewisser Pangalos spielt)¹⁹¹, die Gruppe der epirotischen Spieler, die das Alexander-Motiv assimiliert haben, und der reformierte Spieltypus von Mimaros mit den neuen griechischen Dialektfiguren, die den letzten und entscheidendsten Assimilationsschritt im Übergang vom osmanischen Karagöz zum griechischen Karagiozis darstellen.

gehört zu den üblichen Erfahrungen der Feldforschung.

¹⁸⁶ Vgl. die Titelauflistung (mit Quellenangabe) »historisch-heroische Vorstellungen« bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 228-231.

¹⁸⁷ Vgl. dazu die Bibliographie von L. Droulia / V. Konti, *Ηπειρωτική βιβλιογραφία 1571-1980*, Α'. *Αυτοτελή δημοσιεύματα*, Athen, 1984

¹⁸⁸ Der Haß auf die Projektionsfigur Ali Pascha könnte dabei ein treibendes *Movens* gebildet haben (Biris, *op. cit.*, S. 1128 ff.; seine These, daß die »heroischen« Vorstellungen von Mimaros stammen, ist wahrscheinlich zu modifizieren).

¹⁸⁹ Ein Spieltext nun auch im Englischen zugänglich bei Myrsiades, L., »The Alexander play in Greek shadow puppet theatre«, *The Charioteer* 19, 1977, S. 18 f. und die Textübersetzung von K. & L. S., Myrsiades, »M. Xanthos, The Seven Beasts and Karagiozis«, *Ibid.*, S. 20-49.

¹⁹⁰ Dazu jetzt auch Z. Siaflekis, »Transmission et transformation d'un symbole culturel dans le théâtre d'ombres grec: le cas d'*Alexandre le Grand et le Dragon maudit*«, St. Damianakos, (ed.), *Théâtre d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris, 1986, S. 229-247.

¹⁹¹ Biris, *op. cit.*, S. 27.

Zur typologie der assimilations formen des Osmanischen Karagöz

Die Integrationsschritte, die die epirotische Tradition vornimmt, stehen nicht allein da: auch in anderen Provinzen des Osmanischen Reiches sind solche Versuche einer Eingliederung in die lokalen sozialen und kulturellen Kontexte unternommen worden, jedoch mit geringerem Erfolg. Für eine hierarchische Abfolge der Assimilationsversuche, gestaffelt nach ihrer Effizienz, bieten sich drei Beispiele an: 1. Nordafrika, 2. Rumänien und 3. Griechenland mit der epirotischen Tradition; sie erlauben die Darstellung einer Art vergleichender Typologie der Regressionserscheinungen in der Spieltätigkeit des osmanischen Karagöz in den Randzonen des einst vom Halbmond regierten Riesenreiches in der zweiten Hälfte des 19. und im 20. Jh. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Gründe für das Überleben und Neuaufleben der Spielgattung im hellenophonen Raum besser beleuchten.

Bis um die Jahrhundertwende wird das osmanische Schattentheater noch in Ägypten gespielt¹⁹², im Bereich von Tripolis (Libyen)¹⁹³, in Tunesien¹⁹⁴ und Algerien¹⁹⁵; dort wurde es zwar schon 1843 von den Franzosen verboten¹⁹⁶, lebte aber, wie die Reisebücher von Maltzan¹⁹⁷, Piese¹⁹⁸, Bernard¹⁹⁹ und die Memoiren von Bachetarzi²⁰⁰ zeigen, noch bis in die Zwischenkriegszeit weiter. In Tunesien ist das Schattenspiel seit den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts

¹⁹² P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten*, Leipzig, 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Ägypten, Heft 1).

¹⁹³ W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz, 1959.

¹⁹⁴ A. Maquoi, »Karakouz i el culte a la negativitat«, in: *El teatre d'ombres arreu del món*, Barcelona, 1984, S. 125-131.

¹⁹⁵ M. And, *Dünyada ve bixde gölge oyunu*, Ankara, 1977, S. 366 ff. (die Bibliographie ist nicht vollständig).

¹⁹⁶ Hoenerbach, *op. cit.*, S. 10.

¹⁹⁷ H. Maltzan, *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*, Leipzig, 1863, S. 58-61.

¹⁹⁸ L. Piese, *Itinéraire de Algérie*, Paris, 1882, S. 38.

¹⁹⁹ Bernard, *L'Algérie qui s'en va*, Paris, 1887, S. 66 ff.

²⁰⁰ M. Bachetarzi, *Mémoires* (1919-1939), Algier, 1968, S. 424.

(Maltzan²⁰¹, Lux²⁰², Fagault²⁰³, Radiot²⁰⁴, Quedenfeldt²⁰⁵) bis in die Zwischenkriegszeit (Levy²⁰⁶, Spies²⁰⁷, Maquoi²⁰⁸) nachgewiesen, im Bereich von Tripolis (Maltzan²⁰⁹, Radiot²¹⁰) bis nach dem Zweiten Weltkrieg (Hoenerbach²¹¹). Die Übertragung des osmanischen Karagöz an die nordafrikanische Mittelmeerküste hat im 18. und 19. Jh. stattgefunden²¹², zeigt aber von Anfang an gewisse Merkmale der Regression und Dysfunktionalisierung. Karagöz war auch hier phallisch und gebrauchte sein überdimensionales Organ manchmal als Waffe gegen die Franzosen; bei der Autopsie von Hoenerbach 1955 in Tripolis fehlte dieses Element bereits völlig. Bis 1911 hatten die Vorstellungen intensiv politisch-satirische Funktion. Regressionen sind auch in der Erscheinungsform festzustellen: die Leinwand ist klein (50-70cm), von wenigen Kerzen beleuchtet, die Figuren sind nicht mehr farbig, die Vorstellung dauert bloß noch 15 Minuten und wird ohne Musikbegleitung ausgeführt; Prolog und »göstermelik« (das kunstvolle Szenarium) fehlen, im Publikum sitzen nur noch Kinder²¹³. Doch das Gravierendste ist die Aufweichung und Assimilierung der dialektischen Stereotypfiguren, die einen inneren Auflösungsprozeß markieren: neben Karagöz und Haçivat erscheinen an Dialektfiguren nur der christliche Malteser, der Beduine, der Neger als Musikant, der Ägypter und einige andere; den brutalen Stückschluß der unilinearen Episodenreihe gibt Baba Hwaneb (funktionsgleich mit dem Tuszus Deli Bekir)²¹⁴. Der osmanische Karagöz

²⁰¹ H. Maltzan, *Reisen in den Regentschaften Tunis und Tripolis*, 1. Bd., Leipzig, 1870, S. 225.

²⁰² Lux, J., *Trois mois en Tunesie*, Paris, 1882, S. 94-104.

²⁰³ Fagault, *Tunis et Keïmoran*, Paris, 1887, S. 128-130.

²⁰⁴ P. Radiot, *Tripolis d'Occident et Tunis*, Paris, 1892, S. 286 ff.

²⁰⁵ M. Quedenfeldt, »Das türkische Schattenspiel in Magrib (Tunis)«, *Das Ausland* 63, Stuttgart, 1890, S. 904-908, 921-924.

²⁰⁶ K. Levy, »La'bat Elhota, ein tunesisches Schattenspiel«, *Festschrift P. Kahle*, Leiden, 1935.

²⁰⁷ Spies, O. »Tunesische Schattentheater«, in: *Festschrift W. Schmidt 1928*, S. 693-702

²⁰⁸ Maquoi, *op. cit.*, S. 125 ff.

²⁰⁹ Maltzan, *Reisen, op. cit.*, S. 233-238, 243.

²¹⁰ Radiot, *op. cit.*, S. 286 ff.

²¹¹ Hoenerbach, *op. cit.*, S. 10 ff.

²¹² Georg Jacob war noch der Ansicht, daß sich das Schattenspiel in Maghrib von Anfang an von dem türkischen abgespalten habe.

²¹³ Hoenerbach, *op. cit.*, S. 38 ff!

²¹⁴ Puchner, Vgl., *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 60.

hat in der Region keine tiefere Integration erfahren und die Spuren der Assimilation bleiben oberflächlich und temporär.

Tiefergehend ist der Einfluß des osmanischen Schattentheaters in Rumänien, wo das lokale Puppentheater, »jocol papușilor« oder »papușile«, über längere Zeit hinweg deutliche Einflußspuren aufweist²¹⁵. Zum Thema existieren eine Reihe von Studien (siehe oben). Als Fallbeispiel von Assimilationsvorgängen interessiert hier vor allem das Weihnachtsspiel »vicleim« (Bethlehem)²¹⁶, das dem ukrainischen »vertep«²¹⁷ und dem polnischen »szopka«²¹⁸ entspricht, wahrscheinlich aus dem katholischen Westen stammt und über Siebenbürgen in die transdanubischen Fürstentümer gelangt ist²¹⁹. Es geht um kurze Weihnachtsspiele, die mit dem Bethlehemitischen Kindermord enden (»Herodeskasten« in Mitteleuropa, verbreitet auch in Ungarn)²²⁰, worauf eine kurze satirische Farce folgt, die einige Elemente des Karagöz-Spiels assimiliert hat²²¹. Zwischen 1818 und 1840 schreibt Iordache Golescu (1768-1848) sechs dramatische Satiren auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände der Walachei, die deutlich die Karagöz-Komödie zum Vorbild haben²²²; Zentralfigur ist ein Zigeuner-Clown, der Karagöz gleicht, die Akte werden »perdele« (von türk. *berde*, Leinwand) genannt. Das satirische Puppentheater behält seinen ätzend kritischen Charakter das ganze 19. Jh. hindurch: Haşdeu vergleicht es 1867 mit der Kunst des Aristophanes²²³. Teodorescu²²⁴

²¹⁵ W. Puchner, »Το λαϊκό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια«, *Βαλκανική Θεατρολογία*. Athen, 1994, S. 305-310.

²¹⁶ Zur etwas komplizierten Verbreitung und Geographie des »vicleim« in Rumänien Vgl. Oprişan, »Volkspuppenspiel«, *op. cit.*, S. 84 ff.

²¹⁷ E. A. Warner, *The Russian Folk Theatre*, The Hague/Paris, 1977, S. 81 ff. (mit weiterer Bibliographie).

²¹⁸ Ollanescu, *op. cit.*, S. 102 ff.

²¹⁹ Gaster, *op. cit.*, S. 492.

²²⁰ L. Köldu, »Krippenspiel«, *Ethnographia* 69, 1958, S. 209-259; R. Gragger, »Deutsche Puppenspiele aus Ungarn«, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148, 1925, S. 161-180.

²²¹ Rădulescu, *op. cit.*, S. 88.

²²² Perpessicius (pseud.), »Iordache Golescu lexilog şi folklorist«, *Studii şi cercetări de istoria literară şi folclor* 3, 1954, S. 266.

²²³ B. P. Haşdeu, *Basme, poezii, păcălituri şi gleicitori*, adunate de Fundescu, I. C., Bucureşti, 1867, S. X.

²²⁴ Die erste detaillierte Beschreibung des »vicleim« findet sich bei G. D. Teodorescu, *Incerări critice asupra unoru credinţe, datine şi moravuri ale poporului român*, Bucureşti, 1874, S. 50 ff.

veröffentlicht 1885 den ersten Text dieser Satire²²⁵, an der Vorführung nehmen 16 Puppen teil: 1. der »Moş Ionică«, der alte Nachtwächter, 2. der »Iaurgiul«, Joghurtverkäufer aus Oltenien, 3. die Tochter des »Moş Ionică«, 4. der »Bragagiul«, Saftverkäufer aus Bulgarien, 5. die »Cocohana Marița« aus Bukarest, 6. der russische Offizier, 7. der Jäger Ghinda, 8. der Bär, 9. der Bärenführer (Zigeuner), 10. der jüdische Händler, 11. der Türke Hassan, 12. der Russe, 13. der Pope »Macare« (Μακάριος), 14. der Psalmensänger, 15. der Totengräber State und 16. die alte Baba, Frau des »Moş Ionică«. Am Dialog nehmen aber auch zwei lebendige Schauspieler außerhalb der »Szene« teil: der »Moşul di Vicleim«, ein buckliger Alter mit Maske, Bart und umgedrehtem Schafspelz, und »Paița« (Bajazzo) mit buntem Flickenkostüm und Papierhelm; beide kommentieren die Bühnenhandlung und greifen häufig in den Dialog der Figuren ein, ähnlich wie Karagöz und Haçivat (der »Alte aus Bethlehem« entspricht darüberhinaus einem Verkleidungstyp rumänischer Maskenumzüge)²²⁶. Einige dieser Figurentypen stehen in Zusammenhang mit primitiven Riten (der Totengräber und der Pope mit dem Brauchzyklus um Thanatos und Palingenesie)²²⁷, andere mit dem dramatischen Volkstheater (wie z.B. der Jäger)²²⁸, andere wiederum mit dem primitiven Puppentheater »Vasilache şi Marioara« (der »Moş Ionică« und seine Baba)²²⁹, andere endlich spiegeln soziale Gegebenheiten der rumänischen Stadtgesellschaft des 19. Jh.s. Die soziale Satire ist beißend, so daß zwischen 1864 und 1879 das Puppentheater in Jassy überhaupt verboten war (was den Komödiendichter Vasile Alecsandri dazu veranlaßt hat, das Puppentheater in seinem Monodrama »Ion Papuşilor« 1864 auf die Theaterbühne zu bringen). In Bukarest gibt es zwischen 1865 und 1869 Polizeiberichte

²²⁵ G. D. Teodorescu, *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885, S. 120-132 (französisch von M. Vulpesu in *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Paris, 1926, S. 363-407; eine »ge-reinigte« Version auch in ders., *Irozii. Papuşile. Teatru ţăranesc al Vicleimului. Scaloianul şi Paparudele*, Bucureşti, 1941, S. 49-92). Auf diesen Text stützt sich auch Ollanescu, *op. cit.*, S. 95-101.

²²⁶ O. Flegont, »The Moş in the Romanian popular theatrical art«, *Revue roumaine d'histoire de l'art* 3, 1964, S. 119-131.

²²⁷ W. Dazu Puchner, »Παραστατικά έθιμα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Επισκόπηση-τυπολογία-βιβλιογραφία«, *Λαογραφία* 32, 1979-81, S. 304-369, bes. S. 346-351.

²²⁸ H. B. Oprişan, »Das volkstümliche rumänische Theater«, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81, 1978, S. 178-201.

²²⁹ Oprişan, »Volkspuppenspiel«, *op. cit.*

über die Störung der öffentlichen Ordnung während solcher Puppentheatervorstellungen²³⁰. T.T. Burada veröffentlicht 1915 eine zweite Variante dieses Spiels, die er schon 1875 aufgenommen hatte²³¹. Eine gezielte Autopsie in der Stadt Tîrgu Jiu 1932 zeigt, daß sich der konventionelle Rahmen des satirischen »vicleim« bereits aufgelöst hat: die lebenden Schauspieler »Moş di Vicleim« und »Paiţa« sind fortgefallen, von den Figurentypen der Puppen überleben nur der Türke, der Pope, der Totengräber und ein Diener (der dem »Moş Ionică« entspricht); Thema des »Stückes« ist die Enthauptung des Türken und eine Begräbnisparodie²³². Neuere Entwicklungen führen zu einer völligen Kontamination von Spieltypen und Spielhandlungen mit den Weihnachtsmaskierungen und den »Colinda«-Umzügen²³³.

Zusammenfassend läßt sich demnach festhalten, daß die zusätzlichen Figuren des lustigen Paiţa und des ernsthaften Moş, als unmittelbare Übernahme aus dem osmanischen Schattentheater in das rumänische Puppentheater²³⁴, einen nicht vollkommen gelungenen Assimilationsversuch darstellen, denn die beiden lebenden Schauspieler gehören zu den ersten Motiven, die als Fremdelemente abgestoßen werden, sobald der Kulturkontakt zum Osmanischen Reich abbricht und das Puppentheater in eine kritische Phase weitgreifender Umori-

²³⁰ Rădulescu, *op. cit.*, S. 95.

²³¹ Burada, *Istoria*, *op. cit.*, S. 36-44.

²³² C. Brăiloiu, / H. Stahl, *Sociologie românească* 1/12, 194), nach Rădulescu, *op. cit.*, S. 93.

²³³ Vgl. das Beispiel, das Rădulescu aus dem Jahr 1974 bringt.

²³⁴ Es gibt auch eine Beschreibung von Polen der Bukowina, wo sich der Dialog zwischen den beiden Maskenfiguren auch auf andere Verkleidete erstreckt, so daß die Vorstellung zwischen Puppentheater und Theater mit lebenden Schauspielern schwankt. Der Paiţa ist hier als Jude gekleidet (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. XI, Wien, 1902, S. 306 f.): »Die Begleitworte zu den Aufführungen in den kleinen Puppentheatern (wertepa), welche die Weihnachtssänger mit sich tragen, sind immer polnisch. Um dieses Puppenspiel herzustellen, wird die auch anderwärts übliche Krippe mit dem Jesuskindchen, mit Maria und Josef, dem Esel und Ochsen und so weiter mit einem Doppelboden versehen. Die beiden Böden stehen so weit voneinander ab, dass derjenige, welcher das Spiel leitet, von rückwärts die Arme in diesen Raum stecken kann und die Figuren, in dem er sie durch eine hierzu bestimmte Öffnung des oberen Bodens emporhält, in Bewegung setzt. Dazu singt oder spricht er die den einzelnen Figuren in den Mund gelegten Worte. Der Text ist witzig gehalten und entbehrt nicht der derben Sphäre; insbesondere der Teufel und der Jude müssen herhelfen. Als Jude ist übrigens auch der Weihnachtssänger verkleidet; er ist zugleich Spaßmacher und Prügelknabe. Zwischen ihm und einem der anderen Weihnachtssänger entspinnt sich stets ein lebhafter Dialog. Auch kommt ein Weihnachtsfest, vor welchem die als Könige, Ritter usw. ver mummten Weihnachtssänger lebhaft Unterredung führen und sich mit den Waffen bedrohen«.

entierungen eintritt. Die komischen Stereotypfiguren gehören auch in diesem Falle anderen Ethnien an, ihre Komik entspringt dem abweichenden Verhalten, vorwiegend dem Sprachverhalten in Wortschatz, Aussprache usw., was zu komischen Mißverständnissen und anderen gewollten Störungen der Kommunikation fuhr. Es handelt sich um Handpuppen, die auf einer relativ großen Bühne gespielt werden; diese relativ komplexe Form des rumänischen Puppentheaters kann auch vom türkischen »kukla oyunu« beeinflusst sein²³⁵, im Gegensatz zur simplen Form des Spieles von »Vasilache și Marioara«²³⁶ oder der primitiven Form, die mit der Technik »à la planchette« (die auch in Bulgarien nachgewiesen ist)²³⁷ gespielt wird. Es handelt sich also um einen fortgeschrittenen Prozeß der Assimilation, der allerdings zu keinem Ende gekommen ist und nicht zu einer tatsächlichen Integration des diffundierenden Kulturguts in die lokale Tradition geführt hat. Eine solche organische Verbindung und Eingliederung in die heimische Tradition ist erst in der epirotischen Tradition des griechischen Karagiozis nachzuweisen, vor allem durch die Vorstellung mit dem Thema der Drachentötung durch Alexander den Großen.

Diese Vorstellung, »Alexander der Große und die verfluchte Schlange«²³⁸, wurde um 1900 mit verschiedenen Titeln gespielt: »Die Höhle des Ungeheuers«²³⁹, »Die fürchterliche Schlange in der Höhle mit Spinnweben«²⁴⁰, »Der Tod der Schlange durch Alexander den Großen

²³⁵ Spies, Vgl. vor allem O., *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenlande*, Emsdetten, 1959 (Die Schaubühne, 50) und I. Başgöz, »Earlier references to kukla and Karagöz«, *Turcica* 3, 1971, S. 9-21.

²³⁶ Vgl. G. Vrabie, »Teatrul popular românesc«, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* 6, 1957, Nr. 3-4, S. 485-562; V. Adăscăliței, *Teatrul folcloric*, Iași, 1969.

²³⁷ F., Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, Bd. 2. Leipzig, 1880, S. 68 ff. Die beiden Puppen tanzen an einem Faden hängend, der um die Brust des Spielers geschnürt und am anderen Ende fix befestigt ist.

²³⁸ *Ο Μέγας Αλέξανδρος και ο κατηραμένος όφης* (mit diesem reinsprachigen Titel in S. & E. Spatharis, *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, Athen, 1979). Der übliche volkssprachige Titel ist *Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι* (z. B. Pan. Michopoulos, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Athen, 1972).

²³⁹ *Το σπήλαιον του θηρίου* (St. Kyriadikis, »Διγενής και Κάβουρας«, *Laographia* 6, 1918, S. 368-424, bes. S. 385 f.).

²⁴⁰ *Ο φοβερός όφης τον αραχνιασμένου σπηλαίου oder Το αραχνιασμένο σπήλαιο* (Vorstellung von Giannis Roulias, vgl. Hatzipantazis, *op. cit.*, S. 73).

von Makedonien«²⁴¹, »Das Ungeheuer von Amerika«²⁴², »Die Riesenboa von Afrika«²⁴³, »Karagiozis, die sieben Ungeheuer und Alexander der Große«²⁴⁴, »Antiochos und der Löwe«²⁴⁵ usw.²⁴⁶; auch die in Chalkida 1879 nachgewiesene »Schöne Sirene«²⁴⁷ gehört zu diesem thematischen Zyklus, der drei neue Figuren auf die Bühne bringt: Alexander den Großen, Antiochos von Makedonien und die Sirene (Σειρήνη). Die beiden ersten Heldenfiguren sind identisch und haben genau die gleiche Funktion im Stück; sie stammen, wie Georgios Veloudis nachweisen konnte, aus dem griechischen Volksbuch um Alexander d. Gr., der »Phyllada«²⁴⁸. Die Wesirstochter Sirene kann freilich nicht aus derselben Quelle stammen, denn in der »Phyllada« heißt die Frau des Sagenhelden Roxandra²⁴⁹; Spyros Melas war der Ansicht, der sich viele Forscher in der Folge angeschlossen haben²⁵⁰, daß die Geliebte des Helden aus der osmanischen Vorstellung »Ferhad und Shirin« stammt²⁵¹. Diese

²⁴¹ *Ο θάνατος του όφεως υπό τον Μεγάλο Αλέξαντρο της Μακεδονίας* (Vorstellung von Kontos um 1900).

²⁴² *Το θηρίον της Αμέρικα* (Vorstellung von Roulias und anderen).

²⁴³ *Ο μέγας βόας της Αφρικής* (Vorstellung von Markos Xanthos, vgl. das Druckheftchen M. Xanthos, *Ελληνικόν Θέατρον του Καραγκιόζη*, Athen. W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, op. cit., S. 232).

²⁴⁴ Von Giannis Moustakas (der Text jetzt im Band: G. K., *Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου των σκιών*, Athen, 1973, englische Übersetzung bei K. und L. Myrsiades in *The Charioteer* 19, 1977, S. 20-49).

²⁴⁵ Zusammenfassung bei L. Roussel, *Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes*, 2 Bde., Athen, 1921, Bd. 2.

²⁴⁶ Weitere Titel: *Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης* (von Markos Xanthos, Text bei Ioannou, op. cit., Bd. 2, S. 89-125); *Το φίδι* von Abraham, Spyros Karabalis und Giorgos Charidimos (Videoaufnahmen in der Rinvulcri Collection der Universität Harvard, vgl. Myrsiades, *Καραγκιόζης*, op. cit., S. 28, 30 und 31); *Ο Μεγαλέξαντρος με τη βόα της Δεξαμενής* (Cedric Whitman Collection der Harvard University, vgl. Myrsiades, op. cit., S. 33); *Ο Καραγκιόζης, ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι* von Eug. Spatharis (*Εικονογραφημένος Καραγκιόζης*. Athen o. J., illustriertes Heft und auch Schallplatte).

²⁴⁷ Der Name der »Sirene« erscheint fast nur in Zusammenhang mit Alexander d. Gr. Die Wahrscheinlichkeit einer Übertragung der Neuerung nach Ostgriechenland ist gut möglich, wenn man bedenkt, daß auch ganze Volkstheatervorstellungen mit lebenden Schauspielern von Epirus bis in die thessalische Ebene stattgefunden haben, und zwar vor 1881 (Polymerou Kamilaki, »Θεατρική παράσταση«, op. cit., S. 193).

²⁴⁸ G. Veloudis, *Δίγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνο*, Athen, 1977, S- πε' ff. (deutsche Ausgabe München 1968).

²⁴⁹ K. Biris, »Ελληνικός ο Καραγκιόζης«, *Θέατρο* 10, 1963, S. 15.

²⁵⁰ Sp. Melas, »Ακρόπολις«, 4. 11. 1952.

²⁵¹ H. W. Duda, *Ferhâd und Schirin. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*, Prag, 1933.

Ansicht wird durch die Tatsache erhärtet, daß auch in dieser Vorstellung die vielgliedrige Schlange auftaucht²⁵² und Ferhard, seiner Geliebten zuliebe, Wasser aus dem Felsen schlägt (ein Motiv, das mit dem Drachen, der das Wasser absperrt, in der griechischen Überlieferung des Hl. Georg verglichen werden kann)²⁵³. Die betörende Wesirstochter ist freilich auch mit den Sirenen in Zusammenhang zu bringen²⁵⁴, oder auch mit der »Sirene«, wie ein schönes Mädchen im alltagssprachigen Wortgebrauch bezeichnet werden kann. Die Wesirstochter steht auch im Zentrum der Handlung von jenen Varianten der Vorstellung, wo Alexander d.Gr. keine Ungeheuer tötet, sondern Rätsel zu lösen hat, um die Angebetete zu gewinnen²⁵⁵; diese laufen unter den Titeln: »Karagiozis und die drei Rätsel«²⁵⁶, »Die Rätsel«²⁵⁷, »Karagiozis und die Rätsel der Wesirstochter«²⁵⁸ usw., wo die Freier *in spe* antreten, um die von der Wesirstochter aufgegebenen Rätsel zu lösen, was ausschließlich dem Sagenhelden gelingt²⁵⁹. Dieses Rätselmotiv zusammen mit der Geliebten von Alexander d. Gr. taucht auch in einer Erzählung des 17. Jh.s auf, von der allerdings fraglich bleibt, ob sie in irgendeinem Zusammenhang mit der Schattentheatervorstellung stehen kann²⁶⁰.

²⁵² Die Herstellungsart der griechischen Schattentheaterschlange mit den vielen Ösen hat auf jeden Fall ein türkisches Vorbild. Die Figuren, die Aik. Mystakidou beim Kongreß »Δεκαπενθήμερο αφιέρωμα στο λαϊκό θέατρο σκιών«, 25. 11.-5. 12. 1984 in Ioannina zeigte, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen.

²⁵³ Ioannou, *op. cit.*, Bd. 2, S. 12.

²⁵⁴ Veloudis verweist auf die Volkssagen über die Sirenen (gemeint sind offenbar die Neraiden).

²⁵⁵ Der Tradition nach soll Mimaros der Erfinder dieser Vorstellungen gewesen sein (Vgl. G. Caimi, *Karaghiozi ou La comédie grecque dans l'âme des théâtre d'ombres*, Athènes, 1935, S. 118; S. Spatharis, *Απομνημονεύματα*, Athen, 1960, S. 214).

²⁵⁶ *Ο Καραγκιόζης και τα τρία αινίγματα* (G. K., *Ο Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες*, *op. cit.*, S. 330 ff.).

²⁵⁷ *Τα αινίγματα* von Vasilaros (Videoband in der Rinvolucris Collection, vgl. Myrsiades, »Καραγκιόζης«, *op. cit.*, S. 29).

²⁵⁸ *Ο Καραγκιόζης και τα αινίγματα της βεζιροπούλας* von Eug. Spatharis (auf Schallplatte, vgl. Myrsiades, *op. cit.*, S.36).

²⁵⁹ Zu Recht verweist Siphakis an dieser Stelle auf den Märchentypus AaTh 85 Ia, wenn auch das Sphinx-Motiv in Frage kommen kann, da auch »Ödipus« auf dem Schattentheater gespielt wird (von Sp. Kouzaros, und Pan. Michopoulos, vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *op. cit.*, S. 232); das griechische Ödipusmärchen (AaTh 931) kennt das Rätselmotiv im allgemeinen nicht und scheint keine direkte Beziehung dazu zu haben (W. Puchner, »Europäische Ödipusüberlieferung und griechisches Schicksalsmärchen«, *Balkan Studies* 26, 1985, S. 321-349).

²⁶⁰ *Σεμίραμις, βασίλισσα της Συρίας* (V. N. Benešević, *Opisanije greceskikh rukopisci monastirja Svjatoj Ekateriny na Sinaje*, Vol. 3, St. Petersburg, 1917, S. 332, Nr. 2122). Veloudis zitiert eine Handschrift der Meteora-Klöster (*op. cit.*, S. πς').

Die Forschung hat sich stärker auf das Motiv des Drachenkampfes konzentriert, der gewöhnlich jenem thematischen Zyklus zugeschrieben wird, den die Überlieferungen um den Hl. Georg bringen, wo das Ungeheuer ebenfalls das Wasser zurückhält²⁶¹. Es bleibt anzumerken, daß dieses Motiv einen hochmittelalterlichen Zusatz darstellt²⁶², der in der anfänglichen synaxarischen Überlieferung fehlt²⁶³. In den griechischen Varianten des Märchens vom drachentötenden Helden²⁶⁴ ist der Märchenheld meist ein namenloser Königssohn²⁶⁵, oft auch von unbedeutender Herkunft²⁶⁶, seltener der Hl. Georg und nur in Kontamination der Erzählung mit dem griechischen Volkslied um den Hagios Georgios²⁶⁷. Die Motivübertragung des Drachenkampfes zählt zu den archetypischen Motiven fast aller Mythologien und verfügt über mehrschichtige Symbolik²⁶⁸ - kann auch dem Heldenzyklus um Digenis Akritas entnommen worden sein²⁶⁹ oder, wie Zachos Papazachariou meint, aus der osmanischen religiösen Überlieferung stammen²⁷⁰. Das

²⁶¹ Dies wird in Neo Souli bei Serres in Nordgriechenland auch brauchtümlich dargestellt (G. Aikaterinidis, »Ο λαϊκός εορτασμός του Αγίου Γεωργίου εις Νέον Σούλι Σερρών«, *Σερραϊκά Χρονικά* 5, 1969, S. 129 ff.). Zum Hl. Georg in der balkanischen Volksüberlieferung vgl. T. Koleva, »Typologie de la fête de Saint-George chez les Slaves du Sud«, *Études balkaniques* 1977/1, S. 116-121; G. Spyridakis, »Saint-George dans la vie populaire«, *L'Hellénisme Contemporain* 6, 1952, S. 126-145; G. Schubert, »Der Hl. Georg und der Georgstag auf dem Balkan«, *Zeitschrift für Balkanologie* 11/1, 1985, S. 80-105.

²⁶² J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung* Leipzig, 1911.

²⁶³ K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*. Aus dem Nachlasse herausgegeben von A. Eberhart, München, 1911 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Cl., XXV, 3).

²⁶⁴ M. A. Alexiadis, *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα (Aarne-Thompson 300, 301 A και 301 B). Παραμυθολογική μελέτη*, Ioannina, 1982.

²⁶⁵ *Ibid.*, S. 42 ff.

²⁶⁶ Dies sogar am häufigsten. Durch die Heldentat wird der unbedeutende Held zum bedeutenden.

²⁶⁷ Unverzichtbar immer noch die Monographie von Nik. Politis, »Τα δημώδη άσματα περί της δρακοντοκτονίας του Αγίου Γεωργίου«, *Laographia* 4, 1912/13, S. 185-235, bes. S. 201 ff. Zur Beziehung von Lied und Märchen vgl. W. Haubrichs, *Georgslied und Georgslegende im frühen Mittelalter. Text und Rekonstruktion*, Königstein/Ts., 1980.

²⁶⁸ Vgl. dazu E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*, München o.J.

²⁶⁹ Kyriakidis, »Διγενής«, *op. cit.*, Veloudis, *op. cit.*, S. πθ' ff.

²⁷⁰ E. Z. Papazachariou, »Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec«, *Turcica* V, 1975, S. 32-39, bes. S. 36.

Motiv der zusätzlichen Verwicklung der Endhandlung, daß sich zuerst Karagiozis als Drachentöter ausgibt und die schöne Wesirtochter begehrt, eine komische Einlage, die aufgrund der Großmut des Helden für ihn relativ glimpflich ausgeht, scheint auf den Einfluß des Märchens zu deuten²⁷¹. Daß der Drache (δράκοντας, nicht δράκος, das menschenfressende Ungeheuer in Menschengestalt der griechischen und balkanischen Märchen)²⁷² als Schlange aufgefaßt wird, braucht nicht zu verwundern: im Märchen wird übrigens meist vage von einem »Ungeheuer« (θηρίο) gesprochen (wie auch in den älteren Vorstellungen des griechischen Schattentheaters)²⁷³, in der Häufigkeit folgt der »Drache/Drake«²⁷⁴, seltener geht es explizit um eine »Schlange«²⁷⁵; Dämon und Satan werden (nach dem Vorbild des biblischen »ophis;« im Paradiesgarten)²⁷⁶ in der byzantinischen Ikonographie häufig als geflügelter Drache dargestellt²⁷⁷ (vor allem auf der Ikone des Hl. Georg)²⁷⁸; in den neugriechischen Überlieferungen wird die Morphologie der beiden Dämonenformen und die Wortsemantik des ähnlichen δράκοντας/ δράκος oft durcheinandergebracht²⁷⁹. Die vielgliedrige und mit

²⁷¹ Vgl. das Motiv des Vagabunden im Märchen vom drachentötenden Helden, der sich für den Drachenüberwinder ausgibt (Alexiadis, *op. cit.*, S. 53 ff.). Der Antiheld ist gewöhnlich ein Mohr (»αράπης«) oder ein Zigeuner. Mit diesem Motiv verbindet sich auch ein anderes, archaisches Motiv, das Herausschneiden der Zunge oder der Zungen des Ungeheuers als Beweis der Heldentat (Schmidt, L., »Sichelheld und Drachenzunge«, *Fabula* 1, 1958, S. 19-25; Hierse, W., *Das Ausschneiden der Drachenzunge und der Roman von Tristan*, Diss. Hannover, 1969).

²⁷² Die Verwechslung bei Siphakis, *op. cit.*, S. 53 und pass. Zum Draken vgl. I. Diller, »Vom Draken, einer dämonischen Figur im griechischen Volksmärchen«, *Vom Menschenbild im Märchen*, Kassel 1982, S. 117-120, 254 ff.; F. Karlinger, *Rumänische Märchen außerhalb Rumäniens*, Kassel 1982, S. 23 (»dracul«); M. G. Meraklis, »Drache und Drake. Zur Herkunft einer neugriechischen Märchengestalt«, *Märchenspiegel* 5/2, 1994, S. 5 ff. Im Märchen von der »Blondhaarigen« (Ξανθομαλλούσα, AaTh 310) erscheint häufig der Drake, seine Frau (drakaina) und seine Kinder (drakopoula); sie bilden eine Draken-Familien, keine Drachenfamilie.

²⁷³ Alexiadis, *op. cit.*, S. 44 ff

²⁷⁴ Die Verwechslung findet auch in den Märchen selbst statt (Alexiadis, *op. cit.*, S. 45 Anm. 2, Meraklis, *op. cit.*).

²⁷⁵ In nur sechs Fällen von 47 Varianten.

²⁷⁶ Vgl. Th. M. Provatakis, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Thessaloniki, 1980, S. 131-167.

²⁷⁷ *Ibid.*, S. 167-235.

²⁷⁸ *Ibid.*, Abb. 181-189. Vgl. auch Th. Raff, »Der heilige Georg als Knabenretter«, *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* 3, 1980, S. 183-196 (mit Abb.) und L. Kretzenbacher, *Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter*, Wien, 1983 (Österr., Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Kl., Sitz.ber. 421).

²⁷⁹ Materialien bei Nik. Politis, *Παραδόσεις*, Athen, 1904, Bd. 1, S. 208-217, 219-228.

mehreren Ösen versehene, überaus bewegliche Schlangengestalt der griechischen Vorstellungen ist jedenfalls der der osmanischen Vorstellung sehr ähnlich²⁸⁰.

Die sagenumwobene Gestalt von Alexander d. Gr. ist in der schriftlichen²⁸¹ wie der mündlichen Überlieferung²⁸² aller Balkanvölker²⁸³ gegenwärtig. Die griechische orale Tradition weiß von der Drachentötung durch den Sagenhelden nicht viel zu berichten²⁸⁴. Doch nach Maßgabe der konventionellen Heldentaten der typolo-

²⁸⁰ Vgl. wie oben.

²⁸¹ Berk, Ch. M., *Der serbische Alexanderroman*, München, 1971; I. Köhler, *Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung*, Amsterdam, 1973 (Bibliotheca Slavonica 9); Cicanci, O., »Litteratura în limba greacă în Moldova și țara românească în veacul al XVII lea«, *Studii, Revista de Istorie* 23/1, 1970, S. 17-42; Marinescu Himon, M., »La légende d'Alexandre le Grand dans la Littérature roumaine«, *Αρχαία Μακεδονία. Α ' Διεθνές Συμπόσιον*, Thessaloniki, 1970, S. 407-416. Zu den verschiedenen Fassungen des neugriechischen Alexandergedichts und Alexanderromans existiert eine umfangreiche Literatur. Vgl. in Auswahl: Veloudis, *op. cit.*; Moennig, U., *Zur Überlieferungsgeschichte des mittel- und neugriechischen Alexanderromans*, Köln, 1987 (Neograeca Medii Aevi 2); Holton, D., *Διήγησις του Αλεξάνδρου-The Tale of Alexander. The rhymed version*. Critical Edition with an Introduction and Commentary, Thessaloniki, 1974; Konstantinopoulos, V.,/Lolos, A., *Ps.-Kallisthenes: Zwei mittellgriechische Prosa-Fassungen des Alexanderromans. Teil I und II*, Königstein, 1983 (Beiträge zur klassischen Philologie 141 und 150); Merkelbach, R., *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, München, 1977 (Zetemata 9); Mitsakis, K., *Der byzantinische Alexanderroman nach dem Codex Vindob. Theol.gr. 244*, München, 1967 (Miscellanea Byzantina Monacensia 7); Trumpf, J., »Zur Überlieferung des mittellgriechischen Prosa-Alexander und der Φυλλάδα του Μεγαλέξαντρου«, *Byzantinische Zeitschrift* 60, 1967, S. 3-40; Moennig, U., *Die späthyzantinische Rezension *ζ des Alexanderromans*, Köln, 1992 (Neograeca Medii Aevi 6); ders., »Digenes = Alexander? The relationship between *Digenes Abrites* and the *Byzantine Alexander Romance* in their different versions«, in: Beaton, R.,/Ricks, D. (eds.), *Digenes Akrites.: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Aldershot, 1993, S. 103-115 usw.

²⁸² F. Kämpers, *Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage*, Freiburg / Br., 1901; Spyridakis, G., »Die Volksüberlieferung über Alexander den Großen in Nordgriechenland (Makedonien und Thrakien)«, *Zeitschrift für Balkanologie* 9, 1973, S. 187-193.

²⁸³ K. Dietrich, »Alexander der Große im Volksglauben der Griechen, Slaven und Orientalen«, Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« Nr. 184, München, 1904, S. 289-292; dasselbe gilt für Kleinasien (R. M. Dawkins, »Alexander and the Water of Life«, *Medium Aevum* 6, 1937, S. 186 ff.) und den zentralasiatischen Raum (J. A. Boyle, / K. Kalliataki, »Ο μύθος του Αλεξάνδρου στην κεντρική Ασία«, *Laographia* 30, 1975, S. 357-368).

²⁸⁴ H. Gleixner, *Das Alexanderbild der Byzantiner*, München, 1961, S. 107-118; B. Schmidt, *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, Leipzig, 1877, S. 145-148; G. K. Spyridakis, »Zwei neugriechische Volkssagen über Alexander den Großen«, *Zbornik za Narodni život i običaje Juž-nich Slavena* 40, 1962, S. 447 ff. Weitere ausführliche Detailliteratur bei Puchner, *Οι βαλκανικές διαστάσεις*, *op. cit.*, S. 98 f. Anm. 313.

gisierten Heroenvita²⁸⁵ dürfte es keine besondere Schwierigkeit dargestellt haben, in den Katalog der Heldentaten des Makedonierkönigs, deren Nacherzählung zu den meist aufgelegten und vielgelesenen griechischen Volksbuchdrucken der griechischen Verlage und Druckhäuser in Venedig gehörte²⁸⁶, die über die gesamte Balkanhalbinsel hinweg zirkulierten²⁸⁷, auch den archetypischen Drachenkampf aufzunehmen. Das Märchen vom drachentötenden Helden ist besonders auf der Peloponnes, in Kontinentalgriechenland, Thessalien, Makedonien und Epirus verbreitet²⁸⁸. In diesem weiteren geographischen Bereich in den Jahrzehnten nach 1821 (und vor 1879, wo das Thema in Euböa bereits auf dem Schattentheater zu sehen ist) ist die schöpferische Übernahme und Anverwandlung des Themas aus der schriftlichen (»Phyllada«) und mündlichen (Märchen), aber möglicherweise auch der ikonographischen Tradition (Ikone des Hl. Georgs) in das Schattenspiel anzusetzen²⁸⁹. Dieselben thematischen Stimuli waren mehr oder weniger auf der gesamten Balkanhalbinsel vorhanden; doch nirgendwo fand ein ähnlicher Schritt organischer Integration traditioneller Motive in ein neues Ausdrucksmedium (osmanisches Schattentheater) statt, oder umgekehrt: nirgendwo ist eine ähnlich unproblematische Eingliederung eines fremden Ausdrucksmediums in die bestehende Volkskultur zu beobachten wie im Falle der epirotischen Tradition. Die Kulturschichtenlage ist beim Volksbuch um »Megalexantros«

²⁸⁵ Veloudis, *op. cit.*, S. 70 ff. (der Einleitung), zur Kritik Moennig, »Digenes - Alexander?«, *op. cit.* Allgemein: L. Raglan, (F. R. Somerset), *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*, London, 1949.

²⁸⁶ Dazu G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander*, München, 1968, S. 13-19, 53-56.

²⁸⁷ Immer noch paradigmatisch die Studie von Veloudis, G., *Das griechische Druck- und Verlagshaus »Glikis« in Venedig (1670-1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden, 1974.

²⁸⁸ AaTh 300: Peloponnes 37 Varianten, Kontinentalgriechenland 16, Thessalien 15, Makedonien 14, Epirus 13 (Alexiadis, *op. cit.*, S. 41).

²⁸⁹ Auf die Ikone des Hl. Georg besteht die mündliche Tradition der Schattenspieler. Agiomavritis z. B. hat das rationalistische Argument vorgebracht, daß es unmöglich gewesen sei, den Hl. Georg auf dem Schattentheater abzubilden, daher habe man das Drachenkampfmotiv Alexander d. Gr. zugeschrieben. Diese Argumentation deutet darauf hin, daß sich das Schattentheater bereits von jener Kulturschicht entfernt hatte, in der diese Übertragung stattgefunden hat (Volkskultur der Türkenzeit). Bezüglich der Beeinflussung der Schattenspieler durch die byzantinische ikonographische Tradition stehen umfassende Untersuchungen noch aus. Die Schlange jedenfalls folgt nicht der Drachendarstellung auf den Ikonen des Heiligen.

und Karagiozis ähnlich und hat die Übernahme wahrscheinlich auch erleichtert: es geht um eine breite Zwischenschicht zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung²⁹⁰.

Unter den »mythologischen« Schattentheatervorstellungen²⁹¹ finden sich noch andere Beispiele solcher Assimilationen, die allerdings auf spätere Entwicklungsphasen des griechischen Schattenspiels verweisen: »Belisarios« mit noch unbekannten Übertragungswegen²⁹², »Golpo« und »Genoveva« aus dem dramatischen Idyll²⁹³, »Ödipus«, »Theseus« und »Herakles« aus der Schrifttradition (Übersetzungen, Schullektüre, triviale Lesestoffe)²⁹⁴, auch der »Raub der schönen Helena«²⁹⁵, aber auch Themen aus den sitten schildernden Heimatstücken (»komidyllion«)²⁹⁶, aus dem Revuetheater (»epitheorisi«)²⁹⁷, der Dorfnovelle und dem Heimatroman²⁹⁸, der Pantomime²⁹⁹, aus den Zeitungsmeldungen³⁰⁰ und dem Puppen-

²⁹⁰ Vgl. dazu jetzt auch die Studie von G. Kiourtsakis, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Athen, 1984, der das Phänomen mit der Methode der *oral poetry*-Forschung zu untersuchen unternimmt. Strukturalistische Kriterien wendet Siphakis (*op. cit.*) an, der sich die Funktionen der Proppschen Märchenanalyse ausleiht und die Begriffe der französischen Narrativistik auf die Karagiozis-Stücke anwendet (zur berechtigten Kritik L. S. Myrsiades, »Oral Traditional Form in Karagiozis Performance«, *Ελληνικά* 36, 1985, S. 116-152). Zu solchen Versuchen auch L. Danforth, »Tradition and Change in Greek Shadow Theater«, in: St. Damianakos, (ed.), *Théâtres d'ombres, op. cit.*, S. 159-184 und G. Petris, *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Athen, 1986.

²⁹¹ Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 231 ff.

²⁹² Vgl. G. Andreadis, »Από τον Βελισάριο στον Οιδίποδα: αρχαία, μέσα και νεώτερα μοτίβα στο έργο Βελισάριος του λαϊκού μας θεάτρου σκιών«, *Τα παιδιά της Αντιγόνης. Μνήμη και ιδεολογία στη νεώτερη Ελλάδα*, Athen, 1989, S. 301-309.

²⁹³ »Genoveva« gehört zu den beliebten Themen der Trivialliteratur aller Balkanvölker (Puchner, *op. cit.*, Nr. 251, 252).

²⁹⁴ Puchner, *op. cit.*, Nr. 253-255.

²⁹⁵ Vorstellung von Mollas, Textheft im Theatermuseum und in der Gennadios Bibliothek in Athen.

²⁹⁶ Z. B. der Dialekttyp aus Zante und aus dem gebirgigen Rumelien stammt aus dem »komidyllion« (Th. Hatzipantazis, *Το Κωμειδύλλιο*, Athen, 1981, Bd. 1, S. 107 ff.).

²⁹⁷ Th. Hatzipantazis, / L. Maraka, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Athen, 1977, S. 57-59.

²⁹⁸ Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, op. cit.*, S. 76 ff.

²⁹⁹ Dazu einige Angaben bei Hatzipantazis, *Η εισβολή, op. cit.*, S. 78 ff. Der Umfang dieser Einflußzone ist noch nicht systematisch erforscht. Vgl. auch Puchner, »Μεθοδολογικοί προβληματισμοί«, *op. cit.*, S. 252 ff.

³⁰⁰ Vgl. die Erfolgsvorstellung von Sotiris Spatharis »Το Δράμα του Αθανασόπουλου«, das sich auf eine tatsächliches Verbrechen stützt, das 1931 in den Zeitungen Furore machte (Spatharis, *Απομνημονεύματα, op. cit.*, S. 110 ff).

spiel des »Fasoulis«³⁰¹. Diese Assimilationsvorgänge finden jedoch in den großen bürgerlichen Zentren der Peloponnes und in Athen statt, ab dem letzten Jahrzehnt des 19. Jh.s, wo bekannte Spieler wie Mimaros, Roulias, Mollas und andere, die der Schrift kundig waren und an einer weiterreichenden Kulturtätigkeit, nicht nur der Unterschichten, teilnahmen³⁰². Die Aufnahme des Themenzyklus um Alexander den Großen in das griechische Schattentheater verweist auf eine anderen Kulturschicht und eine andere Epoche: auf die nichturbane griechische Volkskultur der Türkenzeit. In diesem Sinne bilden die Assimilationsversuche der epirotischen Tradition die ersten Schritte einer schöpferischen Eingliederung des anatolischen Schauspiels in die griechische Volkskulturtradition, die erste erfolgreiche Intergrationsbemühung im Sinne einer tatsächlichen »Hellenisierung« der Gattung (welche nicht nur im Sprachkriterium bestehen kann). Wären damit nicht die Reformen des Schattentheaters im letzten Jahrzehnt des 19 Jh.s eingeleitet worden, das osmanische Schattentheater wäre im hellenophonen Raum ebenso wie in allen anderen Provinzen des ehemaligen Osmanischen Reiches als dysfunktionales Relikt, das keine adäquate soziale und historische Realität mehr widerspiegelt, dem sukzessiven Rückgang und dem letztlich Verschwinden ausgeliefert gewesen.

Im Wissen um die geographische Verbreitung und den historischen Tiefgang des osmanischen Schattentheaters in Südosteuropa und die typologische Ausdifferenzierung von verschiedenen Assimilationsebenen läßt sich abschließend mit einer gewissen Verbindlichkeit festhalten, daß die ersten Versuche einer organischen Assimilation des Karagöz-Spiels auf dem Balkan im phanariotischen und postphanariotischen Rumänien und im türkenzeitlichen Epirus während des 19. Jh.s stattfanden. Die Wege der Hellenisierung der Gattung als Voraussetzung seiner Blüte in Griechenland von 1900-1930 führen nicht direkt nach Istanbul, sondern zuerst in den weiteren Balkanraum. Die Nabelschnur nach Konstantinopel besteht nur für den unangepaßten osmanischen Spieltyp mit dem mehr oder weniger deutlich phallischen Karagöz, der

³⁰¹ Puchner, *Fasoulis*, *op.cit.*

³⁰² Der wahrscheinliche Einfluß des Theaterlebens von Patras auf die Thematik des reformierten Karagiozis von Mimaros ist noch nicht systematisch untersucht.

in der Hauptstadt Athen noch bis 1892 gespielt wurde, nicht für den Spieltyp der epirotischen Tradition, der auf das türkenzeitliche Ioannina als Verwaltungszentrum und geistiger Metropole weiterer Balkanregionen zurückgeht. Mimaros und die Spieler seiner Gruppe in Patras haben diese Neuerungen aufgenommen und die »Hellenisierung« der Gattung, auf einer anderen Kulturebene (städtische Volkskultur) und mit anderen thematischen Quellenräumen (Trivalliteratur, Pantomime, Puppentheater, Populärtheater) weitergeführt, der tatsächliche Übergang vom osmanischen zum griechischen Spieltyp stützt sich vorwiegend auf die neuen Dialektfiguren, die spezifisch regionale, sprachliche, historische und soziale Gegebenheiten widerspiegeln.

ΟΙ ΒΑΛΚΑΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ *

Πρόλογος

ΤΟ ΜΕΛΕΤΗΜΑ ΑΥΤΟ έκπονήθηκε ειδικά για τὸ «Δεκαήμερο ἀφιέρωμα στὸ λαϊκὸ θέατρο σκιῶν) στὰ Γιάννενα (25. 11-5. 12. 1984), ἓνα μέρος του ἐκφωνήθηκε στὶς 27. 11. 1984 στὸ πλαίσιο ἐνὸς ἐπιστημονικοῦ συμποσίου ποὺ διοργανώθηκε ἀπὸ τοὺς ὀργανωτὲς τοῦ ἀφιερώματος. Εἶναι καρπὸς ἀφ' ἐνὸς μὲν μιᾶς μακρόχρονης ἐνασχόλησης μὲ τὸ ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν (ποὺ ξεκινᾷ μὲ τὴ σφαιρικὴ πραγματεία μου *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Μόναχο 1975), ἀφ' ἑτέρου μιᾶς εὐρύτερης ἀναζήτησης στὸ χῶρο τοῦ λαϊκοῦ θεάματος στὰ Βαλκάνια.

Ἡ πρόσφατη δημοσίευση ὀρισμένων γιουγκοσλαβικῶν καὶ ρουμανικῶν πηγῶν τροποποιεῖ τὴν εἰκόνα γιὰ τὴν προῖστορία τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη, γιατί ἀποδεικνύεται πὼς τὸ ὀθωμανικὸ θέατρο σκιῶν, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀναμφισβήτητα κατάγεται τὸ ἐλληνικὸ φαινόμενο, μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὰ Βαλκάνια ἤδη ἀπὸ τὸν 17^ο αἰῶνα, καὶ ἦταν διαδεδομένο σὲ ὅλες τὶς μεγαλύτερες πόλεις καὶ αὐλὲς τῶν τοπικῶν πασάδων, τεκμηριώνεται καθ' ὅλο τὸν 18^ο καὶ 19^ο αἰῶνα καὶ ἐξαφανίζεται σὲ πολλὰς περιοχὰς μόλις μετὰ τὸν Πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἡ λεγόμενη «ἡπειρώτικη παράδοση», σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ ἀποδεικτικὰ στοιχεῖα ποὺ διαθέτουμε γιὰ τὰ Γιάννενα, ἦταν μᾶλλον μιὰ ἱστορικὴ πραγματικότητα. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν παράδοση ἔγινε καὶ ἡ πιὸ οὐσιαστικὴ ἀφομοίωση τοῦ ἀνατολίτικου θεάματος ἀπὸ τὸ νεο-ἐλληνικὸ λαϊκὸ πολιτισμὸ, ἡ πιὸ οὐσιαστικὴ ἀπ' ὅλες τὶς περιφέρειες τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, ἂν τὴ συγκρίνουμε μὲ παρόμοιες διαδικασίες στὴ Βόρεια Ἀφρική καὶ τὴ Ρουμανία, ἀκόμη πρὶν ἀπὸ τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Μίμαρου καὶ τὴν ὀριστικὴν πολιτογράφηση τοῦ ἀνατολίτη ἥρωα. Χαρακτηριστικὰ, στὴν Ἀθήνα παίζεται ὁ ἀπροσάρμοστος τύπος τοῦ θεάματος, χωρὶς ἐπιτυχία, ὥς τὴ δεκαετία τοῦ 1890.

* 1^η ἐκδοση: Ποϋχνερ, Β., *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις τοῦ Καραγκιόζη*, Στιγμὴ, Αθήνα, 1985.

Τὸ μεγαλύτερο ἐπίτευγμα τῆς «ἡπειρώτικης παράδοσης», γιὰ τὴν ὁποία γνωρίζουμε κατὰ τὰ ἄλλα πολὺ λίγα, εἶναι ἡ δημιουργία τῆς παράστασης τοῦ Μεγαλέξαντρου καὶ τοῦ καταραμένου φιδιοῦ, ἡ ὁποία στηρίζεται στὴ γνωστὴ «Φυλλάδα» καὶ τὸ παραμῦθι γιὰ τὸν δρακοντοκτόνο ἥρωα. Ἡ παράσταση αὐτὴ τεκμηριώνεται πρώτη φορὰ γιὰ τὴ Χαλκίδα τοῦ 1879. Αὐτὸ σημαίνει πὼς ὁ ἐξελληνισμὸς τοῦ ὀθωμανικοῦ θεάματος γίνεται μετὰ ἀπὸ αἰῶνες γνωριμίας τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, καὶ τῆς ἄρχουσας τάξης, μὲ τὸ θέατρο σκιῶν, καὶ ὅτι διαδραματίζεται σταδιακὰ ἤδη στὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες κατὰ τὸν 18^ο καὶ στὶς νοτιοβαλκανικὲς πόλεις κατὰ τὸν 19^ο αἰῶνα, μὲ πιθανὸ ἐπίκεντρο τὰ Γιάννενα, κέντρο πολιτισμικὸ γιὰ εὐρεῖες περιοχὲς τῆς Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης αὐτὸ σημαίνει ἐπίσης πὼς βασικὸ κριτήριό τοῦ ἐξελληνισμοῦ δὲν εἶναι μόνον ἡ χρῆση τῆς ἐλληνικῆς (οἱ θεατρίνοι τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας εἶναι συνήθως πολὺγλωσσοι), ἀλλὰ ἡ ἀφομοίωση θεμάτων καὶ μοτίβων τοῦ νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ καὶ τὸ ἀντικαθρέφτισμα τῆς κοινωνικῆς καὶ ἱστορικῆς πραγματικότητος στὸ στερεότυπο θίασο τῶν χάρτινων ἡρώων ποὺ περιβάλλουν τὸν Καραγκιόζη.

Γιὰ τεχνικοὺς λόγους δὲν ἦταν ἐφικτὴ ἡ τυπογραφικὴ χρησιμοποίηση ὅλων τῶν διακριτικῶν στοιχείων ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ ρουμανικὴ γλῶσσα καὶ ἡ μεταγραφή τῶν νοτιοσλαβικῶν διαλέκτων. Τέλος, θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω ἀπὸ αὐτὴ τὴ θέση τὸν τυπογράφο ἐκδότη Αἰμίλιο Καλιακάτσο, γιὰ τὴν εὐχάριστη συνεργασία σὲ ὅλες τὶς φάσεις τῆς ἐκτύπωσης καὶ τὴν πολὺ φροντισμένη ἔκδοση.

ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΑΥΤΗΣ εἶναι ἡ διεύρυνση τοῦ ὀρίζοντα τῶν πηγῶν σχετικὰ μὲ τὴν παρουσία τοῦ ὀθωμανικοῦ θεάτρου σκιῶν στὰ Βαλκάνια κατὰ τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας καὶ ἡ προσκόμιση, κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, νέων στοιχείων στὴ συζήτηση γιὰ τὶς πρῶτες φάσεις τοῦ ἐξελληνισμοῦ τοῦ εἴδους, πρὶν ἀπὸ τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Μίμαρου γύρω στὰ 1890 στὴν Πάτρα. Ἡ συζήτηση αὐτὴ, ποὺ περιστρέφεται ἐπίσης γύρω ἀπὸ τὸ θέμα, ἂν ὁ Καραγκιόζης ἐμφανίζεται στὸν ἐλληνόφωνο χῶρο πρὶν ἀπὸ τὸ 1821 ἢ μετὰ (μὲ τὴν πρώτη ἄποψη τάχθηκαν ἡ Dostálová-Jeništová κι ὁ Giulio Caimi¹, πολὺ κατηγορηματικὸς εἶναι

¹ R. Dostálová-Jeništová, «Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung», *Probleme der Neugriechischen Literatur IV*, Berlin, 1959. In Zusammenarbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Joh. Irmscher (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17), σσ. 185-197, ἰδίως σ. 185. G. Caimi, *Karaghiozi ou la comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athènes, 1935, σ. 2.

έπίσης ο Κ. Θ. Δημαράς, χωρίς όμως να προσφέρει συγκεκριμένες αποδείξεις² την αστήρικτη άποψη του Μόλλα³, πώς οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών ήσαν προφάσεις για μυστικές προεπαναστατικές συγκεντρώσεις και συνεννοήσεις, συμμερίζονται οι Μπίρης⁴, Roussel⁵, Jensen⁶ κι άλλοι⁷, και το έπεισόδιο του Μακρυγιάννη⁸, που τελικά δεν αναφέρεται στον Μακρυγιάννη⁹, έπικαλείται κυρίως ο Παμπούκης¹⁰, ενώ με τη δεύτερη άποψη τάχτηκαν οι Σπ. Μελάς¹¹, Βασ. Ρώτας¹², Γ. Ίωάννου¹³ και Αίκ. Μυστακίδου¹⁴, που έπικαλούνται τις γραπτές μαρτυρίες μετά το 1821), θά αποδειχτεί ότι πρέπει να μεταφερθεί σ' ένα άλλο επίπεδο, που άφορα τα κριτήρια της «έλληνικότητας», τα όποια δεν μπορεί να είναι μόνο γλωσσικά¹⁵. Με την άνεύρεση νέων πηγών τα τελευταία χρόνια, και την αξιολόγηση των παλιών γνωστών, οι όποιες κι αυτό είναι ένδεικτικό για την κάποια προχειρότητα των σχετικών συζητήσεων είναι ήδη γνωστές από την άρχη του αιώνα μας, μπορεί: 1) να σκιαγραφηθεί ή «γεωγραφία» της εξάπλωσης και διάδοσης του είδους στα Βαλκάνια,

² «Τα ιστορικά του Καραγκιόζη στην Ελλάδα δεν είναι καλά γνωστά: μερικοί νεώτεροι, που ασχολήθηκαν με το θέμα, τον φέρνουν στους τόπους μας σε πρόσφατη εποχή, όπωσδήποτε αυτό δεν είναι σωστό: ο Καραγκιόζης είναι γνωστός στην Ελλάδα πριν από τον Αγώνα» (Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα⁴, 1968, σ. 248).

³ Βλ. Τζ. Καίμης, *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1937, σ. 3.

⁴ Κ. Μπίρης, *Ο Καραγκιόζης Έλληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, 1952, σ. 22.

⁵ L. Roussel, *Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes*, 2 vols., Athènes, 1921.

⁶ H. Jensen, «Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater», *Probleme der neugriechischen Literatur IV*, Berlin, 1959. In Zusammenarbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Joh. Irmscher (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17), σσ. 198-208, ίδίως σ. 206.

⁷ Κ. Μιχόπουλος, *Πέντε κωμωδίες και δύο ήρωικά*, Αθήνα, 1972, σσ. 11 κέ.

⁸ Πρωτοεμφανίζεται στη βιβλιοκρισία του βιβλίου του L. Roussel από τον Στ. Κυριακίδη, *Λαογραφία 8* (1921-25), σσ. 280 κέ., όπου γράφει πώς η πληροφορία αυτή προέρχεται από το δάσκαλό του, τον Νικόλαο Πολίτη.

⁹ Στο σχετικό άρθρο του Μπ. Άννινου («Ο Καραγκιόζης και οι όπλαρχηγοί», *Έστία*, 1888, σ. 691) δεν αναφέρει ούτε το όνομα του Μακρυγιάννη ούτε πώς ήταν γυναίκες ανάμεσα στο κοινό (βλ. και Φωτιάδης, Α., *Καραγκιόζης ό πρόσφυγας*, Αθήνα, 1977, σ. 74).

¹⁰ Ι. Τ. Παμπούκης, «Οι πρώτες ρίζες του νεοελληνικού θεάτρου σκιών», *Ημερολόγιον Pirelli*, 1970.

¹¹ Σπ. Μελάς, «Μία διασκεδαστική έρευνα, ό Καραγκιόζης», *έφ. «Ακρόπολις»*, 11. 11. 1952.

¹² Β. Ρώτας, «Καραγκιόζ-μπερντές. Καθρέφτης νεοελληνικής πραγματικότητας», *Θέατρο Β'*, τεύχ. 10, 1963, σσ. 30-31.

¹³ Γ. Ίωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, τόμ. Α', Αθήνα, 1971, σσ. κα' κέ.

¹⁴ Αίκ. Μυστακίδου, *Karagöz. Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, 1982, σσ. 74 κέ.

¹⁵ Β. Ποϋχνερ, «Ο πρώτος έλληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Έστία* 115, τεύχ. 1367, 1984, σσ. 791-793.

κι έτσι να βρουν οι ελληνικές μαρτυρίες το σωστό τους συσχετισμό, και 2) να έπιτευχθεί μιὰ τυπολογία τῆς ἀφομοίωσης τοῦ ὀθωμανικοῦ Καραγκιόζη στοὺς ντόπιους λαϊκοὺς πολιτισμοὺς, μὲ τὴν ὁποία ξεχωρίζουν σαφέστερα οἱ διάφορες φάσεις καὶ οἱ «ἀγωγοὶ» τοῦ ἐξελληνισμοῦ. Αὐτὸ ἀφορᾷ κυρίως τὴ λεγόμενη «ἡπειρώτικη παράδοση» (ὁ ὅρος εἶναι τοῦ Μπίρη¹⁶, ὅμως τὴν ὑπόθεση ἔχουν ὑποστηρίξει πιὸ κατηγορηματικὰ ὁ Μαρκάκης κι ὁ Καλονάρος¹⁷ καὶ τὴ συμμερίζονται καὶ νεότεροι μελετητές, ὅπως ὁ Λουκάτος¹⁸ καὶ ἡ Μυρσιάδη¹⁹, ἐνῶ ἔχει ἀμφισβητηθεῖ ἀπὸ τὸν Σπ. Μεῤῥα²⁰ καὶ πρόσφατα ἀπὸ τὸν Γ. Μ. Σηφάκη)²¹. Μὲ τὶς μαρτυρίες αὐτὲς οἱ θεωρίες γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα²² ἢ τὸ Βυζάντιο²³ χάνουν ὀριστικὰ τὴν ἀποδεικτικὴ τους ἰσχὺ, καὶ γίνεται φανερὸς ἐξάλλου ὁ δυναμισμὸς τῆς σχετικῆς πολιτισμικῆς ἐπαφῆς, ὁ ἀγωγὸς τῆς μεταφορᾶς, ποὺ δὲν ὀδηγεῖ κατευθεῖαν στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ στὰ Βαλκάνια.

Ἄς δοῦμε ὅμως πρῶτα τὶς πηγὲς ἀπὸ κοντά. Οἱ μελέτες τῶν Saineanu²⁴, Gaster²⁵, Burada²⁶, Gîțza²⁷, Dinescu²⁸, Popescu-Judetș²⁹,

¹⁶ Μπίρης, ὁ.π., σσ. 28 κέ.

¹⁷ Π. Μαρκάκης, «Ἡ καταγωγή τοῦ Καραγκιόζη», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* 2, 1944, σσ. 128-133. Π. Π. Καλονάρος, *Ἡ ἱστορία τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, 1977, σσ. 59 κέ.

¹⁸ D. Loukatos, «La Tradition et la vie populaire grecque dans les représentations de Karaghiozis», *Quand les Marionnettes de Monde se donnent la Main*, Liège, 1958, σσ. 232-244.

¹⁹ L. S. Myrsiades, «The Karaghiozis Performance in Nineteenth-Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, σσ. 83-97.

²⁰ Μεῤῥα, ὁ.π., 15.11.1952.

²¹ Γρ. Μ. Σηφάκης, *Ἡ παραδοσιακὴ δραματοποιία τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, 1984, σσ. 18 κέ.

²² Μπίρης, ὁ.π., σσ. 4 κέ. C. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge/Mass., 1964, σσ. 281 κέ. H. Reich, *Der Mimos*, Berlin, 1903, σσ. 624 κέ. Θ. Φωτιάδης, «Ἑλληνικὸ θέατρο Σκιῶν. Στοιχεῖα γιὰ τὴν προέλευση τοῦ Καραγκιόζη», *Ἀνθρωπος* 11/1, 1975, σσ. 69-90.

²³ Παμπούκης, ὁ.π. Φωτιάδης, Πρόσφυγας, ὁ.π., σσ. 55 κέ. Χατζηφώτης, Γ. Μ., *Ὁ Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, Ἀθήνα, 1981.

²⁴ L. Saineanu, «Jocul papusilor si raporturile sale in farsa Karagöz», *Lui Titu Maiorescu omagiu*, Bucuresti, 1900, σσ. 281- 287 (βλ. ἐπίσης *Keleti Szemle* I, Budapest, 1900, σσ. 140-144). Τοῦ ἴδιου, *Influenta orientala asupra limbii si culturale Române* I, Bucuresti, 1900, σσ. CLXX κέ. Τοῦ ἴδιου, «Les marionnettes en Roumanie et Turquie», *Revue des traditions populaires* XVI, 1901, σσ. 409-419.

²⁵ M. Gaster, *Literatura populara româna*, Bucuresti, 1883, σ. 492.

²⁶ T. T. Burada, *Istoria Teatrului in Moldova*, tom. 1, Iasi, 1885, σ. 15.

²⁷ L. Gîțza, «Le théâtre roumain de marionnettes, art anciens et art moderne», *Revue Roumaine d'histoire de l'art* 1, 1964, σσ. 119-138.

²⁸ V. Dinescu, «La relation entre Karagöz oyunu et le théâtre populaire roumain de marionnettes», *Résumées des communications*, tom. 2, Bucuresti, 1974, σσ. 362-363. Τοῦ ἴδιου, *Teatrul de umbre Turc*, Bucuresti, 1982.

²⁹ E. Popescu-Judetș, «L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains»,

Nadejda³⁰, Ollanescu³¹, Teodorescu³², Radulescu³³ καὶ Oprisan³⁴ γιὰ τὴ Ρουμανία, τοῦ Zivkov³⁵ γιὰ τὴ Βουλγαρία, τῶν Marcu³⁶ καὶ Papahagi³⁷ γιὰ τοὺς Μεγλενορουμάνους, τῶν Nehring³⁸, Δημητριάδη³⁹, Trickovic⁴⁰, Batusic⁴¹, Stefanovski⁴², Stefanovic⁴³, Vukanovic⁴⁴, Antonijevic⁴⁵, Ilic⁴⁶, Jevtic⁴⁷, Kurspahic⁴⁸, Jacob⁴⁹, Kanitz⁵⁰, Hadziosmanovic⁵¹ καὶ Bonifacic-Rozin⁵² γιὰ τὴ Γιουγκοσλαβία, ποὺ μερικὰ εἶδαν πρόσφατα τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας, μεταβάλλουν ἀπρόσμενα καὶ ὀριστικὰ τὴν ὅλη εἰκόνα γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη. Μὲ βάση τὶς

Studia et Acta Orientalia V-VI, 1967, σσ. 337-355.

³⁰ L. Nadejda, «Teatral popular de papusi în secolul al XIX-lea», *Studii si cercetari de istoria artei* 7/1, 1960, σσ. 203-215.

³¹ D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*, Bucuresti, 1895, σσ. 27-28.

³² G. D. Teodorescu, *Poesie populare române*, Bucuresti 1885, σσ. 120-132.

³³ N., Radulescu, «Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore», *Zeitschrift für Balkanologie* 14, 1978, σσ. 83-98.

³⁴ H. B. Oprisan, «Das rumänische Volkspuppenspiel», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 84 (1981), σσ. 84-106. Τοῦ ἴδιου, *Teatru fara scena*, Bucuresti, 1981, σσ. 56 κἑ.

³⁵ T. I. Zivkov, «Za teatralnija Karakter na folklornata obrednost», *Bulgarski Folklor VIH/4* (1982), σσ. 47-52, ἰδίως σ. 49.

³⁶ L. Marcu, «Quelques aspects des anciennes coutumes d'hiver dans le vallé de Moglena», *Makedonski Folklor 15-16*, 1975, σσ. 69-79, ἰδίως σ. 77.

³⁷ P. Papahagi, *Megleno-românii*, Bucuresti, 1902, σ. 114.

³⁸ K. Nehring, *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, München, 1983, σ. 101.

³⁹ B. Δημητριάδης, *Ἡ κεντρικὴ καὶ δυτικὴ Μακεδονία κατὰ τὸν Ἑβλιγιά Τσελεμπή*, Θεσσαλονίκη, 1973, σ. 347.

⁴⁰ R. Trickovic, *Beogradski pasalik*, ἀδημοσ. διατρ., σ. 132.

⁴¹ N. Batusic, *Povijest Hrvatskoga kazalista*, Zagreb, 1978, σ. 155.

⁴² P. Stefanovski, *Teatarot vo Makedonija*, Skopje, 1976, σ. 25.

⁴³ V. T. Stefanovic, «Stari Beograd», *Glasnik 1911*, Beograd, σ. 149.

⁴⁴ T. Vukanovic, «Studije iz balkanskog folklor», *Vranjski glasnik V*, Vranje, 1969, σσ. 337-339.

⁴⁵ D. Antonijevic, «Karacoz», *Gradska kultura na Balkanu (XV-XIX vek)*, Beograd, 1984 (Balkanoloskog instituta SANU, 21), σσ. 385-412.

⁴⁶ Z. Ilic, «Jedna zabrana izvocenja "Karacoz" pozorista u Sarajevu», «Politika», 30. 1. 1966, σ. 20.

⁴⁷ V. Jevtic, *Izabrana djela*, Sarajevo, 1982, σσ. 357-361.

⁴⁸ N. Kurspahic, «Karadzoz tursko pozoriste senki», *Pozoriste 1-2*, Tuzla, 1981.

⁴⁹ G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen - und Abendland*, Hannover, 1925, σσ. 130 κἑ.

⁵⁰ F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, II, Leipzig, 1877, σσ. 191 κἑ.

⁵¹ L. Hadziosmanovic, «Igra lutke i sjenke Karadzoz», *Pozoriste 1-2*, Tuzla, 1981.

⁵² N. Bonifacic-Rozin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb, 1963, σσ. 128 κἑ.

μελέτες αυτές προκύπτει, ότι τὸ θέατρο σκιῶν εἶναι διαδεδομένο στις πόλεις τῶν Παραδουνάβιων ἡγεμονιῶν καὶ τῆς Γιουγκοσλαβίας, ἀπὸ τὸ Βελιγράδι καὶ τὸ Σεράγεβο ὡς τὰ Σκόπια, κατὰ τὸν 18^ο, ὅλο τὸν 19^ο καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα, καὶ ὅτι ἦταν γνωστὸ ὡς αὐλικὴ διασκέδαση τῶν τοπικῶν πασάδων καὶ ἀρχόντων ἤδη ἀπὸ τὸν 17^ο αἰῶνα. Ἔτσι, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν περιγραφὴ παράστασης στὰ Γιάννενα τοῦ 1809 ἀπὸ τὸν Hobhouse καὶ τὴν προφορικὴ παράδοση γιὰ τὸν Ἑβραῖο Ἰάκωβο στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ, πρέπει νὰ θεωρηθεῖ βέβαιον ὅτι τὸ θέατρο σκιῶν ὑπῆρχε στὰ προεπαναστατικὰ Γιάννενα. Στὸ θέμα αὐτὸ ὅμως θὰ ἐπανεέλθουμε. Προηγουμένως, ἀναλύοντας τὶς πηγές ποὺ διαθέτουμε, μποροῦμε νὰ σκιαγραφήσουμε ὡς ἑξῆς τὰ ιστορικογεωγραφικὰ δεδομένα τοῦ Καραγκιόζη στὰ Βαλκάνια.

Ἱστορία καὶ γεωγραφία τοῦ Καραγκιόζη στὰ Βαλκάνια

Προσδιορίζοντας τὰ χρονολογικὰ ὅρια τοῦ τουρκικοῦ θεάτρου σκιῶν⁵³ μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε πρῶτες, ἀμφιλεγόμενες ὅμως, ἐνδείξεις γιὰ τὴν Κωνσταντινούπολη τοῦ 1530 καὶ τοῦ 1539⁵⁴. Πιὸ βέβαιη ἐνδειξὴ διαθέτουμε γιὰ τὸ 1582, ὅταν ἔγινε ἡ γιορτὴ τῆς περιτομῆς τοῦ γιοῦ τοῦ Σουλτάνου⁵⁵. Ὁ Thévenot, σὲ ταξιδιωτικὸ βιβλίο ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 17^{οῦ} αἰῶνα, ἀναφέρει πὼς οἱ καραγκιοζοπαῖχτες συχνὰ εἶναι Ἑβραῖοι⁵⁶. Ἡ ὀριστικὴ παρακμὴ τῶν παραστάσεων τοῦ θεάτρου σκιῶν στὴν Κωνσταντινούπολη πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὰ χρόνια μετὰ τὴ Νεοτουρκικὴ ἐπανάσταση, τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους, τὸν Πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον καὶ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφὴ⁵⁷. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς οἱ τουρκικὲς πηγές ἀναφέρονται

⁵³ Συγκεντρωμένη βιβλιογραφία γιὰ τὸν ὀθωμανικὸ Καραγκιόζη στὸ πρῶτον κεφάλαιον τοῦ Β. Ποῦχνερ, «Σύντομη ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία τοῦ Θεάτρου Σκιῶν στὴν Ἑλλάδα», *Λαογραφία* 31 (1976-78), σσ. 294-324, ἰδίως σσ. 295-299, καὶ τοῦ ἴδιου, «Συμπλήρωμα στὴν ἀναλυτικὴ βιβλιογραφία τοῦ Θεάτρου Σκιῶν στὴν Ἑλλάδα», *Λαογραφία* 32 (1979-1981), σσ. 370-378, ἰδίως σσ. 370 κέ.

⁵⁴ J. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, 3 Bde. Pest, 1828, σσ. 99, 213.

⁵⁵ N. Haunoldt, *Particular Verzeichnusz...*, Frankfurt/M., 1590, σ. 489. Βλ. ἐπίσης And, M., *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara, 1963/64, σ. 7 (βλ. τώρα καὶ στὰ ἐλληνικά: Μυστακίδου, ὁ.π., σ. 68).

⁵⁶ M. Thévenot, *Relation d'un voyage fait en Levant*, Paris, 1665, σσ. 66 κέ. Βλ. ἐπίσης τοῦ ἴδιου, *Voyage de tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*, 5 vols., Paris, 1689, σσ. 109-111.

⁵⁷ G. Petek, *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris, 1972. -«Unfortunately, the Turkish shadow theatre, which enjoyed great popularity until about 60 years

σχεδόν αποκλειστικά στην Κωνσταντινούπολη. Ο μπερντές ήταν σουλτανική, αλύκικη διασκέδαση⁵⁸ δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς έγινε και λαϊκή διασκέδαση στα καφενεία του μαχαλά⁵⁹, όπως μᾶς τὸν περιγράφει ὁ Gerard de Nerval στὰ μέσα τοῦ 19^{ου} αἰώνα⁶⁰. Μ' αὐτὴ τὴ διττὴ ὑπόσταση τοῦ ἀριστοκρατικοῦ καὶ τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου (στὰ ἀστικά κέντρα βέβαια, ὅχι στὴν ὑπαιθρο), τὸν βρίσκουμε καὶ στὰ Βαλκάνια.

Τὸ 1608 ὁ πρεσβευτὴς Adam Freiherr von Herberstein, συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν Maximilian Brandstetter, ταξιδεύει μὲ καράβι στὸ Δούναβη ἀπὸ τὴ Βιέννη στὴν Κωνσταντινούπολη ὅταν σταματοῦν στὴν πόλη Ilok (50 χιλιόμετρα δυτικὰ ἀπὸ τὸ Novi Sad, στὴν ἀπέναντι ὄχθη τῆς σημερινῆς Backa Palanka), ὁ Τοῦρκος πασὰς τῆς πόλης τοὺς φιλοξενεῖ μὲ μεγάλη ἐγκαρδιότητα καὶ τὸ βράδυ τοὺς προσφέρει μιὰ παράσταση μὲ «μαριονέτες», ὅπου ὁ παίχτης μιμεῖται τὶς ἀντρικὲς καὶ γυναικεῖες φωνές ἀπὸ φιγοῦρες ποὺ μετακινοῦνται⁶¹. Ὁ Antonijević πιστεύει σωστὰ πὼς πρόκειται γιὰ θέατρο σκιῶν⁶².

Τὸ 1652 στὸ Ἰάσιο τῆς Μολδαβίας, στοὺς γάμους τῆς Ruxandra, κόρης τοῦ Vasile Luru, ἡγεμόνα τῆς Μολδαβίας (1634-1653), μὲ τὸν Timus, γιὸ τοῦ Bogdan Hmelnizkij, ἀρχηγὸ (hatman) τῶν Κοζάκων ἀπὸ τὸ Saporos, παίζουν Βλάχοι καὶ Τοῦρκοι ὀργανοπαῖχτες.

ago, can no longer compete against the cinema and TV, and therefore it is something like a historical curiosity» (Uysal, A. E., «Some Specimens of wintergames in Turkey: a study based on observations in several ethnic communities», *Makedonski Folklor* 15-16, 1975, σσ. 147-151, ἰδίως σσ. 147 κέ.).

⁵⁸ Μυστακίδου, ὁ.π., σσ. 101 κέ.

⁵⁹ Ὁ Jacob ἀναφέρει πὼς ὁ πρῶτος γνωστὸς μεγάλος καραγκιοζοπαίχτης τοῦ 17^{ου} αἰώνα χρησιμοποιεῖ ἤδη τὶς φιγοῦρες ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ 1900 (Jacob, ὁ.π., σσ. 145 κέ.). Ὁ Τοῦρκος ἐρευνητὴς Siyavusgil πιστεύει ἄλλωστε πὼς ὁ μπερντές ἀντικαθρεφτίζει ἀκριβῶς τὸν κοινωνικὸ ὀρίζοντα τοῦ παραδοσιακοῦ ἀστικοῦ μαχαλά τῆς Κωνσταντινούπολης (Siyavusgil, S. E., *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955). Γι' αὐτὸ τὸ θέμα βλ. καὶ πρόσφατα ἐπίσης Gokalp, H., «Els indigenes de la capital i el calidoscopi cultural otoma: les figures "étniques" en l'escena del Karagoz ture», *El teatre d'omhres arreu del món*, Barcelona 1984, σσ. 115-124.

⁶⁰ G. Nerval, *Voyage en Orient*, vol. 3, Paris, 1927. Βλ. ἐπίσης M. Rinvolucrì στὴν εἰσαγωγή του στὸ Spatharis, S., *Behind the white screen*, London, 1967, σσ. 67 κέ.

⁶¹ Nehring, ὁ.π., σ. 101.

⁶² Antonijević, ὁ.π., σ. 390. Τὸ κείμενο τῆς περιγραφῆς δὲν ἀφήνει ἄλλη ἐκδοχή: «Nach dem Essen hat der Ali Passa Chiazi zu im geschickt, ob er was Kurtzweilig sehen wolte, das Ir Gnaden gewilliget und zu ime kommen. Da hat ein Gaukler in einem verborgenen Gezehlt, bey einem Licht durch ein durchsichtig Tuch mit geschürtzten Weibl und Mändl allerley Possen getrieben, und er selbst auf allerley Arth von Mann und Weib geredet» (Nehring, ὁ.π., σ. 101).

Οι Τοῦρκοι παριστάνουν «*allerhand Frewdenspiel*» (διάφορα εὐχάριστα παίγνια)⁶³. Σὲ μιὰ ὑποσημείωση ὁ Ν. Iorga, ἐκδότης τοῦ κειμένου, σημειώνει πὼς πρόκειται γιὰ τὸν Karagöz⁶⁴. Παρ' ὅτι ἡ ἔνδειξη αὐτὴ δὲν εἶναι σαφὴς (ὑπάρχει καὶ τὸ ἐνδεχόμενο ζωντανῆς θεατρικῆς παράστασης, ὅπως θὰ δοῦμε ἀπὸ ἄλλες μαρτυρίες στὴ συνέχεια), ἔχει περάσει στὴ ρουμανικὴ ἔρευνα ὡς πρώτη μνεία τοῦ θεάτρου σκιῶν στὴ Ρουμανία⁶⁵.

Τὸ 1666 ὁ Enlija Celebi, ὁ γνωστός Τοῦρκος ταξιδιώτης τοῦ 17ου αἰώνα, περιγράφει τὴ μεγάλη ἐμποροπανήγυρη στὴν Ντόλιανη (τὸ σημερινὸ Banjsko, χωριὸ νοτιοανατολικά τῆς Strumica, κοντὰ στὰ ἑλληνικὰ σύνορα), ὅπου βλέπει, δίπλα σὲ ἄλλα θεάματα, καὶ «κουκλοθέατρο ἢ θέατρο σκιῶν»⁶⁶. Οἱ γνωστές του εὐφάνταστες ὑπερβολὲς στὶς περιγραφὲς ξένων τόπων ἐγείρουν τὴν ἐρώτηση, ἂν πράγματι εἶδε ὅλ' αὐτὰ ποὺ ἀναφέρει⁶⁷. Ὑπάρχουν βέβαια βάσιμες ἐνδείξεις, πὼς δὲν ἔχει περάσει ἀπὸ τὴν Ντόλιανη κατὰ τὸ ταξίδι του, κι ἂν ἀληθεύουν αὐτοὶ οἱ ἐνδοιασμοί, τότε μεταφέρει ἀπλῶς τὶς γνώσεις του γιὰ τὰ θεάματα τῆς Πόλης στὸ πανηγύρι τῆς Μακεδονίας, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔχει ἀκούσει, μιὰ ἐκδοχὴ ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε⁶⁸.

⁶³ «Beschreibung der Solemniteten, so bey der Hochzeit des Chmielnizken Sohns, Timoszek, mit des Hospodarn in Wallachey Tochter vorgegangen...» (Iorga, N., *Acte si fragmente en privire la Istoria Românilor I*, Bucuresti, 1895, σσ. 208-214, ἰδίως σ. 211).

⁶⁴ «Celebrul Karagoz, de unde 'caraghiosul' nostru» (Iorga, ὁ.π., σ. 211).

⁶⁵ Βλ. Radulescu, ὁ.π., σσ. 83 κέ.

⁶⁶ Β. Δημητριάδης, ὁ.π., σσ. 342 κέ. Βλ. ἐπίσης Celebi, E., *Putenus*, Sofija, BAN 1972, σ. 279.

⁶⁷ Ἡ περιγραφή του εἶναι τόσο ἐντυπωσιακὴ καὶ κάπως ἀόριστη, ποὺ δημιουργεῖ μερικὲς ὑποψίες. Τὸ κείμενο στὰ ἑλληνικά: «Καὶ ὅσοι ταχυδακτυλοουργοὶ ὑπάρχουν ἐπάνω στὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς, βρίσκονται στὶς πλατεῖες καὶ τὶς σκηνές. Ἄλλοι εἶναι θαυματοποιοί, ἄλλοι παίζουν μὲ φιάλες, ἄλλοι εἶναι σχοινοβάτες, ἄλλοι εἶναι χαρτοπαῖχτες, ἄλλοι παίζουν μὲ σκιές, ἄλλοι μὲ δοχεῖα, ἄλλοι μὲ μαχαίρια, ἄλλοι ἐπιδεικνύουν τὴ δύναμή τους, ἄλλοι παίζουν μὲ σκοινιά, ἄλλοι παίζουν μὲ φλόγες, ἄλλοι ἔχουν κουκλοθέατρο ἢ θέατρο σκιῶν, ἄλλοι κάνουν ἀγυρτίες, ἄλλοι κάνουν τοῦμπες, ἄλλοι παίζουν μὲ δίσκους, ποτήρια, μουκάλια, φωτιές, πέτρες, φιάλες, κούπες, στεφάνια, σπαθιά, ἄλλοι παίζουν μὲ ἀρκοῦδες, μαῖμουδες, κατσίκια ἢ γαϊδούρια, ἄλλοι παίζουν μὲ ρόπαλα, λάσα, φίδια, τράπουλες, πουλιά, ἀναμμένα κάρβουνα, χαρτιά, καθρέφτες, πιάτα, μπάλες. Μὲ λίγα λόγια, οἱ φημισμένοι ταχυδακτυλοουργοὶ ὅλου τοῦ κόσμου καὶ ὅλοι οἱ ἀγύρτες καὶ οἱ παλιανθρώποι βρίσκονται στὴ μεγάλη αὐτὴ ἀνθρωποσύναξη. Σὲ ὅλες τὶς σκηνές καὶ τὶς ἀνοιχτὲς ἀγορὲς ὑπάρχουν κάθε χώρας τραγουδιστές, καθαριστές, χορευτές, μουσικοί, γελωτοποιοί, κωμικοί, παραμυθῶδες, ραψωδοί, παλαιστές, ἀθλητές, τοξότες, γενναῖοι κι ὁμορφοὶ νέοι, τίμια, ἀγαπημένα ἀγόρια τῆς ἐποχῆς τους, καὶ τραγουδιστὲς ἀκόμη, ὅλοι βρίσκονται στὸ εὐχάριστο αὐτὸ παζάρι. Γίνεται μιὰ μεγάλῃ γιορτῇ» (Δημητριάδης, ὁ.π., σ. 347).

⁶⁸ Δημητριάδης, ὁ.π., σσ. 347 κέ.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1695 ἔμποροι ἀπὸ τὴν Τουρκία φέρνουν στὴν κατεχόμενη ἀπὸ τοὺς Ὁθωμανοὺς πόλη τοῦ Βελιγραδίου πλῆθος ἐμπορεύματα ἀπὸ τὴν Ἀνατολή. Ἀνάμεσά τους βρίσκονται καὶ φιγοῦρες τοῦ Karagöz, μαζί μὲ τὰ κεριὰ ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὸ φωτισμὸ τῆς παράστασης⁶⁹. Τὸν 18^ο αἰώνα στὶς μουσουλμανικὲς συνοικίες τῶν Σκοπίων γίνονται παραστάσεις τοῦ Καραγκιόζη σὲ καφενεῖα καὶ τεῖοποτεῖα⁷⁰.

Τὸ 1715 ὁ γραμματέας στὴν ἡγεμονικὴ αὐλὴ τῆς Βλαχίας Del Chiaro, παρακολουθεῖ παράσταση μὲ «αἰσchrές φάρσες»⁷¹, ποὺ παίζονται ἀρχικὰ στὰ ἀρχοντικὰ τῶν Μπογιάρων καὶ στὴν αὐλή, ἀργότερα καὶ σὲ καφενεῖα κωμοπόλεων καὶ χωριῶν. Καὶ ἓνας ξένος ἐπισκέπτῃς τῆς αὐλῆς τῶν Παραδουνάβιων ἡγεμονιῶν κατὰ τὸν 18^ο αἰώνα ἀναφέρει τὸν αἰσchrὸ διάλογο δύο πρωταγωνιστῶν κατὰ τὴ διάρκεια θεατρικῆς παράστασης. Ἡ Popescu-Judetzu θεωρεῖ αὐτὲς τὶς ἀναφορὲς ἀποδείξεις γιὰ τὴν ὕπαρξη τοῦ θεάτρου σκιῶν στὴ Ρουμανία τοῦ 18^{ου} αἰώνα⁷². Τὸ πράγμα δὲν εἶναι τόσο βέβαιον, γιὰτὶ, ὅπως περιγράφει ὁ Sulzer ἀργότερα, ἔπαιζαν στὴν αὐλὴ ὄχι μόνο θέατρο σκιῶν ἀλλὰ καὶ «κωμωδίες» μὲ ζωντανούς ἥθοποιούς⁷³. Πάντως τὸ θέατρο σκιῶν ἦταν γνωστὸ στοὺς αὐλικοὺς κύκλους, γιὰτὶ ὁ λόγιος ἡγεμόνας Dimitrie Cantemir (1673-1723) τὸ περιγράφει στὴν *Ἱστορία τῆς Ὁθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας*⁷⁴, καὶ ἀναφέρει στὴν *Istoria Ieroglifica*⁷⁵ (μὲ ἀλληγορικὴ ἱστορία, ποὺ χρησιμοποιεῖ διάφορα βυζαντινὰ δημῶδη βιβλία, ὅπως τὸν *Φυσιολόγο*, τὸν *Πωρικολόγο*, τὸν *Ὁψαρολόγο* κτλ.)⁷⁶, τὸν Karagöz ὡς προσωπεῖο μὲ μαῦρα μάτια (Karagöz = μαυρομάτης)⁷⁷.

⁶⁹ Trickovic, ὁ.π., σ. 132. Ἀναφορὰ κατὰ Antonijevic, ὁ.π., σ. 390.

⁷⁰ Stefanovski, ὁ.π., σ. 25.

⁷¹ A. M. Chiaro, *Istoria delle moderne rivolluzioni della Valachia*, Venezia, 1718, σ. 3.

⁷² Popescu-Judetzu, ὁ.π., σ. 343.

⁷³ Βλ. στὴ συνέχεια.

⁷⁴ D. Kantemir, *Geschichte des osmanischen Reiches...*, Hamburg, 1745, σσ. 377 κέ.

⁷⁵ D. Cantemir, *Istoria Ieroglifica*, ed. St. Torna & N. Stoiescu, Bucuresti, 1973.

⁷⁶ M. Tanasescu, *Despre "Istoria Ieroglifica"*, Bucuresti, 1970. E. Sorohan, *Cantemir in cartea hieroglifelor*, Bucuresti, 1978.

⁷⁷ Radulescu, ὁ.π., σ. 84.

Στὸν δεύτερο τόμο τῆς *Ἱστορίας τῆς Δακίας* (Βιέννη 1781)⁷⁸ ὁ Ἑλβετός Franz Joseph Sulzer, λοχαγὸς τοῦ αὐστριακοῦ στρατοῦ καὶ ὕστερα σύμβουλος στὸ στρατοδικεῖο, ποὺ προσλήφθηκε γύρω στὰ 1776 ἀπὸ τὸν ἡγεμόνα Ἀλέξανδρο Ὑψηλάντη στὸ Βουκουρέστι γιὰ νὰ ἰδρύσει νομικὴ σχολή, καὶ ζεῖ ὡς τὸ θάνατό του, τὸ 1791, στὴν αὐλὴ τῆς Βλαχίας, περιγράφοντας τὰ θεάματα καὶ τὶς διασκεδάσεις στὴν αὐλὴ τῶν Φαναριωτῶν, ποὺ παρασταίνονται ἀπὸ τοὺς αὐλικοὺς τσαούσηδες, δίνει καὶ μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα περιγραφή παράστασης τοῦ θεάτρου σκιῶν. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς γίνονται μετὰ ἀπὸ συμπόσιο, γιὰ νὰ περάσει ἡ ὥρα, ἢ μὲ τὴν εὐκαιρίαν ἐπίσκεψης ὑψηλῆς προσωπικότητος. Ὁ Sulzer βλέπει δύο εἰδῶν παραστάσεις πρῶτα, μία αὐτοσχέδια κωμωδία ἀπὸ μεταμφιεσμένους τσαούσηδες στὰ βλάχικα, ἑλληνικὰ καὶ τουρκικὰ, ποὺ ἡ ὑπόθεση κι ὁ διάλογός της ἔχει τὸ ὕφος τοῦ «περιβόητου κουκλοθέατρου» (δηλαδὴ τοῦ Karagöz), δηλαδὴ ἀρκετὲς αἰσχρολογίαι, οἱ ὁποῖες ὅμως, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Sulzer, δὲν προκαλοῦν καὶ πολὺ γέλιο οἱ παραστάσεις αὐτὲς εἶναι σπάνιες, καὶ δὲν κρατᾶνε πολὺ⁷⁹. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς πρόκειται γιὰ

⁷⁸ F. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhänge mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von...*, Zweeter Band, Wien, 1781.

⁷⁹ Sulzer, ὁ.π., σσ. 401-402. Τὸ γερμανικὸ κείμενο ἔχει ὡς ἑξῆς: «Einer von den fürstlichen Tschauschen oder Hoftrabanten, welcher gemeinlich den Hofnarren und den Principalen von ihnen machet, empfängt von dem Fürsten den Befehl, ein Schauspiel aufzuführen. Dies geschieht nicht öfters, als wenn der Fürst nach dem Mittagessen in guter Laune ist, und lange Weile hat, oder etwa einem Ausländer, der bei ihm speiset, einen Vorgeschmack vom Glanze seines Hofstaates geben will. Sogleich legen sechs solcher Kerle in weissen oder rothen aufgestülpten langen türkischen Unterkleidern, mit Silber beschlagenen Stäben in der Hand, und hohen runden Pelzmützen auf dem Kopfe, ihre Hände mit einer kleinen Verbeugung auf die Brust, zum Zeichen, dass Effendi augenblicklich bedient werden soll; treten aus dem Speisesaal ab, und eröffnen nach einer kleinen Weile die Bühne mit einer Vorrede, die insgemein der Geschickteste unter ihnen hält. Der Boden des Saales selbst, wo man gespeiset hat, ist die Bühne, und die Kleidung der Schauspieler etwa eine zerrissene Montour eines österreichischen Ueberläufers, oder sonst einige alte Fetzen von irgendeiner fremden oder einheimischen Tracht, die weibliche nicht ausgenommen, wenn etwa ein Frauenzimmer aufzutreten hätte, dessen Rolle ebenfalls ein verummter schnurrbärtiger Tschausche spielt. Das Stück wird in walachisch, griechisch, und türkischer Sprache aus dem Stegreif aufgeführt. Der Inhalt, und die Entwicklung muss, nach dem, was ich aus den eingemischten walachischen *bon mots* abnehmen konnte, Burlesk, und sehr erbaulich seyn, alles im Geschmack des berühmten Marionetten-Theaters. Bald hätte ich mich beredet, dass der witzige Verfasser dieses beissenden Lustspiels, den ich persönlich kenne, und hochschätze, dieser hospodaralischen Komödie mit mir begewohnet haben musste, so geschickt hat er die Scene nach türkisch-walachischem Zuschnitte von Salzburg nach Berlin, und von Berlin in die Türkei zu transferiren, und vollkommen die Sprache dieser lehrreichen Tschauschen nachzuahmen gewusst.

παραστάσεις του τουρκικού *Orta oyunu*⁸⁰, τὸ ὁποῖο ἔφεραν, κατὰ τὶς νεότερες ἀπόψεις τῆς ἔρευνας, οἱ Ἑβραῖοι (Sefardim) ἀπὸ τῆ Δύσης⁸¹ κατὰ τὰ μεταμεσαιωνικὰ χρόνια.

Στὴ συνέχεια γράφει ὁ Sulzer (μεταφράζω ἐγώ): «Γρήγορα ὁμως βαριοῦνται τὴν κωμωδία καὶ θέλουν μιὰν “ὄπερα”. Αὐτὸ τὸ τουρκικὸ θέαμα, τὸ ὁποῖο οἱ Ἕλληνες, γιὰ χάρη μας, τὸ λέγανε “ὄπερα”, δὲν εἶναι τίποτ’ ἄλλο παρὰ ἓνα εἶδος κουκλοθέατρου καὶ γίνεται ὡς ἑξῆς: συσκοτίζουν τὴν αἴθουσα (ὅταν ἡ παράσταση γίνεται νύχτα ἀπαλλάσσονται ἀπ’ αὐτὸ τὸν κόπο), στερεώνουν σὲ μιὰ γωνιά τῆς μιὰ λεπτὴ ὀθόνη, τοποθετοῦν πίσω τῆς ἓνα τραπέζι καὶ φωτίζουν τὴν κλεισμένη μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο γωνιά μὲ μερικὰ φῶτα. Σ’ αὐτὸν τὸ στενὸ χῶρο ἓνας καὶ μοναδικὸς τσαούσης στέκεται πίσω ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ τοποθετεῖ πάνω σ’ αὐτὸ ἐπίπεδες κοῦκλες, φτιαγμένες ἀπὸ χαρτόνι καὶ συναρμολογημένες μὲ σχοινιά στὶς ἀρθρώσεις, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ κινοῦνται (εἶναι σὰν τὸν χάρτινο Hanswurst, ποὺ ἀγοράζουμε στὰ παιδιὰ μας γιὰ νὰ παίζουν), καὶ τὶς κάνει νὰ περπατοῦν, νὰ χειρονομοῦν ἀνάλογα μὲ τὰ λόγια ποὺ λέει στὰ ρουμανικὰ καὶ στὰ ἑλληνικὰ, ἀλλὰ κυρίως στὰ τουρκικὰ, ὥστε οἱ χάρτινες αὐτὲς φιγούρες νὰ βλέπονται ἀπὸ τοὺς θεατὲς μέσα στὴν ὀθόνη σὰν σκιές. Πῶς ἓνα τόσο χοντροκομμένο θέατρο σκιῶν (ἔτσι νομίζω πρέπει νὰ τὸ ὀνομάσω), ἰδωμένο μιὰ φορά, μπορεῖ νὰ διασκεδάσει ἓναν ἔστω καὶ λίγο σκεπτόμενο ἄνθρωπο καὶ γιὰ δεύτερη φορά, αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ ρωτήσῃ μόνον ἐκεῖνος ποὺ δὲν ἔχει γνωρίσει τὴ θανάσιμη πλήξη τῶν βλαχο-ἑλληνικῶν ἀύλων...»⁸².

Wenigstens fehlte es ihnen an Zoten nicht; an Zoten, die auch einem gewissen deutschen Parterre noch vor kurzer Zeit zur Ergötzung, und einem B-, dem Vater der deutschen komischen Dichtkunst von der Faust, zum Muster hätte dienen können. Zu gutem Glück und zur Ehre der walachischen Nation kommen diese sinnreichen Schauspiele selten vor, dauern nicht lange, erregen kein grosses Gelächter, und werden wenigstens nicht mit Schriften verfochten».

⁸⁰ C. Kudret, *Orta Oyunu*, Ankara, 1973. Ἐξαντλητικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸ *Orta Oyunu* στὸ B. Ποῦχνερ, «Τὸ παραδοσιακὸ λαϊκὸ θέατρο τοῦ Πόντου στὸν ἐθνολογικὸ του συσχετισμό», Α’ Συμπόσιον Ποντιακῆς Λαογραφίας (Ἀθῆναι, 12-15. 6. 1981), *Ἀρχεῖον Πόντου* 38, 1983, σσ. 291-306, ἰδίως σσ. 303-304 (σημ. 3-14, καὶ 1-15).

⁸¹ M. And, «Wie entstand das türkische Orta Oyunu (Spiel der Mitte) ?», *Maske und Kothurn* 16, 1970, σσ. 201-216.

⁸² Ποῦχνερ, «Ο πρῶτος...», ὁ.π., σσ. 791 κέ. Τὸ γερμανικὸ κείμενο: «Man ist ihrer gleich müde, und will eine Opera haben./ Dieses türkische Schauspiel, welches die Griechen uns zu Gefallen Opera nennen, ist nichts anderes, als eine Art von Marionettenspiel und besteht darinn: Man verfinstert den Saal (wird es bey der Nacht aufgeführt, so ist diese Mühe erspähret) spannet

Ἡ περιγραφή αὐτὴ ἔχει περάσει στὴ σχετικὴ ἔρευνα ἀπὸ τὸν Saineanu⁸³ ὡς τὸν Metin And⁸⁴, κυρίως γιατί ἡ φάρσα τοῦ θεάτρου σκιῶν ἔχει ἐπηρεάσει τὸ παλαιότερο ρουμανικὸ κουκλοθέατρο⁸⁵. Ἀλλὰ σ' αὐτὸ θ' ἀναφερθοῦμε ἀκόμη πὶὸ ἀναλυτικά. Ταξιδιώτης ἀπὸ τὶς δαλματικὲς ἀκτὲς ἀναφέρει, λίγα χρόνια ἀργότερα, πὼς ἀνάμεσα στοὺς τσαούσηδες εἶναι καὶ Ἀρμένιοι, ποὺ παίζουν τουρκικὲς κωμωδίες μὲ αἰσχρὲς χειρονομίες κι ἄσχημα λόγια· αὐτοὶ οἱ Ἀρμένηδες ἀφηγοῦνται καὶ στὰ καφενεῖα διάφορες ἱστορίες, γιὰ τὴ διασκέδαση τῶν ἀκροατῶν⁸⁶. Ἔτσι φαίνεται πολὺ πιθανό, ὅτι οἱ ἐκτελεστὲς τοῦ Orta oyunu καὶ τοῦ Karagöz, ὅπως καὶ τῆς τέχνης τοῦ παραμυθᾶ (meddah)⁸⁷, στὴ Βλαχία τουλάχιστον, ἦσαν Ἀρμένιοι, πράγμα πού ἀνταποκρίνεται ἀπόλυτα στὰ δεδομένα τῆς Ὁθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, ὅπου οἱ πολὺγλωσσοι θεατρίνοι ἦσαν ἀλλόθρησκοι: Ἀρμένιοι, Ἑβραῖοι, Ἕλληνες καὶ Τσιγγάνοι⁸⁸.

vor eine Ecke, oder den einen Winkel desselben eine feine Leinwand, stellet hinter diese einen Tisch, und beleuchtet diesen also eingeschlossenen Winkel mit einigen Lichtern. In diesem engen Umfange steht hinter dem Tische ein einziger Tschausch, der gewisse flache Puppen, die aus Pappendeckel oder Kartenblättern verfertigt, und mit Schnüren zur Bewegung ihrer Gelenke versehen sind (nach welcher Art wir unsern Kindern zum Spielen den papiernen Hannswurst zu kaufen pflegen), auf dem Tische herum gehen, und nach den Worten, die er in walachischer und griechischer, grösstentheils aber in türkischer Sprache darzu sagen will, sich geberden lässt, so dass diese papiernen Figuren von dem Zuseher gleichsam im Schatten durch die Leinwand gesehen werden./ Wie ein, mit so vielem Pöbelwitz redendes Schattenspiel (denn so glaube ich es nennen zu müssen) einmal gesehen, das zweytemal auch nur halbdenkende Menschen vergnügen könne, wird nur derjenige fragen, der von der tödtenden Langeweile der walachisch - griechischen Höfe noch nicht unterrichtet ist...» (Sulzer, ὁ.π., σσ. 402-403).

⁸³ Saineanu, βλ. σημ. 24.

⁸⁴ M. And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977, σ. 370.

⁸⁵ Βλ. ἐπίσης Β. Ποῦνερ, «Παραστατικὰ δρώμενα, λαϊκὰ θεάματα καὶ λαϊκὸ θέατρο στὴ Νοτιοανατολικὴ Εὐρώπη», *Λαογραφία* 32, 1979-1981, σσ. 304-369, ἰδίως σσ. 312, 345-346.

⁸⁶ Raicevich, *Osservazioni storiche, naturali e politiche intorno la Valachie, e Moldavia*, Napoli, 1788, σ. 244: «Nelle due Corti sogliono pure esservi dei Chiause Turchi, specie di portieri che precedono il Principe con un bastone guarnito di sonagli d'argento. Per lo più sono uniti ad alcuni Armeni che fanno quest' Ufficio, e servono anche di Buffoni per divertire sua Altezza quando mangia, e rappresentare la Comedia in lingua Turca, che in realtà non è che una Farsa indecente si per gli atti, che per le parole. Costoro anno anche il talento di raccontare delle storie, o novelle molto usitate nei Caffè della Turchia per divertire gli Oziosi». Βλ. ἐπίσης ὅσα λέει ὁ ταξιδιώτης γιὰ τοὺς ἡγεμόνες: «Schauspiele, und Hazardspiele sind ihre liebsten Unterhaltungen» (Raicevich, *Bemerkungen über die Moldau und Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturprodukte und Politik*, Aus dem Italiänischen des Herrn von Raicevich, Wien, 1789, σ. 131).

⁸⁷ Γιὰ τὸν meddah βλ. J. Horovitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905. Jacob, G., *Vorträge türkischer Meddahs*, Berlin, 1904.

⁸⁸ And, *A history*, ὁ.π.

Τὴ διάδοση τοῦ ἥρωα τοῦ θεάτρου σκιῶν μαρτυρεῖ καὶ τὸ γεγονός, ὅτι βρίσκουμε τὸ ὄνομά του σχεδὸν σὲ ὅλες τὶς βαλκανικὲς γλῶσσες ὡς ἐπίθετο *caraghios* στὰ ρουμανικά, ποὺ σημαίνει κωμικός, γελοῖος (ὑπάρχει καὶ τὸ *caraghioslic* = καραγκιοζλίκι)⁸⁹, ὡς οὐσιαστικὸ *karagjoz* στὰ βουλγαρικά, ποὺ σημαίνει τὴ φρίσσα⁹⁰, πιθανῶς γιὰ τὰ μαῦρα μάτια της (ὑπάρχει καὶ σχετικὸ τραγούδι «*Karagjoz vakul*» = Καραγκιόζης μαυρομάτης)⁹¹. *Caraghioz* εἶναι καὶ ὁ γελωτοποιὸς στὴ γιορτὴ τῶν «*rusaliile*» στοὺς Μεγλενορουμάνους⁹², ὅπως καὶ στὴ γιορτὴ τοῦ «*eska*» τῶν Βλάχων τῆς περιοχῆς *Jeniste-Vardar*⁹³. Τὸ ὄνομα τοῦ Καραγκιόζη ἐμφανίζεται καὶ σὲ ἀποκριάτικες μεταμφιέσεις στὴ Βόρεια Ἑλλάδα⁹⁴, καὶ στὴν παράσταση τοῦ «Γάμου τοῦ Καραγκιόζη» στὴ Γονοῦσα, κοντὰ στὸ Κιάτο τῆς Πελοποννήσου⁹⁵. Παρ' ὅλ' αὐτὰ δὲν μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ «ἰσχυρὴ ἐπίδραση τοῦ τουρκικοῦ Καραγκιόζη στὰ νεοελληνικά γονιμὰ ἔθιμα», ὅπως ἔκαμε ὁ Waldemar Liungman⁹⁶. Ὁ Ζινκον ἄλλωστε μιλάει ἀόριστα μόνο γιὰ δανεισμὸ θεατρικῶν μορφῶν, ὅπως τοῦ Καραγκιόζη ἢ τοῦ κουκλοθεάτρου στὸ βουλγαρικὸ λαϊκὸ πολιτισμό⁹⁷. Τὸ θέατρο σκιῶν παραμένει πάντα ὑπόθεση τῶν ἀστικῶν κέντρων.

Μὲ τὸ διωγμὸ τῶν Φαναριωτῶν τὸ 1821, τὰ θεάματα τῆς αὐλῆς τοὺς κατεβαίνουν στὰ καφενεῖα τῶν πόλεων καὶ κωμπούλεων. Ἔτσι παίζεται τὸ 1834 στὸ *Gimpulin* τὸ «*rapusi la perdea*» (κουῦκλες τοῦ μπερντέ)⁹⁸, καὶ ὁ Vasile Alecsandri φέρνει τὸν Καραγκιόζη στὴ θεατρικὴ

⁸⁹ Σ. Κοτολούλης, *Λεξικὸν ρουμανοελληνικόν*, Ἀθήνα, 1976, σ. 97.

⁹⁰ *Bulgarsko-grucki rechnik*, Sofija, BAN 1960, σ. 436.

⁹¹ Στὸ περιοδικὸ *Rodopi* 1981/6, no 6, σ. 27.

⁹² Marcu, ὁ.π., σ. 77.

⁹³ Papahagi, ὁ.π., σ. 114.

⁹⁴ «At Briaza, were they are called Arugutshari, the mummers consist of a bride, a bridegroom, a doctor, an Arab, and a Punch (Karag'ozu). The performance takes place not only at Epiphany but at Carneval as well» (Wace, A. J. B., «Mumming Plays in Southern Balkan», *The Annual of the British School in Athens* 19, 1912/13, σσ. 248 κέ., ἰδίως σ. 254).

⁹⁵ Β. Καλφάντης, «Ὁ γάμος τοῦ Καραγκιόζη», *Λαογραφία* 17, 1957/58, σσ. 634 κέ. Βλ. ἐπίσης W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, 1975, σσ. 158 κέ.

⁹⁶ W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*, Helsinki, 1938 (FFC 119), σ. 822. Τὴ δέουσα ἀπάντηση ἔδωσε ἡ Κατερίνα Κακούρη (*Διονυσιακά*, Ἀθήνα, 1963, σ. 214).

⁹⁷ Zivkon, ὁ.π., σ. 49: «Vjarno e, ce nasijat narod poznavala ili po-skoro e zaimstvuval cisto teatralni formi kato turskija teatur na senkite "Karagioz", elementi na igrata e kukli i t.i.» («Πραγματικά, ὁ λαὸς μας γινώριζε ἢ πιὸ γρήγορα δανειζόταν καθαρά θεατρικὲς φόρμες, ὅπως τὸ τουρκικὸ θέατρο σκιῶν "Καραγκιόζης", στοιχεῖα ἀπὸ παίγνια μὲ κουῦκλες κτλ.»).

⁹⁸ *Istoria Teatrului in România* 1, 1965, σ. 117.

σκηνή, στην κωμωδία του *Iasii in carnaval*⁹⁹. Στην Dobrudza, στη Μαύρη Θάλασσα, που ήταν μέχρι το 1878 τουρκική, το θέατρο σκιών υπήρχε ως τα τέλη του 19ου αιώνα ο ιστορικός του ρουμανικού θεάτρου και συλλέκτης λαογραφικού υλικού T. T. Burada το συναντάει το 1879 σε ταξίδι του στην περιοχή, παιγμένο από γύφτους οι φιγούρες παρίσταναν Τούρκους και γυναίκες του χαρεμιού¹⁰⁰. Σε άλλο έργο του αναφέρει την ύπαρξη μιᾶς κωμωδίας, *Hagi Ivat*, στις αρχές του 19ου αιώνα· από τις έμμεσες πληροφορίες που συλλέγει προκύπτει πώς παιζόταν από δύο πρωταγωνιστές, συνήθως Ἀρμένιους ή Τούρκους· ο ένας έπαιζε το ταμπουρίνο, ο άλλος έλεγε διάφορα άστεια, παρίστανε σκηνές από τη ζωή του λαού, χόρευε και τραγουδούσε τουρκικά και ρουμανικά τραγούδια· η παράσταση αυτή γινόταν στα καφενεία, κυρίως σ' ένα του Βουκουρεστίου¹⁰¹. Παρά το όνομα, που προέρχεται σαφώς από τον Χατζηαβάτη, το περιγραφόμενο είδος ανήκει μάλλον στις μιμικές σκηνές του παραμυθᾶ, του meddah, παρά στον Καραγκιόζη. Ο συμφυρμός των τριών ειδών, Orta oyunu, Karagöz και meddah, είναι χαρακτηριστικός¹⁰².

Στα καφενεία του Βουκουρεστίου κι ένας άλλος ιστορικός του ρουμανικού θεάτρου, ο Ollanescu, είδε ακόμη μεγάλες γκροτέσκες κοϋκλες που είχαν το όνομα Geamale και Hagi Ivat, σαφώς έπηρεασμένες από το θέατρο σκιών¹⁰³. Στην Κοστάντζα και την ένδοχώρα έπαιζαν, στο χρονικό διάστημα 1895-1913, Καραγκιόζη στα τουρκικά, ελληνικά και αρμενικά. Το 1905 έρχεται Τοϋρκος καραγκιοζοπαίχτης από την Κωνσταντινούπολη και δίνει παραστάσεις στη συνοικία Ovidi. Ἀλλά κι ένας ελληνικός θίασος με τ' όνομα «Μαρίκα» (πατέρας και γιός) παίζουν ελληνικό Καραγκιόζη τα καλοκαίρια, ανάμεσα στο 1903 και το 1908¹⁰⁴. Είναι τα χρόνια πλέον τῆς μεγάλης έπιτυχίας του «ελληνικοῦ» Καραγκιόζη· βέβαια δέν μπορούμε νά ποῦμε με βεβαιότητα πόσο «ελληνικός» ήταν, γιατί δέν γνωρίζουμε τίς φιγούρες του.

⁹⁹ *Καρναβάλι στο Ἰάσιο*, Γ' πράξη, σκηνές 3 καί 8.

¹⁰⁰ T. T. Burada, *Calatorie in Dobrogea*, Iasi, 1880, σ. 18.

¹⁰¹ T. T. Burada, *Istoria teatrului in Moldova*, tom. I, Iasi, 1915, σσ. 79 κέ.

¹⁰² Duda, W., «Das türkische Volkstheater», Bustan, 1961/62, σσ. 11-19. Menzel, Th., *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag, 1941.

¹⁰³ Ollanescu, D. C., *Teatrul la Romani*, Bucuresti, 1895, σσ. 27 κέ.

¹⁰⁴ Popescu-Judet, δ.π., σ. 351.

Ἡ ρουμανικὴ ἀριστοκρατία τῆς «*epoca fanariotilor*» ἀγαποῦσε ιδιαίτερα τὸ θέαμα αὐτό, τόσο πὺ ἕνας Μπογιάρος τῆς Μολδαβίας, ὁ Costache Conache, γύρω στὰ 1806 ἔγραψε καὶ μερικὰ μικρὰ ἔργα γιὰ τὸ κουκλοθέατρο, τὸ ὁποῖο παρίστανε στὸ ἀρχοντικό του, γιὰ διασκέδαση δική του καὶ τῶν φίλων του¹⁰⁵. Εἴκοσι χρόνια πρίν, τὸ 1786, στὴν ἄλλη ἄκρη τῶν Βαλκανίων, στὸ Dubrovnik, κάποιος Josip Skubenta ὀργανώνει μία παράσταση μὲ «*ombre cinesi*», τὶς ὁποῖες γνωρίζει προφανῶς ἀπὸ τὴν ὀθωμανικὴ Βοσνία¹⁰⁶. Τὸ 1798 ἀναφέρεται πάλι μιὰ παράσταση θεάτρου σκιῶν «*in platea propre Orlandum*»¹⁰⁷.

Μεταξὺ 1820 καὶ 1850 παίζουν θέατρο σκιῶν στὰ καφενεῖα τοῦ Βελιγραδιού¹⁰⁸ καὶ στὶς νοτιογιουγκοσλαβικὲς πόλεις Prizren, Pec καὶ Pristina· οἱ κάτοικοι θυμοῦνται στὸν 20^ῶ αἰῶνα ἀκόμη αὐτὲς τὶς παραστάσεις. Πρὸς τὰ τέλη τοῦ 19^{ου} αἰῶνα Τοῦρκοι καραγκιοζοπαῖχτες ἀπὸ τὰ Σκόπια ἔπαιζαν στὴν περιοχὴ τοῦ Κοσσυφοπεδίου· σὲ καφενεῖα τῶν Σκοπίων ἔδιναν παραστάσεις σχεδὸν ὥς τὸ Δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον¹⁰⁹. Καὶ στὶς πόλεις Ohrid, Bitola, Veles, Stip κι ἄλλου ὁ Καραγκιόζης ζεῖ ὥς τὸν 20^ῶ αἰῶνα¹¹⁰. Ἐνα ἄλλο σημαντικό κέντρο καλλιέργειας τοῦ εἴδους ἦταν τὸ Σεράγεβο, πρωτεύουσα τῆς μουσουλμανικῆς Βοσνίας. Ἐκεῖ οἱ φιγοῦρες τοῦ Καραγκιόζη στὸν μπερντὲ ξεστομίζουν ιδιαίτερα αἰσχροὺς διαλόγους· στὸ κοινὸ βρίσκονται ἀγρότες καὶ ὑπάλληλοι, καὶ τὸ ἔτος 1868 ἀπαγορεύεται τὸ θέαμα γιὰ ἕνα χρονικὸ διάστημα¹¹¹. Σὲ ἐφημερίδα τοῦ Σεράγεβου, τὸ 1870, βρίσκονται δύο ἄρθρα πὺ ἀσκοῦν κριτικὴ στὸ θεατρικὸ αὐτὸ εἶδος καραγκιοζοπαίχτης εἶναι ἕνας Ἀρμένιος ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη¹¹².

Τέλος, ὁ Georg Jacob βλέπει τὸ 1904 παραστάσεις τοῦ Καραγκιόζη στὸ Σεράγεβο¹¹³, ὅπως καὶ ἄλλοι ταξιδιωτὲς πρωτύτερα¹¹⁴, στὸ

¹⁰⁵ Oprisan, «*Volkspuppenspiel*», ὁ.π., σ. 86.

¹⁰⁶ Batusic, ὁ.π., σ. 155.

¹⁰⁷ Z. Muljagic, «*Dopune rad N. Beritic*», *Prilozi* 22, Beograd, 1956, σσ. 84 κέ.

¹⁰⁸ Stefanovic, ὁ.π., σ. 149.

¹⁰⁹ Vukanovic, ὁ.π., σσ. 337 κέ.

¹¹⁰ Antonijevic, ὁ.π., σ. 391 (χωρὶς πηγές).

¹¹¹ Ilic, ὁ.π., σ. 20.

¹¹² *Sarajevski cvjetnik za 1870 godini*, σ. 47. Βλ. Antonijevic, ὁ.π., σσ. 391 κέ.

¹¹³ Jacob, *Geschichte*, ὁ.π., σσ. 130 κέ. (μὲ μιὰ εἰκόνα).

¹¹⁴ F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, II, Leipzig, 1877, σσ. 191 κέ.

καφενείο του Hussein Pasalic, όπου παίζει ο Samuel Gracijan, πιθανώς Έβραϊος¹¹⁵. Υπάρχουν όμως κι άλλες πηγές που μιλοῦν για παραστάσεις στο Σεράγεβο¹¹⁶.

Ἄν ὁ Καραγκιόζης πέρασε καὶ τὰ σύνορα τῶν τουρκοκρατούμενων Βαλκανίων καὶ παιζόταν καὶ στὴν Κροατία εἶναι ἀμφίβολο· τὸ «θέατρο σκιῶν» ποὺ περιγράφει ὁ Bonifacic-Rozin ἐκτελεῖται μᾶλλον μὲ τὰ χέρια κι ὄχι μὲ φιγοῦρες¹¹⁷. Ἀλλὰ ἡ γνώση τοῦ εἵδους ἦταν ὅπωςδήποτε διαδεδομένη: ὁ γνωστὸς Γιουγκοσλάβος συγγραφέας Ivo Andric, στὸ διήγημά του «Prokleta Avlija» («Ἡ καταραμένη αὐλή»)¹¹⁸, ποὺ μέρος του ἀναφέρεται στὴ ζωὴ τῶν κρατουμένων σὲ φυλακὴ τῆς Κωνσταντινούπολης, ἐμφανίζει τὸ κύριο πρόσωπο, τὸν ἀρχιφύλακα τοῦ ἀπάνθρωπου τουρκικοῦ κρατητηρίου, μὲ τὸ ὄνομα Karagoz· ὁ συγγραφέας δίνει ὅμως στὸν ἥρωα πιὸ πολὺ δαιμονικὲς, γκροτέσκες καὶ σαδιστικὲς διαστάσεις¹¹⁹.

Μὲ τὰ ἱστορικὰ καὶ γεωγραφικὰ αὐτὰ δεδομένα πρέπει νὰ θεωρηθεῖ βέβαιον ὡς καὶ στὴ Θεσσαλονίκη τοῦ 19^{ου} αἰῶνα¹²⁰ καὶ στὰ Γιάννενα¹²¹, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες ἐλληνικὲς πόλεις, πρέπει νὰ δίνονταν παραστάσεις τοῦ θεάτρου σκιῶν, ἂν καὶ δὲν μᾶς σώζεται καμιά σχετικὴ μαρτυρία. Ἀλλὰ ἄς δοῦμε τίς ἐλληνικὲς μαρτυρίες ποὺ διαθέτουμε πιὸ ἀναλυτικά¹²².

¹¹⁵ Kurspahic, ὁ.π., σ. 42.

¹¹⁶ Jevtic, ὁ.π., σσ. 357 κέ.

¹¹⁷ Bonifacic-Rozin, ὁ.π., σσ. 128 κέ.

¹¹⁸ Ivo Andric, *Prokleta avlija*, Zagreb, 1963.

¹¹⁹ R. Lauer, «Das Osmanische Reich als Weltmodell. Zur parabolischen Struktur von Ivo Andrics Erzählung 'Der Verfluchte Hof'», *Die Türkei in Europa. Südosteuropakongress der AIESEE in Ankara 1979*, Göttingen, 1979, σσ. 151-166. Burkhart, D., «Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel Ivo Andrics Prokleta Avlija», *Zeitschrift für Balkanologie* 18/1, 1982, σσ. 1-21.

¹²⁰ Ο Menzel (ὁ.π., σ. 59) ἀναφέρει γιὰ τὸ ἔτος 1909 κάποιον Ἑλληνα караγκιοζοπαίχτη στὴ Θεσσαλονίκη, ἀλλὰ πρέπει νὰ ὑπῆρχαν ἐκεῖ καὶ πιὸ νωρίς.

¹²¹ Στὸ φύλλο τοῦ «Ἐμπρὸς» (7.6.1901) ἀναγγέλλεται караγκιοζοπαίχτης ἀπὸ τὰ Γιάννενα καὶ διαφημίζεται ὡς «ἀφήσας ἀμνήσεις ἐν Τουρίᾳ» (Θ. Χατζηπανταζής, «Ἡ εἰσβολὴ τοῦ Καραγκιόζη στὴν Ἀθήνα τοῦ 1890», *Ο Πολίτης* 49, 1982, σσ. 64-87, ἰδίως σ. 75).

¹²² Τέτοιοι χρονολογικοὶ κατάλογοι ἐλληνικῶν μαρτυριῶν σχετικὰ μὲ τὸν Καραγκιόζη ὑπάρχει στὸν Φωτιάδη, *Πρόσφυγας*, ὁ.π., σσ. 73 κέ., καὶ στὴ L. Myrsiades, «Καραγκιόζης. A bibliography of primary materials», *Μαντατοφόρος* 21, 1983, σσ. 15-42, ἰδίως σ. 17 (μὲ λίγες ἐλλείψεις καὶ ἀναφορές, ποὺ σχετίζονται μὲ τὸν τουρκικὸ, ὄχι μὲ τὸν ἐλληνικὸ Καραγκιόζη).

Τὰ πρῶτα βήματα τοῦ Καραγκιόζη στὴν Ἑλλάδα

Στὴν ἀρχὴ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ ἡ πολύτιμη περιγραφὴ τοῦ Sulzer, ποὺ μαρτυρεῖ πὼς οἱ Φαναριῶτες καὶ οἱ ἀνώτερες τάξεις γενικότερα εἶχαν γνώση τοῦ φαινομένου πολὺ καιρὸ πρὶν ἀπὸ τὴν Ἑπανάσταση¹²³. Αὐτὸ μαρτυρεῖ κι ἓνα χωρίο ἀπὸ τὸν «Ἑρμῆ τὸν Λόγιο», ποὺ τὸ πρόσεξε πρῶτος ὁ Γ. Βελουδῆς¹²⁴. Σὲ ἀνταπόκριση ἀπὸ τὴν Ὁδησοδὸ τὸ 1817 γιὰ τὸ ἐκεῖ ἐρασιτεχνικὸ θέατρο ἀναφέρεται τὸ ἑξῆς: «Ἐάν εἰς αὐτὸ παριστάνωνται ἀσελγῆ καὶ ἄσεμνα πράγματα, ὡς ὁ λεγόμενος Καραγκιόζης εἰς Κωνσταντινούπολιν...»¹²⁵. Δὲν νομίζω πὼς τὸ χωρίο αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ ὡς ἀπόδειξη ἐλληνικῆς παράστασης στὴν Πόλη, ἀλλὰ ἀναφέρεται ἀπλῶς στὸν τουρκικὸ Karagöz¹²⁶. Ἄλλωστε τέτοιες ἀναφορὲς στὸν τουρκικὸ Καραγκιόζη βρίσκουμε καὶ μετὰ τὸ 1821: στὴ «Γενικὴ Ἐφημερίδα» τοῦ Ναυπλίου, στίς 17. 12. 1827, ὅπου ὁ ἀρθρογράφος Ν. Γερακάρης ἀποκαλεῖ κάποιον «Καραγκιόζη», κι ἐξηγεῖ σὲ ὑποσημείωση τί εἶναι ὁ Καραγκιόζης στὴν Τουρκία¹²⁷. στὰ Ἑλληνικὰ Σύμμεικτα τοῦ Μαυρομιχάλη¹²⁸, ὅπου ὑπάρχει τὸ ἑξῆς ἀπόσπασμα: «νὰ γελάσουν τοὺς Ἑλλήνας καὶ νὰ τοὺς τυφλώσουν εἰς βαθμόν, ὥστε νὰ μὴ γνωρίσουν τὸν Χατζῆ Ἰβάνην ὅταν παρουσιάζεται ἐνδεδυσμένος χαχάμης»¹²⁹. σὲ θεατρικὴ κριτικὴ, στὸ περιοδικὸ Θεατὴς τῆς 20ῆς Ἰουλίου 1837, γιὰ τὴν Ἑρωτηματικὴ Οἰκογένεια τοῦ Ρίζου Νερούλου, ὅπου ὁ ἀρθρογράφος ἀποκαλεῖ τὸν συγγραφέα Φαναριώτη «γεννημένον καὶ ἀναθρεμμένον εἰς τὰς ἀγκάλας τοῦ Καραγκιόζη καὶ Χατζαῖβάνην, τετριμμένον εἰς τὰς φορτικὰς καὶ ἀγοραίας γελωτοποιίας τῶν Ἀσιατῶν»¹³⁰. ὅταν ὁ Παναγιώτης Σοφιανόπουλος ἀποκαλεῖ σὲ βιβλίο του¹³¹ τὸν Καραγκιόζη ἱκανὸν νὰ «κωμωδῇ» τὰ τέσσερα

¹²³ Βλ. Ποῦχνερ, «Ὁ πρῶτος...», ὅ.π.

¹²⁴ G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, München, 1968, σ. 259, σημ. 2.

¹²⁵ «Ἑρμῆς ὁ Λόγιος», παράρτημα 1 (1.1.1817), σ. 8.

¹²⁶ Βλ. Puchner, W., *Südost-Forschungen* 35, 1976, σ. 434.

¹²⁷ Φωτιάδης, Πρόσφυγας, ὅ.π., σ. 73.

¹²⁸ Μαυρομιχάλης, Ἑλληνικὰ Σύμμεικτα, τόμ. Α', ἐν Παρισίοις, 1831, σ. 47.

¹²⁹ Ἀναφορὰ κατὰ Φωτιάδη, ὅ.π., σ. 73.

¹³⁰ Ν. Λάσκαρης, *Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου*, τόμ. Α', Ἀθῆναι, 1938, σ. 139.

¹³¹ Παν. Σοφιανόπουλος, *Ἡ πρόοδος τοῦ Σοφιανόπουλου*, ἐν Παρισίοις, 1839.

περιοδικά της εποχής¹³², ή ο Ampère¹³³ παρομοιάζει τὸν Ἀριστοφάνη μὲ τὸ θέατρο σκιῶν στὴ Σμύρνη καὶ τὴν Πόλη¹³⁴ — τότε ἡ ἐνδεικτικὴ ἀξία αὐτῶν τῶν πηγῶν, τουλάχιστον γιὰ τὸ ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν, εἶναι μηδαμινή, γιατί ἀναφέρονται σαφῶς στὸ ὀθωμανικὸ φαινόμενο.

Ἀλλιῶς ἔχει τὸ πρᾶγμα μὲ τὴν περιγραφή παράστασης τοῦ Καραγκιόζη ἀπὸ τὸν Hobhouse στὰ Γιάννενα τοῦ 1809¹³⁵: «Στὰ Γιάννενα παρακολούθησαν... μιὰ παράσταση Καραγκιόζη σ' ἓνα ρυπαρὸ καφε-νεῖο. Ὁ καραγκιοζοπαίχτης ἦταν Ἑβραῖος ποὺ ἔφτασε στὰ Γιάννενα μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ Ραμαζανιοῦ. Οἱ θεατὲς, κυρίως παιδιὰ, πλήρω-ναν δύο παράδες γιὰ τὸν καφέ καὶ ἔριχναν ἄλλους δυὸ-τρεῖς στὸ δί-σκο ποὺ περιφερόταν μετὰ τὴν παράσταση. Ὁ διάλογος γινόταν στὰ τουρκικὰ»¹³⁶. Ἡ ἐκτενὴς αὐτὴ περιγραφή, ἐδῶ πολὺ συντομευμένη¹³⁷, ἀξιοποιήθηκε πρῶτα ἀπὸ τὴ Μυρσιάδη στὸ συσχετισμὸ μὲ τὴν προ-φορικὴ παράδοση τῆς ἡπειρώτικης καταγωγῆς τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη¹³⁸. Ἀλλὰ σ' αὐτὸ τὸ θέμα θὰ ἐπανέλθουμε.

¹³² Ἀναφορὰ κατὰ Φωτιάδη, *Πρόσφυγας*, ὁ.π., σσ. 73, 206.

¹³³ J. J. Ampère, *La Grèce, Rome et Paris*, Paris, 1848.

¹³⁴ Βλ. Φωτιάδης, ὁ.π., σσ. 73, 206.

¹³⁵ J. C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, London, 1813, σσ. 183 κέ.

¹³⁶ Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στὴν Ἑλλάδα*, τόμ. Γ' / 2 (1810-1821), Ἀθήνα, 1975, σ. 82.

¹³⁷ Ἐπειδὴ τὸ κείμενο ἔχει μεγάλη σημασία γιὰ τὴν ἱστορία τῶν πρώτων φάσεων τοῦ Καραγκιόζη στὴν Ἑλλάδα, ἄς ἀναφερθεῖ ἐδῶ ὀλόκληρο: «An evening or two before our departure from Ioannina, we went to see the only advance which the Turks have made towards scenic representations. This was a puppet-show, conducted by a Jew who visits this place during the Ramazan, with his card performers. The show, a sort of ombre Chinoise, was fitted up in a corner of a very dirty coffee-house which was full of spectators, mostly young boys. The admittance, was two paras for a cup of coffee, and two or three more of those small pieces of money put into a plate handed round after the performance. The hero of the piece was a kind of punch, called Cara-keus, who had, as a traveller has well expressed it, the equipage of the God of Gardens, supported by a string from his neck. The next in dignity was a droll, called Codja-Haiyat, the Sancho of Cara-keus ; a man and a woman were the remaining figures, except that the catastrophe of the drama was brought about the appearance of the Devil himself in his proper person. The dialogue, which was all in Turkish, and supported in different tones by the Jew, I did not understand; it caused loud and frequent bursts of laughter from the audience; but the action, which was perfectly intelligible, was too horrible to be described. If you have ever seen the morris-dancing in some countries of England, you may have a faint idea of it./ If the character of a nation, as has been said, can be well appreciated by a view of the amusements in which they delights, this puppet-show would place the Turks very low in the estimation of any observer. They have none, we were informed, of a more decent kind».

¹³⁸ L. Myrsiades, «The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, σσ. 83-97.

Στην απελευθερωμένη Ελλάδα οι πληροφορίες για τὸ θέατρο σκιῶν σπανίζουν κάπως. Μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἀναφορὰ κάνει ὁ Θ. Βελλιανίτης σὲ ἄρθρο του γιὰ «Τὸ θέατρο ἐπὶ Ὅθωνος» στὴν *Ἑστία εἰκονογραφημένη* τοῦ 1893¹³⁹. Μετὰ τὴν ἀνακήρυξη τῆς Ἀθήνας ὡς πρωτεύουσας τῆς Ἑλλάδας (1834) δὲν ὑπῆρχε καμιὰ θεατρικὴ ζωὴ. «Μόνον ὁ Καραγκιόζης εἶχε κατασκηνώσει εἰς ρυπαρὸν τι καφενεῖον παρὰ τὴν Βρύσιν τοῦ Βορειᾶ, ἀπὸ τουρκοκρατίας ἀκόμη σωζόμενον, καὶ μὲ βωμολοχίας ἐπικαίρους, ἐσατύριζε τὰ εἰσδύοντα τότε φραγκικὰ ἦθη. Ἐκεῖ ἐψυχαγωγοῦντο οἱ Ἀθηναῖοι, δὲν ἀπηξίουσαν δὲ νὰ εἰσέρχωνται καὶ οἱ παρὰ τῇ Ἑλληνικῇ Αὐλῇ πρεσβευταὶ καὶ οἱ Ἕλληνες ἐκεῖνοι, οἵτινες ἐκ μεγάλων εὐρωπαϊκῶν κέντρων, μετὰ τὴν λῆξιν τοῦ ἀγῶνος, προσῆλθον εἰς τὴν ἑλληνικὴν πρωτεύουσαν. Ὁ πρεσβευτὴς μάλιστα τῆς Αὐστρίας Πρόκες Ὅστεν ἔδωκε θεατρικὴν ἐσπερίδα, μετακομίσας ἀπὸ τὸ καφενεῖον ἐκεῖνο τὸν Καραγκιόζην εἰς τὴν οἰκίαν του». Δυστυχῶς ὁ Βελλιανίτης δὲν ἀναφέρει τὴν πηγὴ ἀπὸ ὅπου ἀντλήσε τὴν πληροφορία. Μιὰ ἔρευνα δική μου στὰ γραπτὰ τοῦ Αὐστριακοῦ πρέσβη Prokesch-Osten ἔμεινε χωρὶς ἀποτελέσματα, ἄν καὶ τὸ περιστατικὸ φαίνεται ἀρκετὰ πιθανόν, γιὰτὶ ὁ λόγιος πρέσβης εἶχε ζήσει πολλὰ χρόνια στὴν Ἀνατολὴ καὶ ἦταν γνωστὸς γιὰ τὰ ἐθνολογικὰ καὶ λαογραφικὰ τοῦ ἐνδιαφέροντα. Εἶναι ἀξιοπερίεργο πὼς κανένας μελετητὴς τοῦ ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη, ἐκτὸς ἀπὸ ἕναν¹⁴⁰, δὲν ἀναφέρει τὴν πληροφορία αὐτή, πού εἶναι καὶ ἡ πρώτη γιὰ τὴν Ἀθήνα. Ἡ μνεῖα τῆς συγκεκριμένης θέσης τοῦ καφενείου μᾶς πείθει πὼς ἡ πληροφορία δὲν πρέπει νὰ εἶναι τελειῶς φανταστική. Οἱ βωμολοχίες καὶ ὁ τόπος τῆς παράστασης («ρυπαρὸν καφενεῖον») ἀποτελοῦν ἐνδειξὴ πὼς πρόκειται γιὰ τὸν ὀθωμανικὸ τύπο τοῦ Καραγκιόζη, ἄν καὶ ἡ παράσταση πρέπει νὰ γινόταν στὰ ἑλληνικὰ (ἡ γνώμη τοῦ Βελλιανίτη πὼς ὁ μπερντὲς αὐτὸς ἔχει ἐπιβιώσει ἀπὸ τὴν Τουρκοκρατία εἶναι κάπως ἀπίθανη). Ἐνδιαφέρον βέβαια παρουσιάζει καὶ ἡ ἀναφορὰ ἐπὶκαιρῆς σάτιρας γιὰ τὰ φραγκικὰ ἦθη κι ἔθιμα, πράγμα πού ἀποδείχνει πὼς ὁ καραγκιοζοπαίχτης αὐτὸς ἀντέδρασε στὸ ἀλλαγμένο κοινωνικὸ περιβάλλον. Γιὰ τὴ σύσταση τοῦ κοινοῦ, ὁ Βελλιανίτης, ἢ μᾶλλον ὁ πληροφοριοδότης του, ὑπερβάλλει κάπως, ἄν καὶ γιὰ τοὺς ξένους καὶ τοὺς φραγκοσπουδαγμένους Ἕλληνες τὸ θέαμα ἀσφαλῶς θὰ εἶχε μιὰν ἐξωτικὴ ἑλξη.

¹³⁹ Θ. Βελλιανίτης, «Τὰ θέατρα ἐπὶ Ὅθωνος», *Ἑστία εἰκονογραφημένη*, 1893, σσ. 321 κέ.

¹⁴⁰ Χατζηπανταζής, ὁ.π., σ. 68.

Ἡ ἀξιοπιστία τῆς πληροφορίας αὐτῆς ἐνισχύεται ἀπὸ ἓνα διάταγμα ποὺ δημοσιεύτηκε λίγο ἀργότερα, τὸ 1836, στὴν «Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως», καὶ τὸ ἀναδημοσίευσε ὁ Φωτιάδης¹⁴¹. Εἶναι τὸ διάταγμα περὶ δημοτικῆς ἀστυνομίας. Στὸ ἄρθρο 5 § 8 γράφει: «Ἡ ἐπαγρύπνησις τῶν κοινῶν παιγνιδίων καὶ κινητῶν θεάτρων, καθόσον ἀφορὰ τὰ καλὰ ἦθη, ἀνατίθεται εἰς τὴν ἰδιαιτέραν ἐπαγρύπνησιν τῆς ἀστυνομίας»¹⁴². Ποιὰ «κινητὰ θέατρα» μποροῦσε νὰ ἐννοεῖ τὸ διάταγμα ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέατρο σκιῶν; Ὁ Φασουλῆς θὰ κάνει ἀκόμη πολλές δεκαετίες γιὰ νὰ ἐμφανιστεῖ στὴν πρωτεύουσα¹⁴³, ἡ Παντομίμα δὲν χρειάζεται «θέατρο» οὔτε ἰδιαιτέρη ἐπαγρύπνηση γιὰ τὰ «καλὰ ἦθη»¹⁴⁴. Ἀλλωστε μόνο πέντε χρόνια μᾶς χωρίζουν ἀπὸ τὴν πρώτη ρητὴ ἀναγγελία παράστασης τοῦ θεάτρου σκιῶν στὸν τύπο.

Αὐτὴ γίνεται τὸ καλοκαίρι τοῦ 1841: «Τὴν 21^η τοῦ παρόντος θὰ παρουσιασθῇ εἰς Ναύπλιον ἡ κωμωδία τοῦ Καραγκιόζη, ἔχουσα ἀντικείμενον τὸν Χατζ-Ἀββάτην καὶ Κουτζοῦκ Μειμέτην»¹⁴⁵. Ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ ἀπὸ τοὺς σχολιαστὲς¹⁴⁶, πρόκειται σαφῶς γιὰ παράσταση ὁθωμανικοῦ τύπου, γιατί ἡ μορφή τοῦ Κουτζοῦκ Μειμέτη εἶναι ἄγνωστη στὸν ἐλληνικὸ Καραγκιόζη πρόκειται ἴσως γιὰ τὸν Burnusuz Mehmet, ποὺ ἀποτελεῖ παραλλαγή τοῦ Tuszus Deli Bekir¹⁴⁷. Ἀξιοσημείωτο παραμένει βέβαια τὸ γεγονός, πῶς ἡ παράσταση στὸ Ναύπλιο ἀναγγέλλεται σὲ ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα, σὰν νὰ εἶναι γνωστὸς ὁ μπερντὲς αὐτὸς στοὺς Ἀθηναίους.

Ἡ ἐπόμενη πληροφορία μᾶς ὁδηγεῖ στὸ ἔτος 1852: «Κατὰ τὴν συνουκίαν τῆς Πλάκας ἐσυστήθη ἀνατολικὸν θέατρον ἐξοδεύων δέ τις δέκα μόνον λεπτά, πέντε δηλ. διὰ τὴν εἴσοδον καὶ ἄλλα πέντε διὰ ἓνα ναργελόν, δύναται νὰ διασκεδάσῃ τρεῖς ὁλοκλήρους ὥρας, ἐξακολουθῶν νὰ γελᾷ ἀκαταπαύστως καθ' ὅλον αὐτὸ τὸ διάστημα. Κατὰ τὴν τελευταίαν παράστασιν ἐωρτάσθησαν οἱ γάμοι τοῦ Καραγκιόζη...»¹⁴⁸.

¹⁴¹ Φωτιάδης, ὁ.π., σ. 331.

¹⁴² «Ἐφημερίς τῆς Κυβερνήσεως», ἀρ. 85, 1. 12. 1836, σ. 439.

¹⁴³ W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum, 1978.

¹⁴⁴ Γ. Σιδέρης, «Παντομίμα», *Νέα Ἑστία* 40, 1946, σσ. 860 κέ., 990 κέ.

¹⁴⁵ «Ταχύπτερος Φήμη», ἀρ. 130, 18. 8. 1841. Ποικίλα, σ. 525.

¹⁴⁶ Κ. Μπίρης, «Ὁ Καραγκιόζης», *Νέα Ἑστία* 52, 1952, σ. 1066. Puchner, *Karagiozis*, ὁ.π., σ. 65.

¹⁴⁷ M. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1969, σ. 303.

¹⁴⁸ «Ταχύπτερος Φήμη», ἀρ. 977, 9. 2. 1852, σ. 3. Περιέργως τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ἀποδίδεται καὶ στὴν ἐφημερίδα τῆς Λάρισας «Ὁλυμπος» τὸ 1901. (βλ. Β. Καλογιάννης, «Ὁ Καραγκιόζης

Ἀκολουθεῖ μιὰ συγκεχυμένη περιγραφή σάτιρας ὀθωμανικοῦ γάμου μὲ τὸν Ναρεδδὶν Χότζα ὡς τελετάρχη¹⁴⁹, τὸν Χατζή-Ἀπτουραχμάνη ὡς κουμπάρο, καὶ ἀναγγέλλεται καὶ συνέχεια τῆς περιγραφῆς στὸ ἐπόμενο φύλλο, ποὺ θὰ περιγράψει τὸ φαγοπότι μετὰ τὸ μυστήριο, μὲ τὸν ἀνιψιὸ τοῦ Καραγκιόζη Κουτσουτζοῦκ Ἄντρια νὰ παίξει «μὲ τὸ κύμβαλον» ἀνατολίτικους σκοπούς¹⁵⁰. Τὴν ὅλη περιγραφή διαπνέει μιὰ ἐπιτηδευμένη εἰρωνικὴ διάθεση μὲ καθαρευουσιάνικα λογοπαίγνια, παρεκβάσεις περιττὲς γιὰ τὶς φιγοῦρες καὶ τὶς ἐνδυμασίες τους, στοιχεῖα δηλαδὴ ποὺ μειώνουν τὴν ἀξία πληροφόρησης τοῦ χωρίου καὶ παραποιοῦν ἴσως τὴν ὅλη εἰκόνα ποὺ δίνει. Εἶναι ἄποψη πολλῶν μελετητῶν, πὼς ἴσως πρόκειται γιὰ παράσταση τοῦ θρυλικοῦ Μπαρμπαγιάννη Μπράχαλη, ὁ ὁποῖος, σύμφωνα μὲ ὅλες τὶς προφορικὲς παραδόσεις σχετικὰ μὲ τὴν καταγωγή τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη, ἔφερε τὸν Καραγκιόζη ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὴν Ἑλλάδα.

Ἡ ἀντίδραση τῆς καλῆς κοινωνίας τῶν Ἀθηνῶν δὲν ἄργησε νὰ ἐκδηλωθεῖ: τὸ 1854 διαμαρτύρεται ἡ «Ἀθηνᾶ»: «Λυπούμεθα βλέποντες τὴν Διεύθυνσιν τῆς Ἀστυνομίας ἀνεχομένην καὶ συγχωροῦσαν τὴν ἑν τισι καφενείοις παράστασιν τοῦ λεγομένου Καραγκιόζη, ἐνῶ ἄλλοτε αὐστηρῶς ἐμποδίζετο αὕτη. Ἄγνοεῖ φαίνεται ὁ κ. Διευθυντὴς ὁποίων αἰσχυρῶν καὶ ἀσέμνων πράξεων σκηναὶ παρίστανται διὰ τῶν νευροσπάστων εἰς τὰ βωμολοχικὰ τοῦτα τῶν Ἀσιατῶν θέατρα, καὶ ὁποία διαφθορὰ διαχέεται ὡς ἐκ τούτων εἰς ὅλην τὴν κοινωνίαν μας, ἀφοῦ ἀπειράριθμον πλῆθος διαφόρων παιδῶν, καὶ πολλοὶ μάλιστα ἐκ τῶν μαθητῶν τῶν Γυμνασίων καὶ τῶν σχολείων μας, δὲν παύουσι συχνάζοντες εἰς αὐτὰ καθ' ἐσπέραν ἀδιακόπως»¹⁵¹. Ἡ μαρτυρία αὕτη εἶναι πιὸ σαφὴς καὶ ἀξιόλογη: ὅπως εἶδαμε παραπάνω, ὑπάρχει σχετικὸ διάταγμα ἀστυνόμησης τῶν θεαμάτων αὐτῶν· ὁ Καραγκιόζης παίζεται ἀκόμη σὲ καφενεῖα, ἔχει χάσει ὅμως στὸ μεταξὺ τὴν ἐξωτικὴ ἔλξη ποὺ ἀσκοῦσε 20 χρόνια πρὶν στὴν καλὴ κοινωνία. Ὁ «ἀριστοφανικός»

στὴ Λάρισα», *Προσανατολισμοὶ* 2/7, 1971, σσ. 10 κέ.).

¹⁴⁹ Ἡ ἐμφάνιση τοῦ μυθικοῦ ἐκείνου γελωτοποιοῦ ἀποτελεῖ ἔνδειξη πὼς δὲν πρόκειται γιὰ ἀτόφια τουρκικὴ παράσταση, γιὰτὶ ἐκεῖ ὁ Ναρεδδὶν Χότζας δὲν ἐμφανίζεται στὸ θέατρο σκιῶν. Ἐμμεσο πρότυπο θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὸ *Büyük Evlenme* (Ὁ μεγάλος γάμος) (And, *History*, ὁ.π., σ. 51).

¹⁵⁰ Οἱ δύο φιγοῦρες, τοῦ ἀνιψιοῦ τοῦ Καραγκιόζη καὶ τοῦ κουμπάρου του, ἀποτελοῦν ἔνδειξη πὼς ἡ παράσταση δὲν ἔχει ἀκόμη ἐξελληνιστεῖ. Εἶναι περίεργο πὼς καὶ ἡ ἐφημερίδα χωρίζει τὴν ἐξιστόρηση τῶν συμβάντων σὲ δύο συνέχειες, ἐνῶ ἡ παράσταση πρέπει νὰ ἦταν ἐνιαία.

¹⁵¹ «Ἀθηνᾶ», 4. 1. 1854 (Μπίρης, ὁ.π., σ. 26). Ἡ ἀνέυρεση τῶν τριῶν αὐτῶν μαρτυριῶν ἀποτελεῖ ἴσως τὸ σπουδαιότερο ἐρευνητικὸ ἐπίτευγμα τοῦ Μπίρη.

χαρακτήρας τῶν παραστάσεων τοῦ Μπράχαλη εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὸν Σωτ. Σπαθάρη καὶ τὸν Ἀγιομαυρίτη, ποὺ ἔχουν δεῖ ἀκόμη παραστάσεις του. Ὁ Ἰωάννου ὑποθέτει πὼς ὁ караγκιοζοπαίχτης αὐτὸς θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει καταφύγει στὴ συνέχεια στὸν Πειραιά, ὅπου ἀναπτύσσεται ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ ἀξιόλογη ζωὴ¹⁵².

Ἡ ἐπόμενη μαρτυρία μᾶς ὀδηγεῖ στὴ Χαλκίδα τοῦ 1856. Στὴ *Στρατιωτικὴ ζωὴ* ἐν Ἑλλάδι ὑπάρχει τὸ ἐξῆς ἀπόσπασμα: «ἐπήγαινα εἰς τὸ ἐπάνω καφενεῖον ὅπου ἐπαρίστανον σχεδὸν καθ' ἐσπέραν τὸν Καραγκιόζη»¹⁵³. Ὁ ἄγνωστος συγγραφέας ἀναφέρει τὸ φαινόμενο μὲ μεγάλη φυσικότητα καὶ χωρὶς παραπέρα ἐξηγήσεις, ἔτσι ὅπως ἀναφέρουμε γνωστὰ καθημερινὰ πράγματα.

Τὸ 1864 εἶναι ὁ χρόνος τῆς διάλυσης τῆς ἐθνοσυνέλευσης στὴν Ἀθήνα. Ἡ ἐφημερίδα «Αὐγὴ» γράφει: «Κατ' αὐτὰς ἐπροικίσθη ἡ πρωτεύουσά μας μὲ ἕτερον ἐλληνικὸν μελόδραμα. Πλησίον τῆς Εἰσαγγελίας, καθ' ἐκάστην ἐσπέραν δίδονται διάφοροι ἠθικώτατοι παραστάσεις τοῦ Καραγκιόζη. Ἦτο ἀνάγκη νὰ συσταθῇ ἤδη καὶ τὸ κατάστημα τοῦτο, ἀφοῦ ἔκλεισε ἐκεῖνο τῆς συνελεύσεως. Δὲν εἶναι καὶ αὐτὴ πρόοδος τῶν φώτων τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ 19^{ου} αἰῶνος;»¹⁵⁴. Τὸ ἐπίθετο «ἠθικώτατοι» ὑπονοεῖ, πὼς ὁ βωμολοχικὸς χαρακτήρας τοῦ Καραγκιόζη εἶναι ἀκόμη ὁ ἴδιος. Μὲ δυσφορία καὶ εἰρωνεία ἀνέχεται ἡ Ἀθήνα τὸ θέαμα.

Ὡς τὸ 1890 οἱ εἰδήσεις γιὰ τὸν Καραγκιόζη στὴν πρωτεύουσα θὰ εἶναι πολὺ πενιχρὲς¹⁵⁵. εἶναι ἄλλωστε τὰ χρόνια τῆς ἀκμῆς τοῦ Φαουλῆ¹⁵⁶.

Ὁ Σπύρος Κόκκινης ἀνακάλυψε στὴν ἐφημερίδα «Εὐβοία» τῆς Χαλκίδας (1879) πολὺτιμη περιγραφὴ μιᾶς παράστασης τοῦ παραδοσιακοῦ Χαμάμ¹⁵⁷. Ὅσα δὲν μᾶς ἀποκάλυψε ὁ ἀνώνυμος συγγραφέας τῆς *Στρατιωτικῆς ζωῆς* ἐν Ἑλλάδι, τὸ ἀποκαλύπτει ἡ κριτικὴ διάθεση τοῦ

¹⁵² Ἰωάννου, ὅπ., σ. κέ.

¹⁵³ Ἀωνύμου, *Ἡ στρατιωτικὴ ζωὴ ἐν Ἑλλάδι*, Ἀθήνα, 1970 (Βραῖλα 1870), σ. 107.

¹⁵⁴ «Αὐγὴ», 20. 11. 1864., Ἀναφέρεται στὸν Φωτιάδη, *Πρόσφυγας*, ὅ.π., σσ. 84 κέ.

¹⁵⁵ Χατζηπανταζῆς, ὅ.π., σ. 68.

¹⁵⁶ Γ. Τσοκόπουλος, «Ὁ Φαουλῆς», *Παρνασσὸς* 15, 1892, σσ. 213-217.

¹⁵⁷ Σπ. Κόκκινης, *Ἀντικαραγκιόζης ἢ ἀρνητικὲς κριτικὲς γιὰ παραστάσεις τοῦ θεάτρου σκιῶν στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ περασμένου αἰῶνα μαζί μὲ ἑννέα πρωτότυπα σχέδια τοῦ ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου καὶ παράρτημα βιβλιογραφίας*, Ἀθήνα, 1975.

άρθρογράφου (κατὰ τὸν Φωτιάδη εἶναι ὁ Γεώργιος Φιλάρετος)¹⁵⁸ τὸ 1879: «Τὸ κοινὸν τῆς πόλεως μας διασκεδάζει. Ὁ Καραγκιόζης, ἐγκαθιδρυθεὶς ἐν τινὶ παρὰ τὴν Ἰουδαϊκὴν συνοικίαν καφενεῖω, ἔνθα ἀθρόον προσελκύει καθ' ἐσπέραν πλῆθος ἐκ τῆς ἐργατικῆς τάξεως ἰδίως. Μᾶς εἶπαν ὅτι προχθὲς ἡ *Ἰωραία Σειρήνη* ἔκαμε *fureur* (κρότο)...»¹⁵⁹. Πρόκειται πιθανότατα γιὰ τὴν πρώτη μνεία τῆς παράστασης τοῦ *Μεγαλέξανδρου* στὶς ἐλληνικὲς πηγές. Στὸ ἐπόμενο φύλλο τῆς ἐβδομαδιαίας ἐφημερίδας φαίνεται πὼς ὁ συντάκτης εἶχε ἐπισκεφθεῖ ἐκεῖνο τὸ καφενεῖο γιὰ νὰ ἰδεῖ παράσταση. «...Τὸ Καφενεῖον τῆς Ἰουδαϊκῆς συνοικίας δὲν εἶχεν ἀνάγκην πλουσίων σκηνογραφιῶν... εἶχεν ἀναγγεληθὴ διὰ τὴν ἐσπέραν τῆς παρελθ. Πέμπτης εἰς τὸ θέατρον τῆς πόλεως ἔνθα ἔζησαν ὁ Ἡσίοδος καὶ ὁ Ἀριστοτέλης *Τὸ χαμάμι* ! Πολύ συνέρρεε πλῆθος... Εἰσελθόντες εἰς τὸ “Χαλκιδικὸν θέατρον” εὗρομεν συναδέλφους, ροφώντας ἡδυπαθῶς καφὲν “Ὁθωμακόβραστον” ἐν συνοδείᾳ μετὰ τοῦ ἁρμονικοῦ “ναργιλέ”. Τὸ ἐν γένει θέαμα ἦτο ἐξόχως δημοκρατικόν- ἡ “πλατεία” τοῦ θεάτρου καὶ τὰ ἐκ παραθύρων “θεωρεῖα” κατεῖχοντο ὑπὸ πλήθους, ἀναμένοντος τὴν ἔναρξιν τῆς παραστάσεως καὶ συγκειμένου ἐκ πάσης κοινωνικῆς τάξεως καὶ ἡλικίας, ἐκ παντὸς θρησκευματος, ἀλλ' οὐχὶ καὶ παντὸς φύλου. Ἡ φύρδηνμίγδην ἀνάμιξις ἐργατῶν καὶ εἰσοδηματούχων, ὑπαλλήλων καὶ μὴ, ἐπιστημόνων καὶ βιομηχάνων ἦτο θέαμα, ὅπερ καὶ αὐτὸν τὸν Βλανκὴ ἠθέλεν εὐαρεστήσει μετὰ τῶν ἀκροατῶν ἦσαν καὶ τινες χωρικοί, πρῶτον ἤδη ἀξιωθέντες νὰ ἴδωσι θέατρον, καὶ διὰ τοῦτο μὲ ὀφθαλμοὺς ἀτενεῖς καὶ ὦτα τεντωμένα διερρηγνύοντο εἰς γέλωτας θορυβώδεις εἰς πᾶσαν ἀφελὴ ἐκ τῆς σκηνῆς λέξιν... θὰ ἔβλεπεν ἐν ἀδελφικῇ ὄντως ἀγάπῃ συνδιασκεδάζοντας Χριστιανοὺς, Ἰουδαίους καὶ Ὁθωμανοὺς. Ἡ παρουσία τῶν παίδων εἰς τὴν διδασχὴν τοῦ Καραγκιόζη ἀπήρσεν ἡμῖν... ἀλλ' ἡ ἀπουσία τοῦ ωραίου φύλου ἐκ θεατρικῆς αἰθούσης ἀφίνει πάντοτε πολὺ κενὸν καὶ ὅταν ἀκόμη ἡ αἴθουσα κατοικῆται ὑπὸ τοῦ Καραγκιόζη καὶ τοῦ Χατσαϊβάτη». Μὲ τὴν πρόφασιν πὼς πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες (κυρίως οἱ «θελκτικαὶ ἀναγνώστρια») δὲν ἔχουν ἰδέαν, τί εἶναι καὶ τί γίνεται στὸν Καραγκιόζη, ὁ συντάκτης δίνει στὴ συνέχεια σύντομη περιγραφὴ τῆς παράστασης, κι ἐξηγεῖ πρῶτα τὶς φιογῶρες. «Τὸ λεκτικὸ τῶν ἡθοποιῶν-ἀνδρικέων ἀμφοτέρων

¹⁵⁸ Φωτιάδης, ὁ.π., σ. 84.

¹⁵⁹ «Εὐβοία», ἀρ. 197, 24. 10. 1879.

τῶν φύλων εἶναι μιζοβαρβαροτουρκο-ιταλοελληνικόν, τὸ ὕφος πλέον ἢ ἐλεύθερον· δὲν ὑπάρχει λέξις, ἔχουσα ἀνάγκην ρόμπας διὰ ν' ἀντηχήσῃ ὑπὸ τὸν κεκονιαμένον θόλον Καραγκιοζικῆς αἰθούσης· τὰ δὲ θέματα τῶν δραμάτων καὶ μελοδραμάτων ἔχουσι ληφθῇ ἐν Ἀδαμιαίᾳ ἀφελείᾳ». Ὑστερα ὁ συντάκτης ἀναλύει τὸν πρόλογο. Καὶ συνεχίζει: «Ὁ πρόλογος ἐπεραιώθη δι' ἐνὸς γενικοῦ “Καλησπέρα σας” πρὸς τὸ κοινὸν μεθ' ὃ πλέον ἤρξατο τὸ *Χαμάμι*, ὅπερ ἔχει θέμα περίπου ἀπαράλλακτον ὡς τὸ τῆς Niniche· ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι, ὅτι ἐκεῖ λούεται ἄβρᾶ κοκότα Παρισινή, ἐνῶ ἐδῶ ἐμφανίζονται δύο ἀνατολίτιδες νέαι ἡ Σκορδοῦ καὶ ἡ Κρεμυδοῦ [...] Πυκνὰ νέφη καπνοῦ σιγάρων καὶ κανονοστοιχιῶν ναργιλέδων ἠπειλήσαν ἡμᾶς νὰ μεταβληθῶμεν εἰς ρέγκας καπνιστάς· καὶ τοῦτο φοβηθέντες διεκόψαμεν τὸ διδακτικὸν ἀκρόαμα, λυπούμενοι ἰδίως, διότι ἐσυλλογίσθημεν, ὅτι ἡ θεατρικὴ ἡμῶν ἐπιθεώρησις ἤθελε μείνει κολοβή· ἀλλὰ ὅλα εἶναι μία ἰδέα. [...] Ἐπίλογος. Ἐκτὸς τῶν Ἀθηνῶν, καὶ τῆς Κερκύρας, ἐνίστε δὲ τῶν Πατρῶν καὶ τῆς Σύρου, ὅλαι αἱ ἄλλαι πόλεις τῆς Ἑλλάδος, ὡς μόνην ἐνίστε “διδαχὴν” ἔχουσι τὸν Καραγκιόζην...»¹⁶⁰. Λίγα χρόνια ἀργότερα ἡ Χαλκίδα θὰ ἀποκτήσῃ καὶ κανονικὴ θεατρικὴ κίνησις¹⁶¹.

Δῶσαμε κάποιαν ἔκτασι στὶς ἀναφορὰς ἀπὸ τὸ κείμενο αὐτὸ, γιὰτὶ πρόκειται γιὰ τὴν πιὸ σημαντικὴ πηγὴ γιὰ τὸν ἐλληνικὸ Καραγκιόζη πρὶν ἀπὸ τὸν Μίμαρο. Ἡ σπουδαιότητα τῆς μαρτυρίας δὲν χρειάζεται καὶ πολλοὺς σχολιασμοὺς: ἀξιοσημείωτο εἶναι πῶς οἱ παραστάσεις συνδέονται μὲ τὴν ἐβραϊκὴ συνοικία, πράγμα ποὺ διαπίστωσε κι ὁ Antonijevic γιὰ τὶς γιουγκοσλαβικὲς μαρτυρίες¹⁶², ὅπως καὶ ἡ συμμετοχὴ ὅλων τῶν κοινωνικῶν τάξεων καὶ θρησκευμάτων στὸ θέαμα, ἡ γλωσσικὴ ποικιλία τοῦ λεκτικοῦ ὕλικου (ἂν καὶ τὰ ὀνόματα τῶν γυναικῶν εἶναι ἐξελληνισμένα), ἡ ἀποχὴ τῶν γυναικῶν ἀπὸ τὶς παραστάσεις, καὶ τέλος ἡ παρατήρησις ὅτι ὅλες οἱ πόλεις τῆς Ἑλλάδας, πλὴν τῶν Ἀθηνῶν, τῆς Κέρκυρας, τῆς Πάτρας καὶ τῆς Σύρας, ποὺ διαθέτουν μόνιμες θεατρικὲς αἰθούσες (ἐδῶ πρέπει νὰ συμπληρώσουμε πῶς χειμερινὸ θέατρο διέθεταν καὶ ἡ Καλαμάτα, ὁ Πύργος, ἡ Ζάκυνθος, ἡ Κεφαλονιά, τὰ Κύθηρα καὶ ἡ Λευκάδα)¹⁶³, πρέπει νὰ ἀρκεστοῦν στὰ θεάματα τοῦ θεάτρου σκιῶν. Ἡ

¹⁶⁰ «Εὐβοία», ἀρ. 198,1.11.1879.

¹⁶¹ Βλ. τὶς μαρτυρίες στὸν Φωτιάδη, ὁ.π., σσ. 88-91.

¹⁶² «...primarily in the Moslem and Jewish quarters of the towns» (Antonijevic, ὁ.π., σ. 404).

¹⁶³ Στὴ Σύρα τὸ 1864, στὴν Καλαμάτα τὰ 1867, στὴν Πάτρα ἀπὸ τὸ 1852 (Γ. Σιδέρης, *Ἱστορία τοῦ νέου ἐλληνικοῦ θεάτρου*, τόμ. Α', 1794-1908, Ἀθήνα, χ.χ., σσ. 169 κέ.).

ὑπαρξη τοῦ Καραγκιόζη στὶς ἑλληνικὲς πόλεις τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19^{ου} αἰώνα, γιὰ τὴν ὁποία δὲν ἔχουμε ἄλλη ἀπόδειξη πρὸς τὸ παρόν, ἀνταποκρίνεται ἀπόλυτα στὰ δεδομένα καὶ ἄλλων περιοχῶν τῶν Βαλκανίων. (Οἱ εἰδήσεις, ποὺ ἀναφέρει ὁ Κοκκίνης στὴ συνέχεια, γιὰ παραστάσεις στὴν Καλαμάτα 1896-1901 ἔχουν σχέση μετὶς ἐπιτυχημένες παραστάσεις τοῦ Μίμαρου καὶ δὲν μᾶς ἀφοροῦν σ' αὐτὸ τὸ μελέτημα)¹⁶⁴.

Ἡ ἐπόμενη μαρτυρία εἶναι ἓνα ἄρθρο τοῦ Μπ. Ἀννινου «Ὁ Καραγκιόζης καὶ οἱ ὀπλαρχηγοί», στὴν *Ἑστία* τοῦ 1888, ὅπου ἐξιστορεῖ τὸ γνωστὸ ἀνέκδοτο, ποὺ ἀποδίδεται ἀργότερα στὸν Μακρυγιάννη¹⁶⁵. Μιλώντας γιὰ τὸ παρελθὸν τοῦ Καραγκιόζη, ποὺ παιζόταν σὲ καφενεῖα, γράφει πὼς «ἦτο κληροδότημα τῆς ὀθωμανικῆς δυναστείας, [...] διέσωζε καὶ μετὰ τὴν ἀλλαγὴν τῆς ἐθνικότητός του ὅλην τὴν βαναυσότητα καὶ τὴν ἀνηθικότητα τῆς καταγωγῆς του. Αἱ εὐφυϊολογίαι του ἦσαν συνήθως χονδραὶ καὶ ἀγροῖκοι, τὸ θέμα δὲ τῆς παραστάσεως ἐξικνεῖτο πολλάκις μέχρι τοῦ ἐσχάτου ὁρίου τοῦ ἀσέμνου»¹⁶⁶. Ἡ ὅλη ἐντύπωση ποὺ δίνει τὸ ἄρθρο, καὶ ἡ ἀναφορὰ στὸν Φασουλή, μᾶς κάνει νὰ ὑποθέσουμε, πὼς τὸ θέατρο σκιῶν περνᾷ κρίσιμες μέρες. Καὶ τὸ ἄρθρο ποὺ δημοσιεύει ὁ Φωτιάδης ἀπὸ τὴν *Ἑστία* τοῦ 1890¹⁶⁷, στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται διαταγὴ τοῦ φρουραρχείου, μετὰ τὴν ὁποία «ἀπαγορεύεται εἰς τοὺς ἀξιωματικούς νὰ παρίστανται εἰς τὰ θεατρίδια», δὲν ἀναφέρεται στὸν Καραγκιόζη, ἀλλὰ στὸν Φασουλή¹⁶⁸. Οἱ ἀναφορὲς τῶν ἐπόμενων χρόνων στὸν τύπο ἀφοροῦν τὸν Καραγκιόζη «παλαιοῦ» τύπου στὰ Ἀναφιώτικα, τὴν πλατεία Δεξαμενῆς (οἱ καραγκιοζοπαῖχτες ἐδῶ ἔρχονται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη), στὴν Καστέλα¹⁶⁹, τὸ 1894 καὶ στὸ Μαρούσι (ὅπου, ὕστερα ἀπὸ ἓνα τολμηρὸ ἀστεῖο, ἡ ἀστυνομία ἀπαγορεύει τὸν Καραγκιόζη καὶ τὸν Φασουλή)¹⁷⁰ καὶ στὴν Κηφισιά, στὴν πλατεία τοῦ σταθμοῦ (ὁ Καραγκιόζης εἶναι ἀκόμη βω-

¹⁶⁴ Κόκκινης, ὁ.π. Βλ. ἐπίσης W. Puchner, *Südost-Forschungen* 35, 1976, σ. 433.

¹⁶⁵ Βλ. βιβλιογραφία στὶς σημ. 8 καὶ 9.

¹⁶⁶ *Ἑστία*, 1888, σ. 691 (Φωτιάδης, ὁ.π., σ. 74).

¹⁶⁷ Φωτιάδης, ὁ.π., σ. 91.

¹⁶⁸ Παρ' ὅτι τὰ ὑπαίθρια αὐτὰ «θεατρίδια» ὀνομάζονται στὸ ἄρθρο «Καραγκιόζης», τὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρονται (*Ἡ νεκρὰ ζῶσα* κτλ.) ἀνήκουν στὸν Φασουλή. (Puchner, *Fasulis*, σ. 16 Χατζηπανταζής, ὁ.π., σ. 77).

¹⁶⁹ Χατζηπανταζής, ὁ.π., σσ. 75 κέ.

¹⁷⁰ «Ἑστία», 26. 7. 1894 (Φωτιάδης, ὁ.π., σ. 336).

μολόχος, αλλά τὸν περιορίζει ἡ ἀστυνομία)¹⁷¹. Τὴν ἐποχὴ πού ὁ ἐξελληνισμένος Καραγκιόζης τοῦ Μίμαρου στὴν Πελοπόννησο χαλάει πιά κόσμος, στὴν πρωτεύουσα ἐξακολουθεῖ νὰ φυτοζωεῖ τὸ «ἀνατολικὸν θέατρον», ὥσπου νὰ διαδοθοῦν κι ἐδῶ οἱ μεταρρυθμίσεις τοῦ Πατρινοῦ ψάλτη¹⁷².

Ἡ λεγόμενη ἡπειρώτικη παράδοση

Ἀλλὰ πρὶν γίνουν ἀκόμη αὐτὲς οἱ μεταρρυθμίσεις σὲ φιγοῦρες καὶ ὑποθέσεις, πού ἀποτελοῦν τὴ βάση τῆς τεράστιας κοινωνικῆς λειτουργικότητος τοῦ Καραγκιόζη στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ 1900 ὡς τὸ Δεύτερο παγκόσμιον πόλεμος¹⁷³, ἀπὸ τὸ 1881 περίπου, χρόνο τῆς προσάρτησης τῆς Νότιας Ἡπείρου στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ πρὶν, ἐμφανίζονται στὴν Ἄρτα, τὸ Μέτσοβο, τὴν Ἀμφιλοχία, τὰ Γρεβενὰ καὶ τὰ Φάρσαλα, ἀλλὰ καὶ στὸ Ἀγρίνιο, τὸ Μεσολόγγι καὶ τὴν Πάτρα, καραγκιοζοπαῖχτες πού παίζουν ἓναν τύπο τοῦ θεάτρου σκιῶν λίγο διαφορετικὸ ἀπὸ τὸν «ἀνατολίτικο» τῶν Ἀθηνῶν¹⁷⁴, κυρίως ὅσον ἀφορᾷ τὴ θεματογραφία τῶν ἔργων τους. Οἱ καραγκιοζοπαῖχτες αὐτοὶ εἶναι ὁ Βασίλης Τσιλιάς, ὁ Διάκος ὁ Πρεβεζάνος, ὁ Θωμᾶς Ἀρσενίου, ὁ Ἀγαμέμνων Κουλούρης, ὁ Χαρίλαος Μπασιάκος κι ὁ Γιάννης Ρούλιας, ὁ κατοπινὸς μεγάλος μάστορας τοῦ Μπαρμπαγιώργου¹⁷⁵. Κατὰ τὶς πληροφορίες πού συγκέντρωσε ὁ Μπίρης, οἱ δύο πρῶτοι ἦσαν ἀπὸ τὴν Πρέβεζα, οἱ ἄλλοι τέσσερις ἀπὸ τὴν Ἀμφιλοχία. Ὁ Διάκος ὁ Πρεβεζάνος παίζει πρῶτος τὴν παράσταση Ὁ Μεγαλέξαντρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι, πού οἱ τρεῖς νέες φιγοῦρες του, ὁ Μεγαλέξαντρος, ὁ Ἀντίοχος τῆς Μακεδονίας καὶ ἡ Σειρήνη, ἀποτελοῦν καὶ τὴν πρώτη ἰσχυρὴ σύνδεση τῆς ἀνατολίτικης παράστασης μὲ τὸ νεοελληνικὸ λαϊκὸ πολιτισμό¹⁷⁶. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς, ἡ κοινὴ δηλαδὴ καταγωγή αὐτῶν τῶν καραγκιοζοπαιχτῶν ἀπὸ πόλεις τῆς Ν. Ἡπείρου,

¹⁷¹ «Ἐστία», 1. 8. 1894 (Φωτιάδης, ὅ.π., σ. 336).

¹⁷² Οἱ σχετικὲς μαρτυρίες τώρα στὸν Χατζηπανταζή, ὅ.π.

¹⁷³ Βλ. ὅσα ἀναπτύσσονται στὸ ἄρθρο μου: «Τὸ παραδοσιακὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου σκιῶν στὴν Ἑλλάδα» (Β. Ποῦχνερ, *Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία*, Ἀθήνα, 1984, σσ. 261-272).

¹⁷⁴ Κ. Μπίρης, *Νέα Ἐστία* 52, 1952, τεύχ. 604, σσ. 1128 κέ.

¹⁷⁵ Γιὰ τὴν ἐπινόηση τοῦ Μπαρμπαγιώργου βλ. Κ. Μπίρης, «Ἡ λεβεντιά τῆς Ρούμελης στὸ ἐλληνικὸ λαϊκὸ θέατρο», *Νέα Ἐστία* 61, 1957, σσ. 661-668 (ἐπίσης *Probleme der neugriechischen Literatur*, IV, Berlin, 1959, σσ. 209-222).

¹⁷⁶ Γ' αὐτὸ πιὸ ἀναλυτικὰ στὴ συνέχεια.

ὅπως καὶ ἡ προφορική παράδοση τῆς συντεχνίας γιὰ τὸν Ἑβραῖο Ἰάκωβο στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ¹⁷⁷, ἐνθάρρυνε τὸν Μπίρη στὴ δι-
ατύπωση τῆς ὑπόθεσης γιὰ τὴν ἡπειρώτικη παράδοση τοῦ Καρα-
γκιόζη, ποὺ ἀποτελεῖ, πρὶν ἀπὸ τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Μίμαρου
ἀκόμη, τὸ πρῶτο βῆμα τῆς ἀφομοίωσης τοῦ ἀνατολίτικου θεάματος
στὴν ἐλληνική παράδοση¹⁷⁸. Τὴ θεωρία αὕτῃ ἀμφισβήτησαν πρῶτα
ὁ Σπύρος Μελάς¹⁷⁹ καὶ πρόσφατα ὁ Γρηγόρης Σηφάκης¹⁸⁰, προβάλλ-
οντας τὸ ἐπιχείρημα πὼς κανένας ἀπ' τοὺς χρονικογράφους τῆς
Ἡπείρου δὲν ἀναφέρει τέτοιο θέαμα στὰ Γιάννενα μετὰ τὸ θάνατο
τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ¹⁸¹. Ἀλλὰ οἱ λόγιοι χρονικογράφοι δὲν ἔχουν προσέξει
κι ἄλλα λαϊκὰ θεάματα (ἐλληνικότατα), ποὺ κεντρίζουν σήμερα τὸ
ἐνδιαφέρον τῆς ἔρευνας, π.χ.τὶς λαϊκὲς παραστάσεις τῆς *Ἐρωφίλης*,
ποὺ γίνονταν τὸν 19^ο αἰῶνα στὰ Γιάννενα¹⁸², τὴν Ἄρτα¹⁸³, τὴν Ἀμφι-
λοχία¹⁸⁴, τὸ Σούλι¹⁸⁵, καὶ στὸν 20^ο αἰῶνα στὸ Καρπενήσι¹⁸⁶, τὰ Ζαγό-
ρια¹⁸⁷ κι ἄλλοι¹⁸⁸. Ἄλλωστε ὁ Μπίρης ἦταν ἀρκετὰ προσεκτικὸς στὴν

¹⁷⁷ Καϊμης, ὁ.π., σ. 12.

¹⁷⁸ *Νέα Ἑστία* 52, 1952, τευχ. 604, σσ. 1128 κέ.

¹⁷⁹ «Ἀκρόπολις», 15. 11. 1952.

¹⁸⁰ Σηφάκης, ὁ.π., σ. 19.

¹⁸¹ «...εἶναι δυστυχῶς εὖρημα τῆς συλλογιστικῆς του [τοῦ Μπίρη] φαντασίας καὶ δὲν στηρίζεται
σὲ καμία μαρτυρία. Τὸ ἴδιο ἀστήρικτη εἶναι ὁλόκληρη ἡ θεωρία του γιὰ κάποιον Ἰάκωβο, δῆθεν
ἰδρυτὴ τοῦ ἡπειρώτικου θεάτρου σκιῶν στὰ Γιάννενα...» (Σηφάκης, ὁ.π., σσ. 18 κέ., σημ. 9).

¹⁸² Δ. Σαλαμάγκας, «Τὸ Γιαννιώτικο στιχοπλάκι καὶ οἱ παράγοντές του. Ζ'. Οἱ Ἀποκριές»,
Ἡπειρωτικὴ Ἑστία ΣΤ', 1957, σσ. 335-336. Κ. Ι. Φωτόπουλος, «Ἐπιτομή τῆς Ἐρωφίλης τοῦ
Γεωργίου Χορτάτζη, ὅπως παίζονταν στὰ Γιάννενα τὸ 1887», *Ἡπειρωτικὴ Ἑστία* ΚΣΤ', 1977,
σσ. 58-76.

¹⁸³ Ι. Βασταρούχας, «Ἀπόκριες στὴν Παλιὰ Ἄρτα», *Σκουφᾶς* 4, 1975, σσ. 182-187 (βλ. ἐπίσης
Γ. Θ. Ζώρας, «Πανάρατος, νέα λαϊκὴ διασκευὴ τῆς Ἐρωφίλης», *Παρνασσός* 12, 1975, σσ. 435-
445). Βλ. ἐπίσης *Σκουφᾶς* 6, 1979, σσ. 137-141.

¹⁸⁴ Κ. Θ. Ζώρας, «Πανάρατος, μονόπρακτος λαϊκὴ διασκευὴ τῆς Ἐρωφίλης», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας
Βυζαντινῶν Σπουδῶν* ΚΖ', 1957, σσ. 110-126

¹⁸⁵ Ν. Χρ. Παπακώστας, «Τὰ καρναβάλια εἰς τὸ Σούλι», *Ἡπειρωτικὴ Ἑστία* ΣΤ', 1957, σσ. 342-
344.

¹⁸⁶ Κ. Ν. Κώνστας, «Κρητικὲς ἀπηχήσεις στὴ Δυτ. Ρούμελη», *Νέα Ἑστία* 80, 1966, σσ. 1541-
1543 (*Νιοχώρι* Ζ', τευχ. 8, 1976, σσ. 12-14).

¹⁸⁷ Δ. Β. Οἰκονομίδης, «Λαογραφικὴ ἔρευνα εἰς Μονοδένδριον καὶ Βίτσαν Ζαγορίου Ἡπείρου
(14 Ἰουλίου-4 Αὐγούστου 1966)», *Ἐπετηρὶς τοῦ Κέντρου Ἑρεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας*
18/ 19, 1965/66, σσ. 284 κέ.

¹⁸⁸ Αἰκ. Πολυμέρου-Καμηλάκη, «Πανάρατος. Λαϊκὴ διασκευὴ καὶ παράσταση τῆς Ἐρωφίλης
στὴν Δυτικὴ Ρούμελη», *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν* 6, 1976/77, σσ. 225-251.
Τῆς ἴδιας, «Θεατρικὴ παράσταση λαϊκῆς διασκευῆς τῆς Ἐρωφίλης στὸ Φανάρι Καρδίτσας»,
Θεσσαλικά Χρονικά ΙΓ', 1980, σσ. 183-206.

έρμηνεία της προφορικής παράδοσης: «Ο Αλή πασάς, πού έμμεϊτο ὅ,τι γινόταν στοῦ σεράι τοῦ Σουλτάνου, εἶχε κι αὐτός, γιά ψυχαγωγία δική του καί τοῦ χαρεμιοῦ του, ἕναν караγκιοζοπαίχτη, τὸν Ἰάκωβο»¹⁸⁹. Κάθε λαϊκή παράδοση, ὅπως καί ἡ συντεχνιακή τῶν караγκιοζοπαιχτῶν γιά τὸν Μπαρμπαγιάννη Μπράχαλη, ἐνέχει κάποιον πυρήνα ἀλήθειας¹⁹⁰. Ο Μπίρης δὲν ἦταν τόσο ἀφελὴς νὰ πιστεύει τὰ λεγόμενα γιά τὴν ἐξορία τοῦ Ἰάκωβου στὴν Πόλη, ἀλλὰ ὑπέθετε, λογικά, πὼς καί μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ ὁ Ἐβραῖος αὐτὸς θὰ ἔμεινε στὴν πόλη καί θ' ἀνέβαζε τὴ μορφή τοῦ Ἀλῆ στὸν μπερντέ. Αὐτὸ ἀφοροῦσε βέβαια ὅλο τὸ θεματικὸ κύκλο τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ μὲ τὴ συγκινητικὴ ἱστορία τῆς Κυρα-Φροσύνης, ἀλλὰ ἴσως καί ἔργα ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση στοῦ Σούλι καί τὸ 1821.

Γνωρίζουμε τώρα, ἀπὸ τὴν πληροφορία τοῦ Hobhouse, πὼς ὑπῆρχε τέτοιος Ἐβραῖος στά Γιάννενα τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ. Γνωρίζουμε ἀπὸ τὶς βιογραφίες τοῦ Ἀλῆ, ὅτι καλοῦσε ἀπὸ τὴν Πόλη ὀργανοπαῖχτες, χορευτὲς καί χορεύτριες, γιά νὰ μιμηθεῖ τὴν αὐλὴ τοῦ Σουλτάνου¹⁹¹, ὅτι σκεφτόταν πάντα νὰ ιδρύσει στά Γιάννενα κι ἕνα θέατρο¹⁹² (ὑπάρχει ἡ πληροφορία πὼς ὁ Βεζίρης του εἶχε καλέσει κι ἕνα μπαλέτο ἀπὸ τὴν Κέρκυρα)¹⁹³. Ὑπάρχουν ὕστερα τὰ δεδομένα ἀπὸ τὶς ἀναφερόμενες βαλκανικὲς πηγές, πού ἀποδείχνουν πὼς σχεδὸν κάθε μεγαλύτερη πόλη τῶν τουρκοκρατούμενων Βαλκανίων εἶχε Ἐβραῖους καί Ἀρμένιους караγκιοζοπαῖχτες (πού ἔδιναν παραστάσεις τοῦ τύπου πού περιγράφει ὁ Hobhouse ἢ οἱ μαρτυρίες τῆς Χαλκίδας καί τῆς Ἀθήνας), καί σχεδὸν κάθε ντόπιος πασάς, ἀκόμη καί οἱ φωτισμένοι Φαναριῶτες,

¹⁸⁹ Μπίρης, ὁ.π., σσ. 1128.

¹⁹⁰ Αὐτὸ ἰσχύει καί γιά τὴν ἀπίθανη παράδοση πού διηγεῖται τὸ 1951 ἀκόμη ὁ Ἁγιομαυρίτης στὸν Μπίρη, γιά τὸν Ὑδραῖο Γεώργιο Μαυρομιχάλη πού ἐφεῦρε τὸν 18ο αἰῶνα τὸ θέατρο σκιῶν στὴν Κίνα, πῆγε ὕστερα στὴν Πόλη, ὅπου εἶχε τὸν Μπράχαλη βοηθό, ὁ ὁποῖος μετέφερε στὴ συνέχεια τὴν τέχνη του στὴν Ἑλλάδα (Μπίρης, ὁ.π., σ. 6, ἀλλὰ καί Καϊμης, ὁ.π., σσ. 9 κέ.). Ἡ παράδοση αὕτη μυθοποιεῖ καί «προσωποποιεῖ» τὴ θεωρία τοῦ Georg Jacob γιά τὴν καταγωγή τοῦ θεάτρου σκιῶν ἀπὸ τὴν Κίνα, τὴν ὁποία κάποιος караγκιοζοπαίχτης θὰ εἶχε ἀκούσει καί τὴ «μετέφερε» σὲ ἀντιληπτὰ, γιά τὴ λαϊκὴ νοοτροπία, γεγονότα. (Puchner, *Karagiozis*, ὁ.π., σ. 36).

¹⁹¹ S. Baud-Bovy, *Δοκίμιο γιά τὸ ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι*, Ναύπλιον, 1984, σ. 61 (μὲ τὶς σχετικὲς πηγές).

¹⁹² I. Manzour, *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie pendant le gouvernement d'Ali Pacha*, Paris, 1827, σ. 182.

¹⁹³ Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στὴν Ἑλλάδα*, τόμ. Γ' /2 (1810-1821), Ἀθήνα, 1975, σ. 72 (μὲ τὶς σχετικὲς πηγές).

έφερνε στην αύλη του κάποιον καραγκιοζοπαίκτη για τη διασκέδασή του. Δεδομένου λοιπόν ότι τα Γιάννενα του 18^{ου} αιώνα είναι μια σημαντική πόλη στα Βαλκάνια, πόλη των Φώτων¹⁹⁴ και έμπορικό και διοικητικό κέντρο του εμπορίου βασιλείου του Άλη Πασά¹⁹⁵, σε συνδυασμό με τις προηγούμενες μαρτυρίες, μπορούμε να καταλήξουμε στην άβιαστη αποδοχή του συμπεράσματος, πώς η ήπειρώτικη παράδοση ήταν μάλλον μια πραγματικότητα, που εντάσσεται και τελείως φυσικά στα ευρύτερα πολιτισμικά φαινόμενα της περιοχής και της εποχής.

Ο Καλονάρος προχωρεί ακόμη περισσότερο: πιστεύει πώς κοινή γλώσσα και των Τούρκων και των Έβραίων στα Γιάννενα ήταν η ελληνική (στηρίζεται κυρίως στο γεγονός, ότι η άλληλογραφία του Άλη Πασά γινόταν στα ελληνικά, και παραθέτει αποσπάσματα από το ποίημα του Τουρκαλβανού Χατζή Σεχρέτη για τον Άλη Πασά, που είναι επίσης στα ελληνικά)¹⁹⁶, έτσι και οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών κατά το Ραμαζάνι γίνονταν πιθανώς στα ελληνικά¹⁹⁷ (ό Hobhouse βέβαια μιλάει για τουρκικά)· ήσαν και γύφτοι που έπαιζαν Καραγκιόζη στα Γιάννενα¹⁹⁸ (ό Καλονάρος τονίζει το ρόλο τους στη διάδοση του τουρκικού Καραγκιόζη)¹⁹⁹ κοντά στους Τουρκόγυφτους και τους Έβραίους έμαθαν και οι Έλληνες να παριστάνουν το θέαμα, που είχε πάντα κύριο χαρακτηριστικό την αίσχρολογία²⁰⁰. Ο Καλονάρος πιστεύει επίσης πώς ο Καραγκιόζης

¹⁹⁴ Φ. Μιχαλόπουλος, *Τα Γιάννενα κι η Νεοελληνική αναγέννηση (1648-1820)*, Αθήνα, 1930. Αναστασίου, Ι. Ε., *Η πνευματική κατάσταση στα Γιάννενα στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, όπως την είδαν οι ξένοι περιηγητές*, Ίωάννινα, 1971 (Βιβλιοθήκη της Ήπειρωτικής Έταιρείας Αθηνών, άρ. 33).

¹⁹⁵ Δ. Δαβαλάς, *Μια σκιαγραφία του Άλη Πασά και του κράτους του*, Αθήναι, 1980 (Βιβλιοθήκη της Ήπειρωτικής Έταιρείας Αθηνών, άρ. 51).

¹⁹⁶ Βλ. Κ. Ν. Σάθας, *Ιστορικά διατριβαί*, Αθήναι, 1870, σσ. 123 κέ. (Βίος Άλη Πασά υπό Χατζή Σεχρέτη) με πλούσια βιβλιογραφία.

¹⁹⁷ Πρέπει να τονιστεί έδω, ότι ο Καλονάρος δέν είχε ακόμα υπόψη του τη μαρτυρία του Hobhouse, ούτε τις απόψεις του Μπίρη, γιατί οι σημειώσεις του ανάγονται στη δεκαετία του 1940.

¹⁹⁸ Ο Καλονάρος έπικαλείται προσωπικές πληροφορίες από παλιούς Γιαννιώτες. Ό Baud-Bovy αναφέρει, πώς σε μια ήχοληψία ήπειρώτικων τραγουδιών, που έγινε το 1930, πήραν μέρος και τρεις Γιαννιώτες γύφτοι, ανάμεσά τους και ο Ντάλας ο Καραγκιόζης, που ήταν λαουτιέρης και είχε θέατρο σκιών στην Πρέβεζα (Baud-Bovy, ό.π., σ. 63, στον πίνακα VII και μια φωτογραφία της κομπανίας).

¹⁹⁹ Κι αυτή η άποψη είναι σωστή (βλ. Dostálová-Jenistová, ό.π.).

²⁰⁰ Καλονάρος, ό.π., σσ. 64 κέ.

παιζόταν μετά το 1821 στα στρατεύματα²⁰¹, αφού πολλοί από τους καπετάνιους είχαν ζήσει κοντά στον Άλη Πασά (σε υποσημείωση αναφέρει πώς πολλά θέματα από τις ήρωικές παραστάσεις προέρχονται από τον ήπειρώτικο χώρο)²⁰².

Μιά προσεκτική αποτίμηση των πληροφοριών του Καλονάρου²⁰³ οδηγεί στους εξής προβληματισμούς: 1) Το θέμα της γλώσσας των παραστάσεων στα Γιάννενα, δηλαδή από πότε μπορούμε να υποθέσουμε τη χρήση της ελληνικής, θα πρέπει να ελεγχθεί με ευρύτερη έρευνα για την καθομιλουμένη στην εποχή του Άλη Πασά και αργότερα βέβαια, στη διαδικασία της αφομοίωσης του θεάτρου σκιών από το νεοελληνικό λαϊκό πολιτισμό, το γλωσσικό κριτήριο δεν είναι αποφασιστικό, αλλά ρευστό, λόγω της πολυγλωσσίας των θεατρίνων στην Όθωμανική Αυτοκρατορία (ας σκεφτούμε μόνο τους Αρμένιους τσαούσηδες στο Βουκουρέστι του 18^{ου} αιώνα, που έπαιζαν βλάχικα, τουρκικά και ελληνικά, το «μιξοβαρβαροτουρκοϊταλοελληνικόν» ιδίωμα που αναφέρει η μαρτυρία από τη Χαλκίδα του 1879, όπου το ιταλικό μέρος υπονοεί μάλλον τα σπανιόλικα του Έβραιου, ή και τη μαρτυρία του Risal που αναφέρει, ότι στην Πόλη ο Καραγκιόζης είναι πολύγλωσσος και παίζεται μάλιστα και στα ελληνικά²⁰⁴, ή, αντίθετα, την πληροφορία πώς ο Μπράχαλης ήξερε στην έντέλεια τα τουρκικά)²⁰⁵ ο παίχτης,

²⁰¹ Έδω ο Καλονάρος στηρίζεται στο άρθρο του Άννινου (βλ. σημ. 9).

²⁰² Καλονάρος, ό.π., σ. 98.

²⁰³ Είναι συχνά αξιόλογες κι από πρώτο χέρι (βλ. όσα λέει για τον Λεωνίδα Γορανίτη και τον Παναγιώτη Γρέμενα και τη σχετική διασταύρωση των πηγών από τον Χατζηπανταζή, ό.π., σ. 76).

²⁰⁴ Risa, P., «Karaghieuz», *Le Mercur de France*, 15. 12. 1906, σσ. 528-538, σε μετάφραση του Άλ. Παπαδιαμάντη στὰ *Παναθήναια*, έτος Η', τόμ. 15 (1907), τεύχ. 171, σσ. 80-85 (ανάδημοσίευση: Ρ. Risal, «Καραγκιόζης πάντα οίνοφυλξ, έτοιμος να δώση μαχαιριές. Μετάφρ. Α. Παπαδιαμάντη», *Θέατρο Β'* τεύχ. 10, 1963, σσ. 27-29). Το σχετικό χωρίο έχει ως εξής: «Ο Καραγκιόζης ούτος του δρόμου είναι πολύγλωσσος. Έκφράζεται ελληνιστί και έβραιοϊσπανιστί, κατά την συνοικίαν και την πλειονότητα των άκροατών. Ένίοτε άκούεται εις ελληνικά καφενεΐα. Τότε είναι σωβινιστής Έλλην ένθερμότατος» (ό.π., σ. 29). Η μαρτυρία είναι σημαντική: δείχνει πώς ανάλογα με το κοινό δεν αλλάζει μόνο η κύρια γλώσσα της παράστασης, αλλά και τα ιδεολογικά της πλαίσια. Βέβαια, στα χρόνια της αυτοψίας του Risal, ο ελληνικός τύπος είχε ήδη διαμορφωθεί και παιζόταν παντού όπου υπήρχε ελληνικό άκροατήριό (βλ. και τη μαρτυρία από την Κοστάντζα της Ρουμανίας 1903-1908).

²⁰⁵ Καλονάρος, ό.π., σ. 74. Έδω θα μπορούσε να προστεθεί το γεγονός πώς ο Λεωνίδας Γορανίτης κι ο Παναγιώτης Γρέμενας, που δίνουν το 1892 τις παραστάσεις τους στην πλατεία Δεξαμενής, αναγγέλλονται στη «Νέα Έφημερίδα» της 13. 8. 1892 ως εξής: «Αφίκοντο

φαίνεται, μπορεί νὰ προσαρμόσει τὸ κύριο γλωσσικὸ ἰδίωμα τῆς παράστασης ἀνάλογα πρὸς τὴ σύσταση τοῦ κοινοῦ του (ἐννοεῖται πὼς ἔτσι ἡ παράσταση περιορίζεται κάπως στὴν αἰσθητικὴ τῆς ἐξέλιξη). 2) Ἡ ὕπαρξη ἡρωικῶν παραστάσεων ἤδη στὴν ἡπειρώτικη παράδοση εἶναι πιθανή, στὸ βαθμὸ πού αὐτὲς συνδέονται θεματικὰ μὲ τὴ μορφή τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ (ἡ προφορικὴ παράδοση ἐπιμένει πὼς ὁ Ἑβραῖος Ἰάκωβος τὸν ἀνέβασε στὴ σκηνή, κι αὐτὲς οἱ παραδόσεις ἔχουν συνήθως πυρήνα ἀλήθειας): δηλαδὴ κυρίως οἱ παραστάσεις γιὰ τὴν Κυρα-Φροσύνη· τὸ θέμα τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ, ὅπως δείχνουν οἱ βιβλιογραφίες, εἶναι ἐπίκαιρο κατὰ τὸ 1821, ὕστερα ἀπὸ κάθε ἡπειρώτικη ἐπανάσταση, ἀλλὰ καὶ τὸ 1881 πάλι, μὲ τὴν προσάρτηση τῆς Ν. Ἠπείρου, ὡς τὰ 1913, μὲ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Ἰωαννίνων, καὶ ἐκδηλώνεται μὲ πλῆθος ἐλληνικὲς καὶ ξένες βιογραφίες, ποιήματα, μυθιστορήματα, ἱστορικὰ δράματα καὶ κινητὰ πανοράματα²⁰⁶. ἔτσι ὑπάρχει ἄφθονο ἔντυπο πληροφοριακὸ ὕλικὸ σ' ὅλο τὸν 19^ο αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ πλῆθος προφορικὲς παραδόσεις γιὰ τοὺς θρυλικοὺς καπετάνιους στὸ Σούλι, τὸν Μάρκο Μπότσαρη καὶ τοὺς ἄλλους ἥρωες τοῦ '21· ὁ Μπίρης ὑποθέτει πὼς τὸ μῖσος γιὰ τὸν Ἀλῆ Πασᾶ, μετὰ τὸ θάνατό του, θὰ ἐπέτρεπε τέτοιες παραστάσεις²⁰⁷ (ἀργότερα μὲ τὸν πασᾶ γενικότερα), ὁ Καλονάρος πιστεύει, ὅπως εἴπαμε, σὲ μιὰν ἀνάπτυξη τοῦ θεάτρου σκιῶν στὰ στρατεύματα, ὅπου τέτοιες παραστάσεις τονώνουν τὸ ἠθικὸ τῶν πολεμιστῶν²⁰⁸ (πράγμα ποὺ δὲν φαίνεται ἀπίθανο)· γεγονὸς εἶναι πὼς πολλὰ ἡρωικὰ ἔργα ἀναφέρονται κι ἀπὸ τοὺς μὴ Πατρινούς καραγκιοζοπαῖχτες²⁰⁹ γιὰ νὰ ἐκτιμηθεῖ σωστὰ τὸ γεγονὸς αὐτό, πρέπει νὰ ξεκαθαριστεῖ ὅμως τὸ πρόβλημα τῆς πιθανῆς ἐπίδρασης καὶ ἀλληλεπίδρασης τῆς παντομίμας καὶ τοῦ Φασουλῆ στὰ πατριωτικὰ ἔργα

ἐκ Κωνσταντινουπόλεως οἱ εὐτράπελοι καὶ ἀστεῖοι παῖκται τοῦ καραγκιόζ μπερντέ...» (Χατζηπανταζής, ὅ.π., σ. 75). Ἡ ἄφιξή τους ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὴν Ἀθήνα μᾶς βάζει κάπως σὲ σκέψη, δεδομένου ὅτι εἶναι γνωστὸ πὼς ἦταν μαθητὲς τοῦ Μπράχαλη ἐπίσης Μανιάτες (βλ. Καλονάρος, ὅ.π., σ. 74).

²⁰⁶ Αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς τώρα εὐκόλα νὰ παρακολουθήσει στὴ βιβλιογραφία: Α. Δρούλια, Β. Κοντῆ, *Ἡπειρωτικὴ βιβλιογραφία 1571-1980. Α. Αὐτοτελῆ δημοσιεύματα*, Ἀθήνα, 1984.

²⁰⁷ Μπίρης, ὅ.π., σσ. 1128 κέ. Βέβαια ὁ Μπίρης ἀποδίδει τὶς ἡρωικὲς παραστάσεις στὸν Μίμαρο. Θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια πὼς αὐτὴ ἡ ἄποψη πρέπει ἴσως κάπως νὰ τροποποιηθεῖ.

²⁰⁸ Καλονάρος, ὅ.π., σ. 66. Στηρίζεται ἐδῶ στὰ ἀναφερόμενα ἀπὸ τὸν Μπ. Ἄννινο στὰ 1888, ὁ ὁποῖος βέβαια θὰ εἶχε κάποιον πληροφοριοδότη γιὰ τὸ συμβάν.

²⁰⁹ Βλ. Χατζηπανταζής, ὅ.π., σσ. 81 κέ.

του Καραγκιόζη²¹⁰, ο ρόλος του ήθογραφικού κινήματος στη δημιουργία της σχετικής θεματογραφίας στον Καραγκιόζη²¹¹, καθώς και το ζωντανό θέατρο ως πηγή έμπνευσης και σημείο αναφοράς του θεάτρου σκιών²¹². Έτσι οι πατριωτικές παραστάσεις στην Ήπειρο, που δὲ θὰ εἶχαν βέβαια τὸν ἐξοπλισμὸ τῆς σκηνῆς ἐνὸς Μίμαρου κι ἐνὸς Ρούλια, παραμένουν ὑποθετικές, ἀλλὰ ὄχι καὶ ἀπίθανες.

Πέρα ἀπ' αὐτὸ ὅμως, ἡ ἡπειρώτικη παράδοση πρέπει νὰ θεωρηθεῖ, μὲ ὅσα ἀναπτύξαμε, ὡς μιὰ ἱστορικὴ πραγματικότητα. Δὲν ὑπάρχει ἐπίσης καμιὰ βάσιμη ἔνδειξη γιὰ νὰ ἀμφισβητήσουμε τὴν πληροφορία τοῦ Μπίρη, πὼς σ' αὐτὴ τὴν ὁμάδα καραγκιοζοπαιχτῶν πρωτοεμφανίζεται ἡ παράσταση τοῦ *Μεγαλέξαντρου*, ἂν καὶ ἡ ὀρθολογιστικὴ ἐπιχειρηματολογία τοῦ Ἀγιομαυρίτη σχετικὰ μὲ τὴ δρακοντοκτονία τοῦ Ἀγίου Γεωργίου δὲν πείθει²¹³. Γνωρίζουμε σήμερα καλύτερα τὶς πηγὲς τῆς παράστασης. Βέβαια, ἡ παράσταση αὐτὴ δὲ θὰ παιζόταν στὴν ἡπειρώτικη παράδοση ὅπως σήμερα, γιὰτὶ μεγάλο μέρος τῶν τυποποιημένων ἡρώων ἀκόμη δὲν εἶχε ἐπινοηθεῖ. Ὅμως αὐτὸ δὲν ἀφορᾷ τὸ βασικὸ σκελετὸ τῆς παράστασης, παρὰ μόνον τὶς ἐπαναλαμβανόμενες παραλλαγὲς τοῦ βασικοῦ ἐπεισοδίου (τῆς μάχης μὲ τὸ θηρίο καὶ τὴν ἀπόκτηση τῆς Σειρήνης ἀπὸ τὸν ἥρωα). Εἶναι κρίμα, ποὺ ὁ συντάκτης τῆς ἐφημερίδας τῆς Χαλκίδας τὸ 1879 δὲν πῆγε μιὰν ἐβδομάδα πρὶν στὸν Καραγκιόζη, γιὰ νὰ μᾶς δώσει τὶς ἐντυπώσεις του, ὅταν ἔπαιξαν τὴν *᾽Ωραία Σειρήνη*. Ἦδη στὸ κλασικὸ ρεπερτόριο γύρω στὰ 1900 δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ καὶ μόνον παράσταση, ἀλλὰ γιὰ δέσμη παραλλαγῶν καὶ ὁμοίων μοτίβων, ποὺ στρέφονται γύρω ἀπὸ τὴ θρυλικὴ μορφή τοῦ Μεγαλέξαντρου τῆς «Φυλλάδας» ἢ κάποιου ἀντικαταστάτη του (συνήθως τοῦ Ἀντίοχου τῆς Μακεδονίας). Αὐτὴ ἡ σύνδεση, ἀπ' ὅ,τι ξέρουμε, εἶναι μοναδικὴ σ' ὅλες τὶς περιφέρειες τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, καὶ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο καὶ ἀποφασιστικὸ βῆμα μιᾶς οὐσιαστικῆς ἀφομοίωσης τοῦ «Ἀσιατικοῦ Θεάτρου» στὸν νεοελληνικὸ

²¹⁰ Γι' αὐτό, φοβοῦμαι, δὲν φτάνουν οἱ νύξεις ποὺ συγκεντρώθηκαν ἀπὸ τὸν Χατζηπανταζή (ὁ.π., σ. 83, σημ. 70 καὶ 71), γιὰτὶ τίθεται ἀμέσως τὸ ἐρώτημα, ἀπὸ ποῦ ἄντλησε ἡ παντομίμα αὐτὰ τὰ θέματα. Δὲν διαθέτουμε ἀκόμη ἀρκετὰ στοιχεῖα, ὥστε νὰ διαλευκάνουμε τὶς ἀλληλεπιδράσεις Καραγκιόζη, Φασουλῆ καὶ παντομίμας (βλ. καὶ Puchner, *Fasulis*, ὁ.π., σσ. 13, 16).

²¹¹ Βλ. Puchner, *Karagiozis*, ὁ.π., σσ. 85 κέ.

²¹² Ὑποθέτω πὼς γιὰ τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Μίμαρου καὶ τὸ μόνιμο θέατρο στὴν Πάτρα, ποὺ ὑπάρχει ἐκεῖ ἀπὸ τὸ 1852, πρέπει νὰ ἔχει παίξει κάποιον ρόλο (Σιδέρης, ὁ.π., σ. 170).

²¹³ Ὁ Ἀγιομαυρίτης ὑποστηρίζει πὼς ὁ ἄθλος ἀποδόθηκε στὸν Μεγαλέξαντρο, γιὰτὶ ἕνας ἅγιος δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἐμφανιστεῖ στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου σκιῶν (Μπίρης, ὁ.π., σ. 1129).

πολιτισμό. Έτσι στην Πάτρα, γύρω στὰ 1890, συναντιῶνται τρία διαφορετικὰ στάδια τῆς ἀφομοίωσης²¹⁴: ὁ ἀνατολίτικος ἀπροσάρμοστος «αἰσχροὺς» τύπος, ποὺ δὲν δείχνει σημεῖα δημιουργικῆς ἀφομοίωσης (τὸν παίζει στὴν Πάτρα κάποιος Πάγκαλος)²¹⁵, ἡ ὁμάδα τῶν καραγκιοζοπαιχτῶν ἀπὸ τὴν Ἡπειρο, ποὺ παίζουν τὶς παραστάσεις γύρω ἀπὸ τὸν Μεγαλέξαντρο, καὶ ὁ νέος τύπος τοῦ Μίμαρου, ποὺ ἀποτελεῖ ἀκόμη ἓνα πιὸ προχωρημένο στάδιο τῆς ἀφομοιωτικῆς διαδικασίας.

Ἡ τυπολογία τῆς ἀφομοίωσης τοῦ ὁθωμανικοῦ Καραγκιόζη

Μποροῦμε βέβαια νὰ ἀποδείξουμε, σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἄλλες περιφέρειες τῆς Ὁθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, πὼς ἤδη τὸ ἐπίτευγμα τῆς ἡπειρώτικης παράδοσης βάζει τὸν ἐλληνικὸ Καραγκιόζη στὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο τῆς προσαρμογῆς τοῦ ὁθωμανικοῦ θεάματος σὲ τοπικά, κοινωνικά καὶ πολιτισμικά δεδομένα. Σ' ἓνα κλιμακωτὸ σχῆμα τοῦ βαθμοῦ ἀφομοίωσης μποροῦμε νὰ ἀναλύσουμε τρία παραδείγματα: 1) τὴ Βόρεια Ἀφρική, 2) τὴ Ρουμανία, καὶ 3) τὴν Ἑλλάδα μὲ τὴν ἡπειρώτικη παράδοση, σκιαγραφώντας ἔτσι μιὰ τυπολογία τῆς ἐκλειψῆς (ἢ ἐπιβίωσης σὲ ἄλλη μορφή) τοῦ ὁθωμανικοῦ Καραγκιόζη στὶς περιφερειακὲς περιοχὲς τῆς Αὐτοκρατορίας. Έτσι θὰ φανοῦν καὶ τὰ βαθύτερα αἷτια τῆς ἐπιβίωσης τοῦ εἴδους μόνο στὴν Ἑλλάδα.

Ὡς τὶς ἀρχὲς τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα ὁ ὁθωμανικὸς Καραγκιόζης παίζεται καὶ στὴν Αἴγυπτο²¹⁶, στὴν περιοχή τῆς Τρίπολης (τῆς σημερινῆς Λιβύης)²¹⁷, στὴν Τυνησία²¹⁸ καὶ στὴν Ἀλγερία²¹⁹. Ἐκεῖ ἀπαγορεύτηκε

²¹⁴ Γιὰ μιὰ θεωρία τῶν ἀφομοιωτικῶν διαδικασιῶν ξένων προτύπων στὸ ἐλληνικὸ θέατρο βλ. Β. Ποῦχνερ, «Μίμηση καὶ παράδοση στὸ νεοελληνικὸ θέατρο. (Τὸ πρόβλημα τῆς κοινωνικῆς λειτουργικότητος τοῦ “ξένου προτύπου”», *Ἐποπτεία* 88, 1984, σσ. 238-263, ὅπου ἀναλύεται καὶ τὸ παράδειγμα τοῦ Καραγκιόζη (σσ. 248 κέ., 261).

²¹⁵ “Ἐνδειξη γι’ αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ γεγονός πὼς ἡ μορφή τοῦ Φρίγκ ἢ Φρέγκ ἀπὸ τὸν τουρκικὸ Καραγκιόζη, τοῦ φραγκοσπουδαγμένου Ἑλληνα, δὲν ἔχει ἐξαλειφθεῖ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Μπράχαλη (Μπίρης, ὁ.π., σ. 27).

²¹⁶ P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*, Leipzig, 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Egypten, Heft 1).

²¹⁷ Hoenerbach, W., *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz, 1959.

²¹⁸ A. Maquoi, «Karakouz i el culte a la negativitat», *El teatre d'ombres arreu del mon*, Barcelona, 1984, σσ. 125-131.

²¹⁹ M. And, *Dünyada ve bizde gölge oyunu*, Ankara, 1977, σσ. 366 κέ. (ἡ βιβλιογραφία τοῦ δὲν εἶναι πλήρης).

από τους Γάλλους τὸ 1843²²⁰, ἀλλὰ, ὅπως μᾶς δείχνουν ταξιδιωτικὰ βιβλία τοῦ Maltzan²²¹, τοῦ Piese²²², τοῦ Bernard²²³ καὶ τὰ Ἀπομνημονεύματα τοῦ Bachetarzi²²⁴, ἐπιβεβαιώνει ἀκόμη στὸ χρονικὸ διάστημα τοῦ Μεσοπολέμου. Καὶ στὴν Τυνησία τεκμηριώνεται ἡ ὑπαρξὴ του ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19^{ου} αἰώνα (Maltzan²²⁵, Lux²²⁶, Fagault²²⁷, Radiot²²⁸, Quedenfeldt²²⁹) ὡς τὸ μεσοπόλεμο (Levy²³⁰, Spies²³¹, Maquoui²³²), στὴν περιοχὴ τῆς Τρίπολης (Maltzan²³³, Radiot²³⁴) ὡς τὶς δεκαετίες μετὰ τὸ Δεύτερο παγκόσμιον πόλεμο (Hoenerbach²³⁵). Ἡ μεταφορὰ τοῦ ὀθωμανικοῦ Καραγκιόζη στὰ μεσογειακὰ παράλια τῆς Ἀφρικῆς πρέπει νὰ ἔχει γίνῃ κατὰ τὸν 18^ο καὶ 19^ο αἰώνα²³⁶, δείχνει ὁμοίως ἐξ ἀρχῆς ὀρισμένες ὀπισθοδρομήσεις. Ὁ Καραγκιόζης παιζόταν ἐκεῖ παλιότερα μὲ φαλλὸ, ποὺ τὸν χρησιμοποιοῦσε καὶ ὡς ὄπλο ἐναντίον τῶν Γάλλων. Τὸ 1955, ὁπότε βλέπει ὁ Hoenerbach παραστάσεις στὴν Τρίπολη, ἔχει ἐκλείψει πλέον τὸ στοιχεῖο αὐτό. Ὡς τὸ 1911 τὰ ἔργα ἔχουν, δίπλα στὸ βωμολοχικὸ τους χαρακτήρα, καὶ χαρακτήρα πολιτικοσατιρικό. Ἡ ὁθόνη εἶναι μικρὴ, ἔχει διαστάσεις μόνις 50x70 ἑκατοστὰ καὶ φωτίζεται ἀπὸ κεριά, οἱ φιγούρες εἶναι ἀσπρόμαυρες, ἡ παράσταση διαρκεῖ μόνον 15 λεπτά καὶ ἐκτελεῖται χωρὶς μουσική. Δὲν ὑπάρχει ἐπίσης πρόλογος, οὔτε τὸ ὠραῖο σκηνικὸ (göstermelik)

²²⁰ Hoenerbach, ὁ.π., σ. 10.

²²¹ H. Maltzan, *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*, Leipzig, 1863, σσ. 58-61.

²²² L. Piese, *Itinéraire de Algérie*, Paris, 1882, σ. 38.

²²³ Bernard, *L'Algérie qui s'en va*, Paris, 1887, σσ. 66 κέ.

²²⁴ M. Bachetarzi, *Mémoires (1919-1939)*, Algier, 1968, σ. 424.

²²⁵ H. Maltzan, *Reisen in den Regentschaften Tunis und Tripolis*, 1. Bd., Leipzig, 1870, σ. 225.

²²⁶ J. Lux, *Trois mois en Tunisie*, Paris, 1882, σσ. 94-104.

²²⁷ Fagault, *Tunis et Keimoran*, Paris, 1887, σσ. 128-130.

²²⁸ P. Radiot, *Tripoli d'Occident et Tunis*, Paris, 1892, σσ. 286 κέ.

²²⁹ M. Quedenfeldt, «Das türkische Schattenspiel in Magrib (Tunis)», *Das Ausland* 63, Stuttgart, 1890, σσ. 904-908, 921- 924.

²³⁰ Levy, K., «*La'bat Elhota*, Ein tunesisches Schattenspiel», FS Kahle, P., Leiden, 1935.

²³¹ Spies, O., «Tunesisches Schattentheater», FS Schmidt, W., 1928, σσ. 693-702.

²³² Maquoui, ὁ.π., σσ. 125 κέ.

²³³ Maltzan, ὁ.π., σημ. 224, σσ. 233-238, 243.

²³⁴ Radiot, ὁ.π., σσ. 286 κέ.

²³⁵ Hoenerbach, ὁ.π., σσ. 10 κέ.

²³⁶ Ὁ Georg Jacob πίστευε ἀκόμη, πῶς τὸ θέατρο σκιῶν στὸ Maghrib εἶχε χωρίσει ἀπὸ παλιὰ ἀπὸ τὸ τουρκικόν.

τῆς όθωμανικῆς παράστασης. Τό κοινό άποτελεῖται άποκλειστικά άπό παιδιά²³⁷. Τό πιό σημαντικό εἶναι βέβαια πώς ό στερεότυπος σκελετός τῶν τύπων άμβλύνεται καί οἱ φιγοῦρες συμφύρονται: αὐτά εἶναι όριστικά σημάδια τῆς διάλυσης²³⁸. Δίπλα άπό τόν Καραγκιόζη καί τόν Χατζηαβάτη έμφανίζονται κυρίως μόνο ό Έβραῖος άπό τόν όθωμανικό μπερντέ, ένῶ οἱ άλλοι διαλεκτικοί τύποι τοῦ όθωμανικοῦ Καραγκιόζη ἔχουν άντικατασταθεῖ με τόν Μαλτέζο (Χριστιανό), τόν Βεδουῖνο, τόν Νέγρο όργανοπαίχτη, τόν Αἰγύπτιο, καί διάφορες άλλες φιγοῦρες, πού άντλοῦν τήν κωμική τους ὑπόσταση άπό τήν τοπική προφορά τους. Τό βίαιο τέλος τό δίνει ό Baba Hwaneb, πού ίσοδυναμεῖ με τόν μεθυσμένο Tuszus Deli Bekir τῆς όθωμανικῆς παράστασης. Ἡ δομή τῶν ἔργων εἶναι γραμμική: μιά σειρά άπό έπεισόδια πού συναρμολογοῦνται χαλαρά με κάποιον εἰρμό. Τό τουρκικό θέατρο σκιῶν στήν περιοχή αὐτή ποτέ δέν μπόρεσε νά φτάσει σέ άνώτερα αἰσθητικά επίπεδα καί νά άφομοιωθεῖ δημιουργικά. Πρόκειται λοιπόν γιά μιá πολιτισμική έπαφή άποτυχημένη καί ὑποτυπώδη.

Πιό δημιουργικά άφομοιώνεται ό όθωμανικός Καραγκιόζης στή Ρουμανία, όπου συνδυάζεται με τό τοπικό κουκλοθέατρο, τό *jocul rapusilor* ἢ *rapusile*²³⁹. Γιά τή διάδοση τοῦ θεάτρου σκιῶν στή Ρουμανία ἔχουμε προσκομίσει άρκετές μαρτυρίες (βλ. παραπάνω). Σ' αὐτό τό σημείο μās ένδιαφέρει όμως ή άφομοίωσή του στο παραδοσιακό ρουμανικό κουκλοθέατρο, πού λέγεται συνήθως «*vicleim*» (δηλαδή Βηθλεέμ)²⁴⁰ καί συγγενεῦει με τό αντίστοιχο «*vertep*» τῆς Ούκρανίας²⁴¹ καί τό «*szoroka*» τῶν Πολωνῶν²⁴², προέρχεται πιθανότατα άπό τήν καθολική Δύση, άπ' όπου ἦρθε στή Ρουμανία μέσω τῆς Τρανσυλβανίας²⁴³. Πρόκειται γιά μικρές χριστουγεννιάτικες παραστάσεις πού τελειώνουν συνήθως με τήν παιδοκτονία τοῦ Ἡρώδη (γί' αὐτό στήν Κεντρική Εὐρώπη λέγεται

²³⁷ Hoenerbach, ό.π., σσ. 38 κέ.

²³⁸ Βλ. καί Puchner, *Karagiozis*, ό.π., σ. 60.

²³⁹ Βλ. έπίσης Ποῦχνερ, «Παραστατικά δρώμενα», ό.π., σσ. 314 κέ. καί Β. Ποῦχνερ, «Τό λαϊκό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια», *Δρώμενα* 3/4, 1984.

²⁴⁰ Γιά τήν κάπως περίπλοκη γεωγραφία καί διάδοση τοῦ *vicleim* στή Ρουμανία βλ. Oprisan, «*Volkspuppenspiel*», ό.π., σσ. 84 κέ.

²⁴¹ E. A. Warner, *The Russian Folk Theatre*, The Hague/Paris, 1977, σσ. 81 κέ. (με περισσότερη βιβλιογραφία).

²⁴² Ollanescu, ό.π., σσ. 102 κέ.

²⁴³ Gaster, ό.π., σ. 492.

καὶ «Herodeskasten», καὶ εἶναι γνωστὸ καὶ στὴν Οὐγγαρία)²⁴⁴, μετὰ τὶς ὁποῖες ἀκολουθεῖ ὅμως μιὰ μικρὴ κοσμικὴ σατιρικὴ φάρσα, ποὺ φαίνεται νὰ ἔχει ἀφομοιώσει μερικὰ στοιχεῖα τοῦ Καραγκιόζη²⁴⁵. Ἀνάμεσα στὸ 1818 καὶ τὸ 1840 ὁ Μέγας Wornik (ὑπουργὸς Ἑσωτερικῶν) Iordache Golescu (1768-1848) συγγράφει ἑξὶ δραματικὸς λίβελους ἐναντίον τῶν πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν καταστάσεων ποὺ ἐπικρατοῦν στὴ Βλαχία, ποὺ ἔχουν σαφῶς τὸ πρότυπό τους στὴν καραγκιόζη κωμωδία²⁴⁶. Ὁ κεντρικὸς ἥρωας, ἓνας γύφτος παλιάτσος, μοιάζει καταπληκτικὰ μὲ τὸν Καραγκιόζη, οἱ πράξεις λέγονται «perdele» (ἀπὸ τὸν μπερντέ, τὴν ὀθόνη)²⁴⁷. Τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ σατιρικοῦ κουκλοθέατρου φαίνεται πῶς διατηρεῖ τὸν καυστικὸ χαρακτῆρα του σ' ὅλο τὸν 19^ο αἰῶνα. Ὁ Hasdeu, τὸ 1867, τὸ παρομοιάζει μὲ τὴν τέχνη τοῦ Ἀριστοφάνη²⁴⁸. Ὁ Teodorescu²⁴⁹ δημοσιεύει, τὸ 1885, τὸ πρῶτο κείμενο τῆς σάτιρας αὐτῆς²⁵⁰: στὴν κωμωδία συμμετέχουν 16 συνολικὰ κοῦκλες: 1) ὁ Mos Iónica, ὁ γέρος νυχτοφύλακας, 2) ὁ Iaurgiul, ὁ γιαουρτοπώλης ἀπὸ τὴν Ὀλτενία, 3) ἡ κόρη τοῦ Mos Iónica, 4) ὁ Bragagiul, ποὺ πουλάει ἓνα ποτὸ ἀπὸ κεχρί, ἀπὸ τὴ Βουλγαρία, 5) ἡ Coccoana Marita, ἡ κυρία (κοκότα) ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι, 6) ὁ Ρῶσος ἀξιωματικὸς, 7) ὁ κυνηγὸς Ghinda, 8) ἡ ἀρκουδα, 9) ὁ γύφτος ἀρκουδιάρης, 10) ὁ Ἑβραῖος ἔμπορος, 11) ὁ Τοῦρκος Hassan, 12) ὁ Ρῶσος, 13) ὁ παπὰς Macare (Μακάριος), 14) ὁ ψάλτης State, 25) ὁ νεκροθάφτης Stan καὶ 16) ἡ γριά Baba, γυναίκα τοῦ Mos Iónica. Στὸ διάλογο συμμετέχουν ἐπίσης δύο μεταμφιεσμένοι ἡθοποιοὶ ἐκτὸς «σκηνῆς»: ὁ Mosul di Vicleim, γέρος καμπούρης μὲ προσωπίδα, γένια ἀπὸ μαλλί, γυρισμένη προβιά, καὶ ὁ Paiata (παλιάτσος) μὲ παρδαλὸ κοστουμί καὶ

²⁴⁴ L. Köldu, «Krippenspiel», *Ethnographia* 69, 1958, σσ. 209-259. R. Gragger, «Deutsche Puppenspiele aus Ungarn», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148, 1925, σσ. 161-180.

²⁴⁵ Radulescu, ὁ.π., σ. 88.

²⁴⁶ Perpessicius (pseud.), «Iordache Golescu lexilog si folklorist», *Studii si cercetari de istorie literara si folclor III* (1954), σ. 266.

²⁴⁷ Παρόμοια χρῆση τοῦ Καραγκιόζη κάνει καὶ ὁ Φῶτος Πολίτης κι ἄλλοι.

²⁴⁸ B. P. Hasdeu, *Basme, poesii, pacalituri si gleicitori*, adunate de Fundescu, I. C., Bucuresti, 1867, σ. X.

²⁴⁹ Ἡ πρώτη λεπτομερειακὴ περιγραφή βρίσκεται στὸ G. D. Teodorescu, *Incertari critice asupra unor credinte, datine si moravuri ale poporului romanu*, Bucuresti, 1874, σσ. 50 κθ.

²⁵⁰ G. D. Teodorescu, *Poesii populare romane*, Bucuresti, 1885, σσ. 120-132 (γαλλικὴ μετάφραση ἀπὸ τὸν M. Vulpesu, στὴ *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, Paris, 1926, σσ. 363-407 ὁ ἴδιος παρουσιάζει μιὰ «κεκαθαρημένη» διασκευὴ στὸ βιβλίο του *Irozii. Papusile. Teatrul taranesc al Vicleimului. Scaloianul si Paparudele*, Bucuresti, 1941, σσ. 49-92). Στὸ κείμενο αὐτὸ στηρίζεται καὶ ὁ Ollanescu (ὁ.π., σσ. 95-101).

κράνος από χαρτί. Οί δύο τελευταῖοι, πού σχολιάζουν τὰ σκηνικά γεγονότα κι ἐπεμβαίνουν συχνά στοῦ διάλογο πού κάνουν οἱ φιγοῦρες, ἀντιστοιχοῦν στοὺν Χατζηαβάτη καὶ τὸν Καραγκιόζη (ὁ «Γέρος τῆς Βηθλεὲμ» συναντιέται ἄλλωστε ὡς τύπος μεταμφίεσης σὲ πολλὰ ρουμανικὰ δρώμενα)²⁵¹. Ἄλλες μορφές συνδέονται μὲ ἀρχετυπικὰ δρώμενα (ὁ νεκροθάφτης κι ὁ παπὰς μὲ τὸν ἐθιμικὸ κύκλο θανάτου/ἀνάστασης)²⁵², ἄλλες μὲ τὸ δραματικὸ λαϊκὸ θέατρο (ὅπως ὁ κυνηγός)²⁵³, ἄλλες μὲ τὸ πιὸ πρωτόγονο κουκλοθέατρο τοῦ κωμικοῦ ζευγαριοῦ Vasilache καὶ Marioara (ὁ Mos Iónica καὶ ἡ μπάμπω του)²⁵⁴, ἄλλες τέλος ἀντιπροσωπεύουν κοινωνικὰ δεδομένα τῶν ρουμανικῶν πόλεων τοῦ 19^{ου} αἰῶνα. Ἡ κοινωνικὴ σάτιρα ἦταν πάντα ἐντονη, ὥστε ἀπὸ τὸ 1864 ὡς τὸ 1879 στοῦ Ἰάσιο τὸ κουκλοθέατρο εἶχε ἀπαγορευτεῖ ἐντελῶς (γεγονὸς πού παρότρυνε τὸν Vasile Alecsandri νὰ φέρει τὸ κουκλοθέατρο στὴ θεατρικὴ σκηνή, στοῦ μονόδραμά του *Ion Papusilor*, 1864). Καὶ στοῦ Βουκουρέστι ὑπάρχουν, στοῦ χρονικὸ διάστημα 1865-1869, ἀναφορὲς τῆς ἀστυνομίας γιὰ διατάραξη τῆς δημόσιας τάξης κατὰ τὶς παραστάσεις κουκλοθέατρου²⁵⁵. Τὸ 1915 ὁ T. T. Burada δημοσιεύει μιὰ δεύτερη παραλλαγὴ ἔργου αὐτοῦ τοῦ κουκλοθέατρου, τὴν ὁποία εἶχε καταγράψει τὸ 1875²⁵⁶. Μιὰ ἐπιτόπια ἔρευνα στὴν πόλη Tîrgu Jiu τὸ 1932 δείχνει πὼς ὁ συμβατικὸς καμβὰς τοῦ σατιρικοῦ vicleim ἔχει πλέον διαλυθεῖ: οἱ ζωντανοὶ ἠθοποιοὶ Mos καὶ Paiata ἔχουν ἐξαφανιστεῖ, στίς κοῦκλες ἐπιζοῦν μόνον ὁ Τοῦρκος, ὁ παπὰς, ὁ νεκροθάφτης κι ἕνας ὑπηρέτης (πού ἀνταποκρίνεται στοὺν Mos Iónica). Ὑπόθεση τοῦ «ἔργου» εἶναι ὁ ἀποκεφαλισμὸς τοῦ Τοῦρκου καὶ μιὰ παρωδία κηδεῖας του²⁵⁷. Νεότερες ἐξελίξεις ὁδηγοῦν σὲ ὁλοκληρωτικὸ συμφυρμὸ τῶν τύπων καὶ ὑποθέσεων τοῦ κουκλοθέατρου μὲ τὶς χριστουγεννιάτικες μεταμφιέσεις²⁵⁸.

²⁵¹ O. Flegont, «The Mos in the Romanian popular theatrical art», *Revue roumaine d'histoire de l'art III*, 1964, σσ. 119-131.

²⁵² Γιὰ τὴν πλούσια βιβλιογραφία στοῦ θέματος βλ. Ποῦχνερ, «Παραστατικὰ δρώμενα», ὁ.π., σσ. 346-351.

²⁵³ H. B. Oprisan, «Das volkstümliche rumänische Theater», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81, 1978, σσ. 178-201.

²⁵⁴ Oprisan, «Volkspuppenspiel», ὁ.π.

²⁵⁵ Radulescu, ὁ.π., σ. 95.

²⁵⁶ Burada, *Istoria*, ὁ.π., σσ. 36-44.

²⁵⁷ C. Brailoiu, H. Stahl, *Sociologie romaneasca* 1/12, 1936. Βλ. Radulescu, ὁ.π., σ. 93.

²⁵⁸ Βλ. τὸ παράδειγμα πού δίνει ὁ Radulescu ἀπὸ τὸ 1974.

Συνοψίζοντας θα μπορούσε να πει κανείς πώς είναι κυρίως οι πρόσθετες φιγούρες του άστειου Ραιάτα και του σοβαρού Μος, που αποτελούν άμεση επίδραση του Καραγκιόζη στο ρουμανικό κουκλοθέατρο²⁵⁹, μιὰ προσπάθεια άφομοίωσης όχι πολύ πετυχημένη, γιατί είναι από τὰ πρῶτα στοιχεῖα που ἀποβάλλονται, μόλις ἐκλείψει ἡ ἄμεση πολιτισμική ἐπαφή με τὴν Ὁθωμανική Αὐτοκρατορία καὶ μόλις μπει τὸ κουκλοθέατρο σὲ μιὰ φάση κρίσιμων μεταβολῶν. Οἱ στερεότυπες φιγούρες εἶναι κι ἐδῶ ἀλλοεθνεῖς, ἡ κωμική τους ὑπόσταση πηγάζει ἀπὸ γλωσσικὲς κυρίως ἀποκλίσεις στὴν προφορά, παρεξηγήσεις κτλ. Οἱ κοῦκλες παίζονται με τὸ χέρι, ἡ σκηνὴ εἶναι ἀρκετὰ μεγάλη. Αὐτὴ ἡ σύνθετη μορφή τοῦ κουκλοθέατρου στὴ Ρουμανία μπορεῖ νὰ ἔχει ἐπηρεαστεῖ καὶ ἀπὸ τὸ τουρκικὸ kukla oyunu²⁶⁰, σὲ ἀντίθεση με τὴν ἀπλὴ μορφή που παίζεται με τὸν Vasilache καὶ τὴ Marioara²⁶¹, ἢ τὴν ἀκόμη πιὸ ἀρχέγονη τεχνικὴ τοῦ κουκλοθέατρου à la planchette (που μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὴ Βουλγαρία)²⁶². Πρόκειται λοιπὸν γιὰ μιὰ προχωρημένη διαδικασία ἀφομοίωσης, ἡ ὁποία ὅμως τελικὰ δὲν μπόρεσε νὰ ὁλοκληρωθεῖ καὶ νὰ ἐνσωματωθεῖ στὴν ντόπια παράδοση. Μιὰ τέ-

²⁵⁹ Ὑπάρχει περιγραφή ἀπὸ τοὺς Πολωνοὺς τῆς Μπουκοβίνας (Ρουμανίας) ὅπου φαίνεται πὼς ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὶς δύο φιγούρες ἐπεκτείνεται κάποτε καὶ σὲ ἄλλους μεταμφιεσμένους, ὥστε ἡ μορφή τῆς παράστασης νὰ κυμαίνεται ἀνάμεσα στὸ κουκλοθέατρο καὶ τὸ θέατρο με ζωντανούς ἡθοποιούς. Ο Παλιάτσος ἐδῶ εἶναι ντυμένος Ἑβραῖος (*Die österreichisch ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Bd. XI, Wien, 1902, σσ. 306 κέ.): «Die Begleitworte zu den Aufführungen in den kleinen Puppentheatern (wertepa), welche die Weihnachtssänger mit sich tragen, sind immer polnisch. Um dieses Puppenspiel herzustellen, wird die auch anderwärts übliche Krippe mit dem Jesuskindchen, mit Maria und Josef, dem Esel und Ochsen und so weiter mit einem Doppelboden versehen. Die beiden Böden stehen so weit voneinander ab, dass derjenige, welcher das Spiel leitet, von rückwärts die Arme in diesen Raum stecken kann und die Figuren, in dem er sie durch eine hiezu bestimmte Öffnung des oberen Bodens empor, hält, in Bewegung setzt. Dazu singt oder spricht er die den einzelnen Figuren in den Mund gelegten Worte. Der Text ist witzig gehalten und entbehrt nicht der derben Sphäre; insbesondere der Teufel und der Jude müssen herhelfen. Als Jude ist übrigens auch der Weihnachtssänger verkleidet; er ist zugleich Spassmacher und Prügelknabe. Zwischen ihm und einem der anderen Weihnachtssänger entspinnt sich stets ein lebhafter Dialog. Auch kommt ein Weihnachtsfest, vor welchem die als Könige, Ritter usw. ver mummten Weihnachtssänger lebhaftes Unterredung führen und sich mit den Waffen bedrohen».

²⁶⁰ Βλ. κυρίως O. Spies, *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenlande*, Emsdetten, 1959 (Die Schaubühne 50). I. Basgöz, «Earlier references to kukla and Karagöz», *Turcica* III, 1971, σσ. 9-21.

²⁶¹ Βλ. ἐπίσης G. Vrabie, «Teatrul popular rominesc», *Studii si cercetari de istorie literara si folclor* 6, 1957, no 3-4, 485-562. V. Adascalitei, *Teatrul folcloric*, Iasi, 1969.

²⁶² Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*, Leipzig, 1880, τόμ. Β', σσ. 68 κέ. Σ' αὐτὴ τὴν ἀρχέγονη τεχνικὴ δύο κοῦκλες χορεύουν σ' ἓνα νῆμα, περασμένο στὸ στήθος.

τοια όργανική σύνδεση με την τοπική παράδοση κατορθώνει όμως ή ήπειρώτικη παράδοση του έλληνικού Καραγκιόζη, κυρίως με την παράσταση της δρακοντοκτονίας του Μεγαλέξαντρου.

Αυτή η παράσταση, που αναφέρεται συχνά με τον λόγιο τίτλο *Ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος καὶ ὁ κατηραμένος ὄφις*²⁶³, παίζεται γύρω στὰ 1900 με διάφορους τίτλους: *Τὸ σπήλαιον τοῦ θηρίου*²⁶⁴, *Ὁ φοβερός ὄφις τοῦ ἀραχνιασμένου σπηλαίου* ἢ *Τὸ ἀραχνιασμένο σπήλαιο*²⁶⁵, *Ὁ θάνατος τοῦ ὄφεως ὑπὸ τὸν Μεγάλον Ἀλέξαντρο τῆς Μακεδονίας*²⁶⁶, ἀλλὰ καὶ ὡς *Τὸ θηρίον τῆς Ἀμερिका*²⁶⁷ ἢ ἀπλῶς *Ὁ ὄφις*, ἀργότερα καὶ ὡς *Ὁ μέγας βόας τῆς Ἀφρικῆς*²⁶⁸, *Τὰ ἐπτὰ θηρία καὶ ὁ Καραγκιόζης*²⁶⁹, *Ὁ Καραγκιόζης, τὰ ἐπτὰ θηρία καὶ ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος*²⁷⁰, *Μεγαλέξαντρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι*²⁷¹, *Ἀντίοχος καὶ ὁ λέων*²⁷² *Τὸ φίδι*²⁷³, *Ὁ Μεγαλέξαντρος μετὰ τὴν βόα τῆς Δεξαμενῆς*²⁷⁴, *Ὁ Καραγκιόζης, ὁ Μεγαλέξαντρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι*²⁷⁵ κ.ἄ. Ἐννοεῖται πὼς ἡ παράσταση τῆς *Ἡραίας Σειρήνης*, ποὺ μνημονεύεται στὴ Χαλκίδα τοῦ 1879²⁷⁶, ἔχει τὴ θέση τῆς σ' αὐτὸν τὸ θεματικὸ κύ-

²⁶³ Αὐτὴ ἡ μορφή τοῦ τίτλου στὸν Σωτ. & Εὐγ. Σπαθάρη, *Ὁ Καραγκιόζης τῶν Σπαθάρηδων*, Ἀθήνα, 1979.

²⁶⁴ Στ. Κυριακίδης, «Διγενὴς καὶ Κάβουρας», *Λαογραφία* 6, 1918, σσ. 368-424, ἰδίως σσ. 385 κέ.

²⁶⁵ Παράσταση τοῦ Γιάννη Ρούλια (Χατζηπανταζής, ὁ.π., σσ. 81 κέ.).

²⁶⁶ Παράσταση τοῦ Κοντοῦ στὰ 1900.

²⁶⁷ Παράσταση τοῦ Ρούλια καὶ ἄλλων.

²⁶⁸ Παράσταση τοῦ Μάρκου Ξάνθου (τὸ φυλλάδιο στὴ σειρά Μ. Ξάνθος, *Ἑλληνικὸν Θέατρον τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, Σαραβάνος-Βουνησέας, χ.χ. Βλ. Puchner, *Karagiozis*, ὁ.π., σ. 232).

²⁶⁹ Τοῦ Μάρκου Ξάνθου (βλ. Ἰωάννου, ὁ.π., τόμ. Β', σσ. 89-125).

²⁷⁰ Τοῦ Γιάννη Μουστάκα (βλ. τὸ κείμενο τώρα στὸν τόμο: Κ., Γ., *Ὁ Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες καὶ τὸ χρονικὸ τοῦ θεάτρου τῶν σκιῶν*, Ἀθήνα, 1973. Ἀγγλικὴ μετάφραση στοὺς Κ. καὶ Λ. Μυρσιάδη, *The Charioteer* 19 (1977), σσ. 20-49).

²⁷¹ Π. Μιχόπουλος, *Πέντε κωμωδίες καὶ δυο ἥρωικά*, Ἀθήνα, 1972.

²⁷² Περίληψη στὸν Roussel, ὁ.π., τόμ. Β'.

²⁷³ Τῶν καραγκιοζοπαιχτῶν Ἀβραάμ, Σπύρου Καράμπαλη καὶ Γιώργου Χαρίδημου (μαγνητοταινίες στὴν Rinvolucris Collection στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Harvard, βλ. Myrsiades, «Καραγκιόζης», ὁ.π., σσ. 28,30, 31).

²⁷⁴ Τοῦ Γιώργου Παπανικολάου (μαγνητοταινία στὴν Cedric Whitman Collection στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Harvard, βλ. Myrsiades, «Καραγκιόζης», ὁ.π., σ. 33).

²⁷⁵ Ε. Σπαθάρης, *Εἰκονογραφημένος Καραγκιόζης*, Ἀθήνα χ.χ. (ὑπάρχει καὶ σὲ δίσκο).

²⁷⁶ Βλ. παραπάνω. Τὸ ὄνομα τῆς Σειρήνης ἐμφανίζεται σχεδὸν πάντα σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὸν Μεγαλέξαντρο. Ἐτσι διαθέτουμε μιὰν ἰσχυρὴ ἔνδειξη, πὼς ἡ βασικὴ αὐτὴ παράσταση τοῦ νεοελληνικοῦ Καραγκιόζη παίζεται ἤδη μιὰ δεκαετία καὶ περισσότερο πρὶν ἀπὸ τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Μίμαρου: Μετὰ τὴ μετακίνηση τῶν ἐμπόρων καὶ συντεχνιῶν ἐποχιακῶν ἐπαγγελμάτων ἡ παράσταση αὐτὴ εὐκόλα μπορεῖ νὰ ἔχει «ταξιδέψει» στὴ Χαλκίδα. Γνωρίζουμε ἄλλωστε πὼς ἡ λαϊκὴ παράσταση τῆς Ἐρωφίλης μεταφέρθηκε μετὰ τοὺς χτίστες ἀπὸ τὴν Ἡπειρο στὸν κάμπο

κλο, μιὰ πού τὰ νέα πρόσωπα τῆς παράστασης εἶναι ὁ Μεγαλέξαντρος, ὁ Ἀντίοχος τῆς Μακεδονίας καὶ ἡ Σειρήνη. Οἱ δύο πρῶτοι ἥρωες εἶναι ταυτόσημοι κι ἔχουν τὴν ἴδια ἀκριβῶς λειτουργικότητα στὸ ἔργο, προέρχονται, ὅπως μπόρεσε νὰ ἀποδείξει ὁ Γιώργος Βελουδῆς, ἀπὸ τὴ γνωστὴ «Φυλλάδα τοῦ Μεγαλέξαντρου»²⁷⁷. Ἡ βεζιροπούλα Σειρήνη βέβαια δὲν μπορεῖ νὰ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἴδια πηγή, γιατί στὴ «Φυλλάδα» γυναίκα τοῦ Μεγαλέξαντρου εἶναι ἡ Ροξάνδρα²⁷⁸. ἦταν ἄποψη τοῦ Σπύρου Μελά, τὴν ὁποία συμμερίζονται πολλοὶ μελετητές²⁷⁹, πὼς ἡ μορφή τῆς μνηστῆς τοῦ Μεγαλέξαντρου προέρχεται ἀπὸ τὴν ὀθωμανικὴ παράσταση *Ferhad kai Shirin*²⁸⁰. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι καὶ στὴν παράσταση αὐτὴ ἐμφανίζεται τὸ φίδι²⁸¹, κι ὁ Ferhad, γιὰ χάρις τῆς ἐρωμένης του, βγάζει νερὰ ἀπὸ ἓνα βράχο (μοτίβο δηλαδὴ πού μπορεῖ νὰ παραλληλιστεῖ μὲ τὸν νεροκράτη ὄφι τῆς ἐλληνικῆς παράδοσης γιὰ τὸν Ἅγιο Γεώργιο)²⁸². Βέβαια, τὸ ὄνομα τῆς ὁμορφῆς βεζιροπούλας θὰ μπορούσε νὰ σχετιστεῖ καὶ μὲ τὶς Σειρήνες²⁸³ ἢ ἀπλῶς μὲ τὴ σειρήνα, ὅπως λέγεται ἡ πανέμορφη γυναίκα. Ἡ βεζιροπούλα εἶναι καὶ τὸ ἐπίκεντρο μιᾶς παραλλαγῆς τῆς παράστασης τοῦ Μεγαλέξαντρου, ὅπου δὲν σκοτώνει θηρία, ἀλλὰ λύνει αἰνίγματα²⁸⁴, παράσταση πού κυκλοφορεῖ μὲ τοὺς τίτλους: *Ὁ Καραγκιόζης καὶ τὰ τρία αἰνίγματα*²⁸⁵, *Τὰ αἰνίγματα*²⁸⁶, *Τὰ αἰνίγματα τῆς βεζιροπούλας*²⁸⁷ *Ὁ Καραγκιόζης καὶ τὰ αἰνίγματα τῆς βεζιροπούλας*²⁸⁸, ὅπου οἱ μνηστῆρες πρέπει νὰ ἐκτελέσουν ἄλλον ἄθλο,

τῆς Θεσσαλίας πρὶν ἀπὸ τὸ 1881 (Πολυμέρου-Καμηλάκη, «Θεατρικὴ παράσταση», ὁ.π., σ. 193).

²⁷⁷ Γ. Βελουδῆς, *Διήγησις Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνα*, Ἀθήνα, 1977, σσ. πε' κέ.

²⁷⁸ Κ. Μπίρης, «Ἑλληνικὸς ὁ Καραγκιόζης», *Θέατρο Β'*, 1963, τεύχ. 10, σ. 15.

²⁷⁹ Σπ. Μελάς, «Ἀκρόπολις», 4. 11. 1952.

²⁸⁰ H. W. Duda, *Ferhad und Shirin. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*, Prag, 1933.

²⁸¹ Ἡ κατασκευὴ τοῦ ἐλληνικοῦ φιδιοῦ μὲ τὶς πολλὲς κλειδώσεις ἔχει ὁπωσδήποτε τουρκικὸ πρότυπο. Τὶς φιγοῦρες πού ἔδειξε ἡ Αἴκ. Μυστακίδου κατὰ τὸ «Δεκαπενθήμερο ἀφιέρωμα στὸ λαϊκὸ θέατρο σκιῶν», 25. 11-5. 12. 1984 στὰ Γιάννενα, δὲν ἀφήνουν κανένα περιθώριο ἀμφιβολίας.

²⁸² Ἰωάννου, ὁ.π., τόμ. Β', σ. 12.

²⁸³ Ὁ Βελουδῆς μνημονεύει, χωρὶς συγκεκριμένη πηγή, λαϊκὲς παραδόσεις γιὰ τὶς Σειρήνες.

²⁸⁴ Κατὰ τὴν παράδοση προέρχεται ἀπὸ τὸν Μίμαρο (Caimi, ὁ.π., σ. 118, Σπαθάρης, *Απομνημονεύματα*, ὁ.π., σ. 214).

²⁸⁵ *Δώδεκα κωμωδίαις*, ὁ.π., σσ. 330 κέ.

²⁸⁶ Τοῦ Βασιλάρου (μαγνητοταινία στὴν Rinvolucris Collection, Myrsiades, «Καραγκιόζης», ὁ.π., σ. 29).

²⁸⁷ Τοῦ ἴδιου (Cedric Whitman Collection, Myrsiades, ὁ.π., σ. 32).

²⁸⁸ Τοῦ Ε. Σπαθάρη, (στὸ δίσκο: «Ὁ Μεγαλέξαντρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι τοῦ Εὐγενίου

δηλαδή να λύσουν τρία αίνιγματα, πράγμα που πάλι μόνο ο Μεγαλέξαντρος τὸ κατορθώνει²⁸⁹. Τὰ αίνιγματα αὐτὰ ἐμφανίζονται, μαζί με τὴν ἐρωμένη τοῦ Μεγαλέξαντρου, σὲ μιὰ διήγηση τοῦ 17^{ου} αἰῶνα, *Σεμίραμη, βασίλισσα τῆς Συρίας* δὲν εἶναι ὁμως βέβαιο ἂν τὸ ἀνέκδοτο αὐτὸ κείμενο ἔχει καμιά σχέση με τὸ θέατρο σκιῶν²⁹⁰.

Περισσότερο ἔχει ἀπασχολήσει τὴν ἔρευνα τὸ μοτίβο τῆς δρακοντοκτονίας, ποὺ ἀποδίδεται συνήθως στὸν θεματικὸ κύκλο γύρω ἀπὸ τὶς παραδόσεις τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ὅπου τὸ θηρίο εἶναι ἐπίσης συνήθως νεροκράτης²⁹¹. Πρέπει βέβαια νὰ ἀναφερθεῖ πὼς τὸ μοτίβο αὐτὸ εἶναι μιὰ ὀψιμη μεσαιωνικὴ προσθήκη²⁹², ποὺ δὲν ἐμφανίζεται στὴν ἀρχικὴ συναξαρικὴ παράδοση²⁹³. Καὶ στὸ ἐλληνικὸ παραμῦθι γιὰ τὸν δρακοντοκτόνο²⁹⁴ ὁ ἥρωας τὶς περισσότερες φορὲς εἶναι ἀπλῶς τὸ βασιλόπουλο²⁹⁵, ἢ ἔχει καὶ ἄσημη προέλευση²⁹⁶, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἐμφανίζεται πιὸ σπάνια καὶ κατὰ συμφυρμὸ τοῦ

Σπαθάρη καὶ ἄλλα πολλά», Ἀθήνα, 1974. Βλ. Myrsiades, ὁ.π., σ. 36).

²⁸⁹ Σωστὰ ὁ Σηφάκης παραπέμπει ἐδῶ στὸν παραμυθολογικὸ τύπο AaTh 851a, ἂν καὶ πρέπει νὰ ληφθεῖ ὑπόψη ὡς πηγὴ καὶ ἡ Σφρίγγα τοῦ Οἰδίποδα Τύραννου τοῦ Σοφοκλεῖ, ποὺ παίζεται ἐπίσης στὸ θέατρο σκιῶν (ἀπὸ τὸν Σπ. Κούζαρο καὶ τὸν Μιχόπουλο, βλ. Puchner, *Karagiozis*, ὁ.π., σ. 232), ἐνῶ τὸ ἐλληνικὸ παραμῦθι τοῦ Οἰδίποδα (AaTh 931), ὅπου δὲν ἐμφανίζεται πιά τὸ μοτίβο τοῦ ἄθλου τῶν αἰνιγμάτων, δὲν φαίνεται νὰ ἔχει σχέση (βλ. Puchner, W., «Europäische Ödipusüberlieferung und griechisches Schicksalsmärchen», *Antiker Mythos in unseren Märchen*, Kassel, 1984, σσ. 52-63).

²⁹⁰ V. N. Benesovic, *Opisanije greceskich rukopisei monastirja Svjatoj Ekateriny na Sinaje*, vol. 3, Petersburg, 1917, σ. 332, ἀρ. 2122. Ο Βελουδῆς μνημονεύει καὶ χειρόγραφο στὰ Μετέωρα (ὁ.π., σ. πς').

²⁹¹ Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ παρατηροῦμε καὶ σὲ ἐθνικὴ ἀναπαράσταση τοῦ ἄθλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Νέο Σούλι Σερρών (Γ. Αἰκατερινίδης, «Ο λαϊκὸς ἐορτασμός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς Νέον Σούλι Σερρών», *Σερραϊκὰ Χρονικὰ* 5, 1969, σσ. 129 κέ.). Γιὰ τὸν Ἅγιο Γεώργιο στὴ βαλκανικὴ λαϊκὴ παράδοση βλ. T. Koleva, «Typologie de la fête de Saint-George chez les Slaves du Sud», *Etudes balkaniques* 1977/1, σσ. 116-121. Spyridakis, G., «Saint-George dans la vie populaire», *L'Hellénisme Contemporain* 6, 1952, σσ. 126-145.

²⁹² J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig, 1911.

²⁹³ K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung, Aus dem Nachlasse herausgegeben von A. Eberhard*, München, 1911 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische Classe, XXV, 3).

²⁹⁴ Βλ. τώρα τὴ μονογραφία: Μ. Α. Ἀλεξιάδης, *Οἱ ἐλληνικὲς παραλλαγές γιὰ τὸν δρακοντοκτόνο ἥρωα* (Aarne-Thompson 300, 301A καὶ 301B). *Παραμυθολογικὴ μελέτη*, Ἰωάννινα, 1982.

²⁹⁵ Ὁ.π., σσ. 42 κέ.

²⁹⁶ Μάλιστα τὶς περισσότερες φορὲς. Ἔτσι, ὅπως γράφει ὁ Ἀλεξιάδης, ὁ ἄσημος ἥρωας γίνεται στὸ τέλος διάσημος.

παραμυθιοῦ με τὸ δημοτικὸ τραγούδι γιὰ τὸν Ἅγιο Γεώργιο²⁹⁷. Ἡ μεταφορὰ τοῦ μοτίβου, ποὺ εἶναι σίγουρα ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀρχέτυπους ἄθλους τῆς παγκόσμιας μυθολογίας με πολλὰς συμβολικὰς διαστάσεις²⁹⁸, μπορεῖ νὰ ἔχει γίνει καὶ ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα²⁹⁹ ἢ, ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Ζάχος Παπαζαχαρίου, ἀπὸ τὴν τουρκικὴ θρησκευτικὴ παράδοση³⁰⁰. Ὁ κάπως σφετεριστικὸς ρόλος τοῦ Καραγκιόζη στὴν ὑπόθεση, ὅπως καὶ μερικὲς ἄλλες λεπτομέρειες, ἐνισχύουν τὴν καταγωγή τοῦ θέματος ἀπὸ τὸ παραμῦθι³⁰¹. Τὸ ὅτι ὁ δράκοντας (ὄχι ὁ δράκος)³⁰² τῆς παράδοσης εἶναι τελικὰ ἓνα φίδι, δὲν πρέπει νὰ ξενίσει, γιατί καὶ τὸ παραμῦθι ἀναφέρει τὶς περισσότερες φορὲς ἀόριστα ἓνα «θηρίο» (ὅπως καὶ οἱ παλαιότερες παραστάσεις τοῦ Καραγκιόζη)³⁰³, μετὰ ἓνα δράκο/δράκοντα³⁰⁴, καὶ πιὸ σπάνια τὸ «φίδι»³⁰⁵. Ὁ Δαίμονας στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία ἐμφανίζεται συχνὰ ὡς ὄφις (κατὰ τὸ βιβλικὸ πρότυπο στὸν Παράδεισο)³⁰⁶, ἀλλὰ

²⁹⁷ Βλ. Ν. Πολίτης, «Τὰ δημῶδη ἑλληνικὰ ἄσματα περὶ τῆς δρακοντοκτονίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου», *Λαογραφία* 4, 1912/13, σσ. 185-235, ιδίως σσ. 201 κέ. Γιὰ τὴ σχέση τραγουδιοῦ παραμυθιοῦ βλ. ἐπίσης Haubrichs, W., *Georgslied und Georgslegende im frühen Mittelalter. Text und Rekonstruktion*, Königstein/ Ts., 1980.

²⁹⁸ Βλ. κυρίως Ε. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, München, χ.χ. (Ποῦχνερ, *Εὐρωπαϊκὴ Θεατρολογία*, ὁ.π., σσ. 304 κέ.).

²⁹⁹ Κυριακίδης, «Διγενής», ὁ.π., Βελουδῆς, ὁ.π., σσ. πθ' κέ.

³⁰⁰ Ε. Zakhos-Papazahariou, «Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec», *Turcica V*, 1975, σσ. 32-39, ιδίως σ. 36.

³⁰¹ Π.χ. τὸ μοτίβο τοῦ ἀγύρτη, ποὺ σφετερίζεται τὸν ἄθλο (Ἀλεξιάδης, ὁ.π., σσ. 53 κέ.). Ὁ ἀντὶλήρωας ἐδῶ εἶναι συνήθως «ἀράπη» ἢ καὶ γύφτος. Μὲ τὸ μοτίβο τοῦ σφετερισμοῦ τοῦ ἄθλου συνδέεται καὶ ἓνα ἄλλο ἀρχαῖκό, τὸ κόψιμο τῆς γλώσσας ἢ τῶν γλωσσῶν τοῦ θηρίου, ὡς ἀπόδειξη τοῦ κατορθώματος. (L. Schmidt, «Sichelheld und Drachenzunge», *Fabula* 1, 1958, σσ. 19-25. Hierse, W., *Das Ausschneiden der Drachenzunge und der Roman von Tristan*, Diss. Hannover, 1969).

³⁰² Σηφάκης, ὁ.π., σ. 53 κὶ ἄλλοῦ. Ὁ δράκος, στὸ ἑλληνικὸ καὶ βαλκανικὸ παραμῦθι, ἔχει, σὲ ἀντίθεση με τὸ δράκοντα, ἀνθρώπινη μορφή (βλ. Diller, I., «Vom Draken, einer dämonischen Figur im griechischen Volksmärchen», *Vom Menschenbild im Märchen*, Kassel, 1982, σσ. 117-120, 154 κέ. Karlinger, F., *Rumänische Märchen ausserhalb Rumäniens*, Kassel, 1982, σ. 13). Στὸ παραμῦθι τῆς «Ξανθομαλλούσας» (AaTh 310) ἐμφανίζονται συχνὰ ὁ δράκος, ἡ δράκαινα καὶ τὰ δρακόπουλα, ποὺ δὲν ἀποτελοῦν οἰκογένεια «δρακόντων».

³⁰³ Ἀλεξιάδης, ὁ.π., σσ. 44 κέ.

³⁰⁴ «Ὁ δράκος εἶναι ἓνα ὄχι πολὺ εὐκρινὲς ὡς πρὸς τὴ μορφή καὶ τὴν ἔκταση τῶν ιδιοτήτων του παραμυθιακὸ ὄν, κυρίως γιατί συνδέεται καὶ συγχέεται με τὸ δράκοντα. Ἐδῶ φυσικὰ πρόκειται γιὰ τὸν δράκοντα...» (Ἀλεξιάδης, ὁ.π., σ. 45, σημ. 2).

³⁰⁵ Μόνο σὲ 6 ἀπὸ 47 παραλλαγές.

³⁰⁶ Βλ. Θ. Μ. Προβατάκης, *Ὁ διάβολος εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην*, Θεσσαλονίκη, 1980, σσ. 131-167.

καὶ ὡς φτερωτὸς δράκοντας³⁰⁷ (ἰδιαίτερα στὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου)³⁰⁸. ἄλλωστε καὶ στὶς νεοελληνικὲς παραδόσεις οἱ δύο ἔκδοχες τοῦ δαιμονικοῦ ὄντος συμφύρονται³⁰⁹. Ἡ μορφή τοῦ φιδιοῦ τῶν ἐλληνικῶν παραστάσεων τοῦ θεάτρου σκιῶν μοιάζει πάντως καταπληκτικὰ μὲ τὴν ἀντίστοιχη τούρκικη φιγούρα.

Ἡ θρυλικὴ μορφή τοῦ Μεγαλέξαντρου εἶναι γνωστὴ στὴ γραπτὴ³¹⁰ καὶ προφορικὴ παράδοση³¹¹ ὅλων τῶν Βαλκανίων³¹². Ἡ ἐλληνικὴ προφορικὴ παράδοση δὲν γνωρίζει πολλὰ γιὰ τὴ δρακοντοκτονία τοῦ Μεγαλέξαντρου³¹³. Ἀλλά, ἀκολουθώντας τὶς συμβατικὲς προ-

³⁰⁷ Ὁ.π., σσ. 167-234.

³⁰⁸ Π.χ., ὁ. π., εἰκ. 181-189. Βλ. ἐπίσης: Raff, T., «Der heilige Georg als Knabenretter», *Münchner Zeitschrift für Balkankunde* 3, 1980, σσ. 183-196 (βλ. τὶς σχετικὲς εἰκόνες).

³⁰⁹ Ν. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Ἀθῆναι, 1904, τόμ. Α', σσ. 208-217, 219-228.

³¹⁰ Ch. M. Berk, *Der serbische Alexanderroman*, München, 1971. Köhler, I., *Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung*, Amsterdam, 1973 (Bibliotheca Slavonica 9). Cicanci, O., «Litteratura in limba graeca in Moldova si tara româneasca in veacul al XVII lea», *Studii, Revista de Istoria* 23/1, 1970, σσ. 17-42. Marinescu-Himon, M., «La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature roumaine», *Ἀρχαία Μακεδονία. Α' Διεθνὲς Συμπόσιον*, Θεσσαλονίκη, 1970, σσ. 407-416.

³¹¹ F. Kämpers, *Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage*, Freiburg/Br., 1901. G. Spyridakis, «Die Volksüberlieferung über Alexander den Grossen in Nord-Griechenland (Makedonien und Thrakien)», *Zeitschrift für Balkanologie* 9, 1973, σσ. 187-193.

³¹² K. Dietrich, «Alexander der Grosse im Volksglauben der Griechen, Slaven und Orientalen», *Beilage zur «Allgemeinen Zeitung»*, Nr. 184, München, 1904, σσ. 289-292. Ἀλλὰ καὶ τοῦ Πόντου (R. M. Dawkins, «Alexander and the Water of Life», *Medium Aevum* 6, 1937, σσ. 186 κέ.) καὶ τοῦ ἀσιατικοῦ χώρου (J. A. Boyle, - K. Καλλιτάκη, «Ο μῦθος τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν κεντρικὴ Ἀσία», *Λαογραφία* 30, 1975, σσ. 357-368).

³¹³ «Ο Ἀλέξανδρος στὰ λαϊκὰ παραμῦθια», *Μακεδονικὴ Ζωὴ* 98, 1974, σσ. 11 κέ. Χρηστοβασίλης, Χ., «Τὰ αὐτιά τοῦ Μεγάλου Ἀλέξαντρου», *Ἑστία*, 1895, σσ. 183 κέ. «Μῦθοι περὶ Ἀλεξάνδρου», *Ἑστία* 27, 1889, σσ. 486 κέ. H. Gleixner, *Das Alexanderbild der Byzantiner*, München, 1961, σσ. 107-118. B. Schmidt, *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, Leipzig 1877, σσ. 145-148. Δ. Β. Οἰκονομίδης, «Ὁ Μέγας Ἀλέξανδρος εἰς τὴν προφορικὴν παράδοσιν τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ», *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια*, Συμπλήρωμα Α', Ἀθήνα, 1957, σ. 390. Α. Α. Μινῶτος, «Ζακυνθινὰ μυθικὰ διηγήσεις περὶ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου», *Μακεδονικά* 2 (1953), σσ. 687 κέ. Κ. Σ. Μανούσος, «Τὸ παραμῦθι τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου», *Λαογραφία* 6 (1917), σσ. 653 κέ. Γ. Κ. Σπυριδάκης, «Συμβολὴ εἰς τὴν μελέτην τῶν δημῶδων παραδόσεων καὶ δοξασίων περὶ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου», *Γέρας Α. Κεραμοπούλου*, Ἀθήνα, 1953, σσ. 386 κέ. τοῦ ἴδιου, «Δημῶδης παραδόσεις περὶ τῆς τομῆς τοῦ πορθμοῦ τοῦ Βοσπόρου ὑπὸ τὸν Μεγ. Ἀλέξανδρον», *Εἰς Μνήμην Κ. Ἀμάντου*, Ἀθήνα, 1960, σσ. 387 κέ. (βλ. ἐπίσης τοῦ ἴδιου, «Zwei neugriechische Volkssagen über Alexander den Grossen», *Zbornik za Narodni zivot i obicaje Juznich Slavena* 40, 1962, σσ. 447 κέ.). Μ. Μανούσας, «Τὸ ἐλληνικὸ τραγούδι γιὰ τὸ βασιλιὰ Ἑρρίκο τῆς Φλάντρας», *Λαογραφία* 14, 1952, σσ. 3-52 (καὶ τὴ σχετικὴ διένεξη: Κ. Ρωμαῖος, «Δύο περίεργα ἱστορικὰ τραγούδια», *Ἀρχεῖον τοῦ Θρακικοῦ Γλωσσικοῦ καὶ Λαογραφικοῦ Θησαυροῦ* 18, 1953, σσ. 337-374, καὶ Μ. Ι. Μανούσας, «Καὶ πάλι τὸ τραγούδι γιὰ τὸν Βασιλιὰ Ἑρρίκο», *Λαογραφία* 15, 1953/ 54, σσ. 336-370).

διαγραφές της τυποποιημένης ήρωικης βιογραφίας³¹⁴, δέν δυσκολεύτεκε νά ένσωματώσει στούς άθλους του Μεγαλέξαντρου, πού ή ιστορία καί τά κατορθώματά του άποτελούν τó πιό συχνά άναδημοσιευμένο δημῶδες βιβλίό³¹⁵, καί τήν άρχέτυπη μάχη μέ τó θηρίο. Τό παραμύθι του δρακοντοκτόνου ήρωα εἶναι διαδεδομένο ιδιαίτερα στήν Πελοπόννησο, τή Στερεά Έλλάδα, τή Θεσσαλία, τή Μακεδονία καί τήν Ήπειρο³¹⁶. Κάπου σ' αὐτή τήν εὐρύτερη περιοχή κατὰ τίς δεκαετίες μετά τó 1821 (τό 1879 ή παράσταση πιθανότατα άναφέρεται ήδη στήν Εὐβοία) πρέπει νά τοποθετηθεῖ ή δημιουργική άφομοίωση τής γραπτῆς («Φυλλάδα») καί προφορικῆς (παραμύθι), ἴσως καί τής εἰκονογραφικῆς (εἰκόνα του Ἁγίου Γεωργίου) παράδοσης στο θέατρο σκιών³¹⁷. Τά ἴδια θεματικά έρεθίσματα ὑπῆρχαν, πάνω-κάτω, σέ ὅλα τά Βαλκάνια ἀλλά πουμενά,τουλάχιστον άπ' ὅ,τι γνωρίζουμε, δέν ἔγινε ἕνα παρόμοιο βῆμα ὀργανικῆς ένσωμάτωσης τής παράδοσης σ' ἕνα νέο έκφραστικό μέσο, ή, αντίθετα, μιὰ άβίαστη ένταξη ένός νέου medium έκφρασης στήν ὑπάρχουσα παράδοση, ὅπως έδῶ στήν ήπειρώτικη παράδοση. Αὐτή εἰδικά ή άφομοίωση εἶναι παραδειγματική, γιατί τó μοτίβο του Μεγαλέξαντρου συγγενεύει καί μέ τήν πολιτισμική ὑπόσταση του Καραγκιόζη, πού κι αὐτός βρίσκεται ανάμεσα στήν προφορική καί τή γραπτῇ παράδοση³¹⁸. Στήν κατηγορία τῶν μυθολογικῶν ἔργων³¹⁹ βρίσκουμε κι ἄλλα παραδείγματα άφομοίωσης, πού μᾶς ὀδηγοῦν ὅμως σέ μιὰ μεταγενέστερη φάση προσαρμογῆς: τó *Στρατηγὸ Βελισάριο* μέ βασικά άγνωστους άκόμη τούς άγωγούς τής μεταφορᾶς

³¹⁴ Βελουδῆς, ὀ.π., σσ. 70 κέ. (τῆς εἰσαγωγῆς). Βλ. γενικότερα Raglan, L., (Somerset, F. R.), *The Hero. A study in Tradition, Myth and Drama*, London, 1949.

³¹⁵ G. Veloudis, *Der neugriechische Alexander*, München, 1968, σσ. 13-19, 53-56.

³¹⁶ ΑαTh 300: Πελοπόννησος 37 παραλλαγές, Στερεά Έλλάδα 16, Θεσσαλία 15, Μακεδονία 14, Ήπειρος 13 (Αλεξιάδης, ὀ.π., σ. 41).

³¹⁷ Η σημασία πού άποδίδει ή παράδοση στὸν Ἅγιο Γεώργιο (βλ. καί τó έπιχείρημα του γιομαυρίτη, πῶς δέν ήταν δυνατόν νά άπεικονίσουν τὸν Ἅγιο στὸν μπερντέ, γι' αὐτὸ ή δρακοντοκτονία άποδόθηκε στὸν Ἀλέξαντρο) δείχνει άκριβῶς πῶς ἔχει άπομακρυνθεῖ άπό έκείνο τó πολιτισμικό πεδίο πού πραγματοποιήσε τήν άφομοίωση αὐτή. Η εἰκονογραφική παράδοση δέν φαίνεται νά ἔχει έπηρεάσει τούς καραγκιοζοπαῖχτες, ὅπως βλέπουμε ἄλλωστε στή διαμόρφωση του φιδιού, πού δέν άκολουθεῖ τὸν τύπο του δράκοντα στίς εἰκόνες του Ἁγίου.

³¹⁸ Βλ. τώρα τή μελέτη του Γ. Κιουρτσάκη, *Προφορική παράδοση καί ὁμαδική δημιουργία. Τό παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, 1984, πού προσεγγίζει τó φαινόμενο μέ τήν ὀρολογία καί μεθοδολογία τῆς oral poetry-έρευνας.

³¹⁹ Puchner, Karagiozis, ὀ.π., σσ. 231 κέ.

του³²⁰, την *Γκόλφω* και τη *Γενοβέφα* από το δραματικό είδύλλιο³²¹, τον *Οιδίποδα*, *Θησέα* και *Ηρακλή* από τη γραπτή παράδοση (μεταφράσεις, σχολικά και έκλαϊκευτικά ανάγνώσματα)³²², ή και την *Αρπαγή της ωραίας Ελένης*³²³, αλλά και θέματα από το κωμειδύλλιο³²⁴, την επιθεώρηση³²⁵, το ήθογραφικό κίνημα³²⁶, την παντομίμα³²⁷, τις έφημερίδες³²⁸ και τον Φασουλή³²⁹. Αύτα όμως γίνονται στα μεγάλα αστικά κέντρα της Πελοποννήσου και στην Αθήνα, την εποχή του Μίμαρου και του Ρούλια, του Μόλλα και άλλων, που γνώριζαν πλέον γράμματα και συμμετείχαν στον πολιτισμικό αστικό βίο. Η άφομοίωση του θεματικού πλέγματος του Μεγαλέξαντρου στο θέατρο σκιών μάς παραπέμπει σ' ένα άλλο επίπεδο και σε μιάν άλλη εποχή: τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό της Τουρκοκρατίας. Έτσι τα άφομοιωτικά έπιτεύγματα της ήπειρώτικης παράδοσης αποτελούν τα πρώτα βήματα του δημιουργικού έξελληνισμού του ανατολίτικου είδους, το όποιο, άλλιως, κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με τη σημαντική αύξηση των θεαμάτων, θα είχε έξαφανιστεί για πάντα από την Ελλάδα.

Γνωρίζοντας τώρα την ιστορία και τη γεωγραφική διάδοση του Καραγκιόζη στη Νοτιοανατολική Εύρώπη, κι έχοντας υπόψη τη διαφοροποίηση των ποικίλων άφομοιωτικών έπιπέδων, μπορούμε να διατυπώσουμε με κάποια βεβαιότητα το άβιαστο συμπέρασμα, πώς προσπάθειες δημιουργικής προσαρμογής του όθωμανικού είδους κατά τον 19^ο αιώνα έχουν γίνει στη φαναριωτική και μεταφαναριωτική

³²⁰ Βλ. την ανακοίνωση του Γ. Ανδρεάδη, «Από τον Βελισάριο στον Οιδίποδα: αρχαία, μέσα και νεώτερα μοτίβα στο έργο Βελισάριος του λαϊκού μας θεάτρου σκιών», στο «Δεκαήμερο άφιέρωμα στο λαϊκό θέατρο σκιών» στα Γιάννενα, 25.11-5.12.1984.

³²¹ Η *Γενοβέφα*, δυτικής προέλευσης, ήταν και άγαπητό ανάγνωσμα σχεδόν όλων των βαλκανικών λαών (Puchner, ό.π., άρ. 251, 252).

³²² Puchner, ό.π., άρ. 253, 254, 255.

³²³ Κείμενο του Μόλλα στο Θεατρικό Μουσείο Αθηνών, και στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.

³²⁴ Βλ. τους «ζακυνθινούς» και «ρουμελιώτικους» τύπους στο κωμειδύλλιο. (*Το Κωμειδύλλιο*, εισαγωγή Χατζηπανταζής, Θ., Αθήνα, 1981, τόμ. Α', σσ. 107 κέ.).

³²⁵ Η *Αθηναϊκή Έπιθεώρηση*, εισαγωγή Θ. Χατζηπανταζής, Αθήνα, 1977, σσ. 57-59.

³²⁶ Puchner, ό.π., σσ. 76 κέ.

³²⁷ Σιδέρης, «Παντομίμα», ό.π. Για την επίδραση της παντομίμας, προς το παρόν, σχεδόν μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε, γιατί δεν γνωρίζουμε καλά το είδος, ούτε τη δυναμική των άλληλεπιδράσεων στα λαϊκά θεάματα των πόλεων.

³²⁸ Βλ. π.χ. την πετυχημένη παράσταση του Σωτ. Σπαθάρη *Το Δράμα του Αθανασόπουλου*, που στηρίζεται σε πραγματικό έγκλημα της εποχής (*Απομνημονεύματα*, ό.π., σσ. 110 κέ.).

³²⁹ Puchner, *Fasulis*, ό.π.

Ρουμανία καὶ στὴν τουρκοκρατούμενη Βόρεια Ἑλλάδα, καὶ πῶς ἡ διαδικασία τοῦ πρώτου ἐξελληνισμοῦ δὲν μᾶς ὀδηγεῖ κατευθεῖαν στὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ πρῶτα στὸν εὐρύτερο βαλκανικὸ χῶρο. Ὁμφάλιος λῶρος παραμένει ἡ Πόλη μόνο γιὰ τὸν ἀπροσάρμοστο τύπο τοῦ Καραγκιόζη, ποὺ παίζεται στὴν Ἀθήνα ἀκόμη ὥς τὸ 1892 (στὴν πλατεία Δεξαμενῆς, ποὺ θὰ γνωρίσει ἀργότερα τόσους θριάμβους μὲ τὸν Μόλλα καὶ τὸν Κονιτσιώτη), ὅχι γιὰ τὸν τύπο ποὺ παίζει ἡ ἡπειρώτικη παράδοση, ποὺ συνδέεται πιθανότατα μὲ τὰ τουρκοκρατούμενα Γιάννενα, πνευματικὴ καὶ ἐμπορικὴ μητρόπολη εὐρύτερων βαλκανικῶν περιοχῶν. Ο Μίμαρος καὶ οἱ συνεργάτες του ὀπωσδήποτε ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ πρῶτα γοητευτικὰ ἐπιτεύγματα τοῦ ἐξελληνισμοῦ κι ὀλοκλήρωσαν, πιὸ συστηματικά, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλο ἐπίπεδο καὶ μὲ ἄλλο θεματικὸ ὕλικό, τὴ διαδικασία τῆς πολιτογράφησης τοῦ θεατρικοῦ αὐτοῦ εἴδους στὸν νεοελληνικὸ πολιτισμό.

Τὸ παρὸν μελέτημα εἶναι καρπὸς μιᾶς εὐρύτερης ἀναζήτησης στὸ χῶρο τοῦ λαϊκοῦ θεάματος στὰ Βαλκάνια καὶ ἀνακοινώθηκε ἐν μέρει στὸ «Δεκαήμερο ἀφιέρωμα στὸ λαϊκὸ θέατρο σκιῶν» στὰ Γιάννενα στὶς 27.11.1984. Ἡ μελέτη πρόσφατων γιουγκοσλαβικῶν καὶ ρουμανικῶν πηγῶν ἀποδεικνύει πὼς σχεδὸν κάθε μεγαλύτερη βαλκανικὴ πόλη γνώριζε τὸν 18^ο καὶ 19^ο αἰῶνα τὸν ὀθωμανικὸ Καραγκιόζη. Ἐξετάζοντας στὴ συνέχεια τὶς ἐλληνικὲς πηγὲς ὥς τὶς μεταρρυθμίσεις τοῦ Μίμαρου συμπεραίνεται πὼς ἡ λεγόμενη «ἡπειρώτικη παράδοση» τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν ἀνταποκρίνεται μᾶλλον σὲ ἱστορικὴ πραγματικότητα. Ἔργο αὐτῆς τῆς παράδοσης εἶναι καὶ ἡ πρώτη οὐσιαστικὴ ἀφομοίωση τοῦ ὀθωμανικοῦ θεάματος ἀπὸ τὸν νεοελληνικὸ λαϊκὸ πολιτισμὸ, ποὺ ἔγκειται στὴ δημιουργία τῆς παράστασης τοῦ Μεγαλέξαντρου καὶ τοῦ καταραμένου φιδιοῦ, ἡ ὁποία στηρίζεται στὴ γνωστὴ «Φυλλάδα» καὶ τὸ παραμῦθι γιὰ τὸν δρακοντοκτόνο ἥρωα. Ἡ ἀφομοίωση αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ οὐσιαστικὴ ποὺ ἔχει γίνῃ σὲ ὅλες τὶς περιφέρειες τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας καὶ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο ἀποφασιστικὸ βῆμα τοῦ ἐξελληνισμοῦ τοῦ εἴδους.

KARAGÖZ VE BALKANLAR'DA OSMANLI GÖLGE OYUNUNUN TARİHİ: YAYILMA ALANI, İŞLEVERİ VE ASİMİLASYON ÖRNEKLERİ *

Gölge oyunu büyük olasılıkla, tarih öncesi çağlarda mağaralardaki ateşin önünde ellerini hareket ettirerek kaya duvarlara şekiller düşüren ilk insanların yarattığı özel bir kukla tiyatrosu kategorisidir. Yaygın teknikte, iki boyutlu figürler ışıklandırılmış bir perdenin arka yüzüne çubukla bastırılır; perdenin önündeki izleyiciler de bunları silüet olarak görür. Bu bakımdan silüet tiyatrosundan söz etmek daha doğrudur. Kukla oynaticisiz farklı figürlerin sesini taklit eder, bedenlerini hareket ettirir.

Beden dili figürdeki bağlantı noktalarının sayısı ve bedeninin neresinde oldukları ile doğrudan ilişkilidir. Bu teknik, illüzyona ve realizme çok az olanak tanır, fakat stilizasyonun kendine özgü bir sihri vardır. Bu teknik hem sanat tiyatrosunda (ombres chinoises, Théâtre Séraphin, Chat Noir, children's card theatre)¹, hem de geleneksel halk tiyatrosunda kullanılır.

* 1^a έκδοση: Bu makale ilk olarak burada yayımlanmıştır: Hüttier, Michael, ve Weidinger, H.E., (der.), *Ottoman Empire and European Theatre*, c. II içinde, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2010 // 2^a έκδοση: "Karagöz ve Balkanlar'da Osmanlı Gölge Oyununun Tarihi: Alanı, Yayılma, İşlevleri ve Asimilasyon Örnekleri», Efe, P., (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadı*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları 2013, ss. 64-88.

¹ Paërl, Hetty, *Schattenspiel und das Spielen mit Silhouetten*, Münih, 1981, Böhmer, G., *Puppettheater*, Münih, 1969/76, s. 51-53, 124-130, Hadamowsky, F., "Das Puppettheater", Hürlimann, M., (der.), *Das Atlantisbuch des Theaters içinde*, Zürih, 1966, s. 920-944, özellikle s. 934-938, 938-942, Blackham, O., *Shadow Puppets*, New York 1960, Bordât, D./Boucrot, F., *Les théâtre d'ombres*, Paris, 1956, G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland*, Hannover, 1925, Ransome, G. G., *Puppets and shadows, A bibliography*, Boston, 1931, Sveme, B., *Shadow Magic, The story of shadow play*, New York, 1959, And, M., *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977, Jacob, G., *Bibliographie über das Schattentheater*, Erlangen, 1902, Védrine, H., "Le Chat Noir sous l'œil noir de l'homme de Constantinople", Basc, S./Chuvin, P., (der.), *Pitres et Pantins. Transformations du masque comique: de l'Antiquité au théâtre d'ombres içinde*, Paris, 2007, s. 287-318 vb."

Geleneksel gölge oyunu tarihte ve yakın dönemlerde Doğu ve Güneydoğu Asya (Cava², Bali³, Tayland⁴, Malezya⁵, Kamboçya⁶, Çin⁷), Güney

² E. Horsten, *Beiträge zur Erforschung des javanischen Schattentheaters*, doktora tezi. Viyana, 1962, R. Long, "Tradition and Technology: the Impact of Modernization on Javanese Shadow Theatre", St. Damianakos (der.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité içinde*, Paris, L'Harmattan, 1986 (Yunanca, Atina 1993), s. 93-106, E. Horsten, H. Kindermann (der.), "Das indonesische Theater", *Fernöstliches Theater içinde*, Stuttgart, 1966, s. 121-249, J. M. van der Kroef, "The Roots of the Javanese Drama", *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 3, 1954, s. 318-327, R. Mellema, *Wayang Puppets: Carving, Colouring and Symbolism*, Amsterdam, 1954, J. Scott-Kemball, *Javanese Shadow Puppets*, Londra, 1970, H. Ulbricht, *Wayang Purwa. Shadows of the Past*, Kuala Lumpur, 1963.

³ C. McPhee, "The Balinese Wayang Kulit and Its Music", *Traditional Balinese Culture içinde*, Columbia Üniv. Pr. 1970, B. de Zoete / W. Spies, *Dance and Drama in Bali*, Londra, 1938.

⁴ Chr. Hemmet, Damianakos (der.), "Un théâtre d'ombres vivant: le nang talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande", age. içinde, s.43-71, P. Chalermpong, *A popular drama in its social context: nang talung, the shadow puppet theatre of South Thailand*, doktora tezi, Cambridge Üniv., 1980, M. Smithies / E. Kerdchuay, "Nang talung: the shadow theatre of Southern Thailand", *Journal of the Siam Society* 60/1, Bangkok, 1971, s. 379-390, P. Dhaninivat, "The Shadow-Play As a Possible Origin of the Masked-Play", agd 33/1 (1948), s. 26-32, agy., "Hide Figures of the Ramakien", agd. 53 (1956), s. 61-66; agy, *Shadow Play. The nang*, Bangkok, 1968, F. W. K. Müller, *Nang. Siamesische Schattenspielfiguren im Kgl. Museum für Völkerkunde zu Berlin*, Berlin, 1894, R. Nicolas, "Le Théâtre d'Ombres au Siam", *Journal of the Siam Society* 21, 1927, s. 37-51, E. H. S. Simmonds, "Evidence on Thai Shadow-Play Invocation", Londra, 1961, M. Rutnin (der.), *The Siamese Theatre*, Bangkok, 1975.

⁵ A. Sweeney, *The Rāmāyana and the Malay Shadow-Play*, Kuala Lumpur, 1972; D. H.M. Sheppard, "The Khmer Shadow Play and its Link with Ancient India", *Journal for the Malayan Branch Royal Asiatic Society* 42/3, 1968, s. 199-204, A. Rentse, "The Kelantan Shadow Play", agd. 14/3 (1936), s. 73-78, J. Cuisinier, *Le théâtre d'Ombres à Kelantan*, Paris, 1957, J. Scott-Kemball, "The Kelantan Wayang Siam Shadow-Puppets 'Rāmā' and Hanuman", *Man* 108, 1959, s. 73-78, P. L. Amin Sweeney, *Malay Shadow Puppets*, Londra, 1972.

⁶ J. Brunet, *Nang Sbek. Danced Shadow Theatre of Cambodia*, Berlin, 1969, O. C. Gongoy, "Shadow Play in Cambodia", *India Antique Supama - Commemorative Volume ofj. P. H. Vogel içinde*, Leiden, 1947.

⁷ A. H. Böhme, *Eine volkscundliche Sammlung aus China*, Hamburg, Museum für Völkerkunde, 1971, M. Bührmann, *Das farbige Schattenspiel*, Bern, 1955, agy., *Studien über das Chinesische Schattenspiel*, Lundscheid, 1963, W. Grube / E. Krebs, *Chinesische Schattenspiele*, Münih, Königl. Bayer. Akad. d. Wiss. 1915, G. Jacob / H. Jensen, *Das chinesische Schattentheater*, Stuttgart, 1933, B. March, *Chinese Shadow Figure Plays and their Making*, Detroit, 1938, S. Obratsov, *The Chinese Puppet Theatre*, Londra, 1961, J. Pimpaneau, *Des Poupées à l'Ombre: Le Théâtre d'Ombre et de Poupée en Chine*, Univ. Paris VII, Centre de Publication Asie Orientale, 1977, A. C. Scott, *Traditional Chinese Plays*, c. 1, Univ. of Wisconsin Pr., 1970, B. Wimsatt, *Chinese Shadow Shows*, Cambridge/Mass., Harvard Univ. Pr., 1973, J. Humphrey, "The Challenge of Preserving a Performing Art in Today's World", *Damianakos*, age. içinde, s. 73-91, E. Hirth, *Das Schattenspiel der Chinesen*, Budapeşte, 1901, Yu Feng, "The Shadow Theatre and Shadow Puppet", *Chinese Literature* 6, 1963, s. 78-83, L. Krafft, *Schattenspiele aus Szechuan*, Münih, 1964, Sun Wang, *Das Peking Schattenspiel*, Pekin, 1953.

Hindistan⁸ ve Doğu Akdeniz Havzası'nda⁹ görülmüştür.

Bu geleneksel gölge oyununun kökenleriyle Avrupa tiyatrosu arasında hiç bir bağlantı yoktur. İzi antik çağlara dek sürülebilen çeşitli kukla oyunu türleri vardır, ama bunların arasında gölge oyunu tekniği yoktur. Ortaçağ Mısır'ında gölge oyunundan sadece harikulade oyma tasvirleri¹⁰ olan sofistike bir gösteri ve Ortaçağ Arap kültürünün dikkat çekici unsurlarından bin olarak söz edilir. Konuları, bilinen ilk Osmanlı oyunları ile önem li bir benzerlik taşımaz. Eski araştırmalarda bu gösterinin Doğu Akdeniz havzasına İpek Yolu üzerinden Uzakdoğu'dan gelmiş olabileceği tahmin edilmektey-

⁸ Hestien, M., "Mahisasurā Mardini, Two Performances of Leather Shadow Play in Karnataka, India", Damianakos, age. içinde, s. 23-42, Esteller, H., *Die älteste Rezension des Mahanatakam Ein Beitrag zur Geschichte des indischen Bühnen- und Schattenspiels und der Ramasage*, Leipzig, 1937 (1966), Blackburn, S., *Inside the Drama-House. Rāmā Stories and Shadow Puppets in South India*, Berkeley, 1996, Jacob, G./Jensen, H./Losch, H., *Das indische Schattenspiel*, Stuttgart, 1931, Thieme, P., "Das indische Theater", *Kindermann*, age. içinde, s. 21-120, özellikle s. 30-34, 111-116, Pischel, R., "Das altindische Schattenspiel", Berlin, Sitz. ber. d. Preuss. Akad. d. Wiss. 1906, s. 482-502; Harding, S., "The Ramayana Shadow Play in India", *Asia*, Nisan 1935, s. 234-235, Seitmann, F., "Schattenspiel in Mysore und Andhra Prades", *Bijdragen Taal-Land- en Volkendkunde* 127, 1971, s. 452-489; agy, "Schattenspiel in Kerala", agd. 128, 1972, s. 458-490.

⁹ Damianakos, St., "Karagöz turc et Karaghiozis grec, lectures comparatives", *Damianakos*, age. içinde, s. 119-158, And, age., s. 221-396, Puchner, W., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Karaghiótzη*, Atina, 1985; agy., "Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation", *Südost-Forschungen* 56, 1997, s. 151-188; Mystakidou, Aik., *Karagöz. Θέατρο σκιών στην Ελλάδα και την Τουρκία*, Atina, 1982, Jensen, H., "Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater", Falscher, J./Ditten, H./Mineemi, M., (der.), *Probleme der neugriechischen Literatur IV içinde*, Berlin, 1959, s. 198-208.

¹⁰ Littmann, Aik., (G. Jakob'un ekleriyle), *Arabische Schattenspiele*, Berlin, 1901, Jacob, G., Al Muaijam, *ein altarabisches Schauspiel für die Schattenbühne bestimmt von Muhammed Ihn Danijal*, Erlangen, 1901, Kahle, P., *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*, Leipzig, 1909, agy, "Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten", *Der Islam* 1-2, 1910-11, s. 143-195, 264-269, agy. "Das islamische Schattentheater in Aegypten", *Orientalisches Archiv* 3, 1913, s. 103-109, agy., "The Arabic Shadow Play in Egypt", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1939, s. 21-34, agy, "The Arabic shadow-play in medieval Egypt", *Journal of the Pakistan Historical Society* 2, 1954, s. 85-115, agy, "Muhammad Ibn Danijal und sein zweites arabisches Schattenspiel", *Miscellanea Academica Berolinensia* II/2, 1950, s. 151-167, J. Horovitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient. Mit einem Anhang über das ägyptische Schattenspiel von Fr. Kern*, Berlin, 1905, Jacob, G./Kahle, P., *Das orientalische Schattentheater, c. 1 : Der Leuchtturm von Alexandria*, Stuttgart, 1930, Moreh, S., "The Shadow Play ('Khayāl al-ZilP) in the Light of Arabic Literature", *Journal of Arabic Literature* 18, 1987, s. 46-61, agy, "Shadow plays", *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*, c. 1, Routledge, New York, 2006, s. 722-724, Ceccato, R. D., "Drama in the post-classical period: a survey", Allen, R./Richards, D. S., (der.), *Arabic Literature in the Post-classical Period içinde*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2006, s. 347-368.

di¹¹, fakat daha yakın zamanlardaki görüşler deniz ticaret yolları üzerinden Güney Hindistan'dan Arap dünyasına yayılmış olmasının daha olası olduğu şeklindedir¹². Türk gölge oynatıcılarının sözlü geleneğine göre, bu gösteri Osmanlı İmparatorluğu Akdeniz'in Kuzey Afrika kıyılarına yayıldığı zaman İstanbul'a getirilmiş ve sarayda sultanın önünde sergilenmişti.

Ana kahramanları oluşturan diyalektik çizgi kahramanların -şehvet düşkün, edepsiz ve kambur Karagöz ile daha sofistike muadili Hacıvat- ve geleneksel konuların 17. yüzyıl içinde yaratıldığı düşünülür. Osmanlı gölge oyununun bugüne ulaşan geleneksel repertuarı, Asya ve Arap dünyası gölge oyunları ile bağının çok az olduğunu ya da hiç olmadığını açıkça göstermektedir¹³.

¹¹ Jacob, G., *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin, 1901, Rezvani, M., *Le théâtre et la danse en Iran*, Paris, 1962, s. 123 vd, Spies, O., *Türkisches Puppentheater*, Emsdetten/Westfalen 1959.

¹² Dostâlovâ-Jenistovâ, R., "Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung" *Irmscher / Ditten / Mineemi, age*, içinde, s. 185-197, Schnorr, G., "Aspekte der Puppen- und Schattenspielforschung", *Quand les Marionette du Monde se dannent la Main*, Liège içinde, 1958, s. 157 vd, Boratav, P. N., "Karagöz", *The Encyclopedia of Islam*, 2. baskı, c. 4, Leiden 1990, s. 601-603, Hadjipantazis, Th., "The Silk Route Blocked: Theories on the Origin of the Greek Shadow Theater", *Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World* içinde, Atina, 1991.

¹³ And, M., *A History of Theater and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara, 1963-64, agy., *Geleneksel Türk Tiyatrosu. Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Ankara, 1969, agy., *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Ankara, 1975, Gerçek, S. N., *Türk Temasası. Meddah-Karagöz-Ortaoyunu*, İstanbul 1942, Jacob, G., *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen. I. Das Türkische Schattentheater*, Berlin, 1900, Menzel, Meddah, Th., *Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag, 1941, Thalasso, A., *Molière en Turquie. Etude sur le théâtre de Karagueuz*, Paris, 1988, Kunos, I., "Über türkische Schattenspiele", *Ungarische Repue* 7, 1887, s. 425-435, agy., "Türkisches Puppentheater. Karagöz Schaukelspiel", *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn* 2, 1892, s. 148-158, Luschan, F., "Das Türkische Schattenspiel", *Internationales Archiv für Ethnologie* 2, 1889, s. 1-9, 81-90, 125-143, Süßheim, K., "Die moderne Gestalt des türkischen Schattenspiels (Karagöz)", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 63, 1909, s. 739-773, Bergsträsser, G., "Türkische Schattenspieler", *Orientalische Literaturzeitung* 28, 1925, s. 424-431, Menzel, Th., "Türkische Schattenspiele", *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst*, Eylül, 1925, s. 178-182, Martinovitch, N. N., *The Turkish Theatre*, New York, 1935, Nejat, A., *Karagöz*, Ankara, 1959, Ritter, H., "Karagöz", *Encyclopédie de l'Islam* 2, Paris, 1925-26, s. 775-778, «Karagös», *Enciclopedia dello Spettacolo* 6, Roma, 1959, s. 881-883, And, M., «Various species of shadow theatre and puppet theatre in Turkey», *Estratto degli Atti del secondo congresso intern. di arte Turca*, Napoli, 1965, Sevin, N., *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul, 1968, Borcakk, A., *Karagöz*, Ankara, 1970. Daha fazla kaynakça için: Borcakk, A./Koçer, G., *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tiyatro Bibliyografyası*, Ankara, 1973, s. 26-30, 246-255. Ayrıca bkz. Konuyla ilgili 300'ü aşkın bibliyografi kalemine yer veren sergi katalogu, *Torn is the curtain, shattered is the screen: The stage all in ruins*, The Yapi Kredi Karagöz Collection, İstanbul, Sabri Koz, M., (der.), Yapi Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

Niyetim ne geleneksel Osmanlı gösterisinin bölümlerini ve sahnedeki kalıp tiplerin görünümünü, Türkçeyi nasıl konuştuklarını ayrıntılı olarak anlatmak ne de en çok oynanan kimi temaların özetini vermek. Bu bilgiyi herkes kolayca edinebilir. Ben Güneydoğu Avrupa’nın farklı bölgelerindeki yeni bulgular üzerinde duracağım. Bu önemli, çünkü bugüne kadar gölge gösterileri esas olarak sarayda Sultan huzurunda daha sonra da eski İstanbul’un geleneksel kahvehanelerinde verilen temsiller olarak düşünüldü. Başlangıç noktası 1530 veya 1539¹⁴ olabilir - daha büyük olasılıkla 1582’deki şehzade sünnet şenliğidir¹⁵. 17. yüzyıl ortasında Fransız gezgini Thévenot bu sırada bile gölge oyunu oynatıcıların çoğunun Yahudi olduğunu gözlemlemişti¹⁶. 1908 Jön Türk devriminden sonra, eski İstanbul’un geleneksel mahalle halkıyla yakından bağlantılı olan temsilde dikkate değer bir gerileme olmuştu¹⁷. Fakat sonuçta Karagöz Osmanlı İmparatorluğu başkentinin çok etnili çeşnisine sahip folklorik bir gösteri olarak bugüne kadar yaşadı¹⁸. Saraydan kahvehanelere biçim ve yer değiştirme süreci, Gérard de Nerval’in deyiimiyle Tanzimat sonrası “alafranga” çağında tamamlanmış görünmektedir¹⁹. Balkan bölgesinin bütün büyük kentlerinde buna benzer şeylerin meydana geldiği anlaşılmaktadır.

¹⁴ Hammer, J., *Geschichte des Osmanischen Reiches*, c. 3, Peçte, 1828, s. 99 ve 213.

¹⁵ Haunoldt, N., *Particular Verzeichnusz...*, Frankfurt/M., 1590, s. 489. Ayrıca bkz. And, *A history, age*, s. 7.

¹⁶ Thévenot, M., *Relation d'un voyage fait en Levant*, Paris, 1665, s. 66 vd, agy, *Voyage de M. Thévenot tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*, Paris, 1689, c. 5, s. 109-111.

¹⁷ Siyavuşgil perdedeki lehçe tiplerinin eski mahaUedekilerie aşağı yukarı aynı olduğu kamsındaydı (Siyavuşgil, S. E., *Karagöz, Psiko-sosyolojik bir deneme*, İstanbul, 1941, agy, Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique, İstanbul, 1951, agy, Karagöz. *Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955). Gökalp, H.: “Els indigenes de la capital i el calidoscopi cultural otomà: les figures ‘ètniques’ en l’escena del Karagoz turc”, (*El teatre d’ombres arreu del mon içinde*, Barselona, 1984, s. 115-124; ay, “Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman: les figures ‘ethniques’ sur la scène du Karagöz turc”, Damianakos, St., (der.), *Théâtres d’ombres içinde*, age, s. 185-198).

¹⁸ Petek, G., *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz. Vie, survivances, actualité*, Paris, 1972. «Ne yazık ki, yaklaşık 60 yfı öncesine kadar çok revaçta olan Türk gölge oyunu artık sinema ve televizyon ile rekabet edemiyor, dolayısıyla da tarihi değer taşıyan bir antika durumunda» (Uysal, A. E., “Some Specimens of wintergames in Turkey: a study based on observations in several ethnic communities», *Makedonski Folklor* 15-16, 1975, s. 147-151, özellikle s. 147 vd.).

¹⁹ Nerval, G., *Voyage en Orient*, c. 3, Paris, 1927. M. Rinvolucri’nin çevirisini yaptığı Yunan hayalî S. Spatharis’in amlarının girişinde İngilizce aktartian pasaj, *Behind the white screen*, Londra, 1967, s. 67 vd. 19. yüzyılda İstanbul’da Karagöz’ü izleyip, sanatsal bilgi ve tekniği Paris’e getiren Fransız gezginleri hakkında, bkz. Basch, S., “Le Théâtre d’ombres des Romantiques: Nerval, Gautier and Champfleury spectateurs de Karagöz”, Basch / Chuvin, *Pitres et Pantins içinde*, age, s. 249-286

Tarihsel bulgular

Osmanlı idaresindeki Balkanlar'da gölge oyununa ilişkin yeni bulgular Romanya'dan (Şainean²⁰, Gaster²¹, Burada²², Gîtză²³, Dinescu²⁴, Popescu-Judet²⁵, Nădejda²⁶, Ollanescu²⁷, Teodorescu²⁸, Rădulescu²⁹, Oprişan³⁰) Bulgaristan'dan (Živkov³¹), Aromunlardan (Marcu³², Papahagi³³), eski Yugoslavya'yı oluşturan ülkelerden (Nehring³⁴, Dimitriadis³⁵, Tričković³⁶, Batušić³⁷, Stefanovski³⁸, Stefanović³⁹, Vukanović⁴⁰,

²⁰ Şaineanu, L., "Jocul papușilor și raporturile sale en farsa Karagöz", *Lui Titu Maiorescu omagiu în cinste*, Bükreş, 1900, s. 281-287 (aynca *Keleti Szemle I* içinde, Budapeşte, 1900, s. 140-144); agy, *Influența orintală asupra libei și culturei Rumâne I*, Bükreş, 1900, s. CLXX vd, agy, "Les marionettes en Roumanie et Turque", *Revue des traditions populaires XVI*, 1901, s. 409-419.

²¹ Gaster, M., *Literatura populari română*, Bükreş, 1883, s. 492.

²² Burada, T. T., *Istoria Teatrului in Moldova*, c. 1, Yaş 1885, s. 15.

²³ Gîtză, L., "Le théâtre roumain de marionettes, art ancien et art modem", *Revue roumaine d'histoire de l'art I*, 1964, s. 119-138.

²⁴ Dinescu, V., "La relation entre Karagöz oyunu et le théâtre populaire roumain de marionettes", *Résumées des communications*, c. 2, Bükreş, 1974, s. 362-363, agy, *Teatrul de umbre Turc*, Bükreş, 1982.

²⁵ Popescu-Judet, E., "L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains", *Studie et Acta Orientalia V-VL*, 1967, s. 337-355.

²⁶ Nadejda, L., "Teatrul popular de papuși in secolul al XIX-lea", *Studii și cercetări de istoria artei 7/1*, 1960, s. 203-215.

²⁷ Ollanescu, D. C., *Teatrul la Români*, Bükreş, 1895, s. 27-28

²⁸ Teodorescu, G. D., *Poesie populare române*, Bükreş, 1885, s. 120-132.

²⁹ Rădulescu, "Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore", *Zeitschrift für Balkanologie 14*, 1978, s. 83-98.

³⁰ Oprişan, H. B., "Das rumänische Volkspuppenspiel", *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 84*, 1981, s. 84-106, agy, *Teatru fără scenă*, Bükreş, 1981, s. 56 vd.

³¹ Živkov, T. I., "Za teatralnija Karakter na folklorната obrednost", *Bŭlgarski Folklor VII/4*, 1982, s. 47-52, özellikle s. 49.

³² Marcu, L., "Quelques aspects des anciennes coutumes d'hiver dans le vallé de Moglena", *Makedonski Folklore 15-16*, 1975, s. 69-79, özellikle s. 77.

³³ Papahagi, P., *Megleno-românii*, Bükreş, 1902, s. 114.

³⁴ Nehring, K., *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, Münih, 1981, s. 101.

³⁵ Dimitriadis, *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπί*, Selanik, 1973, s. 347.

³⁶ Tričković, R., *Beogradski pašalik*, doktora tezi Belgrad, aynca bkz. s. 132.

³⁷ Batusic, N., *Povijest Hrvatskoga kazališta*, Zagreb, 1978, s. 155.

³⁸ Stefanovski, P., *Teatarot vo Makedonija*, Ūskŭp, 1976, s. 25.

³⁹ Stefanović, V. T., "Stari Beograd", *Glasnik*, Belgrad, 1911, s. 149.

⁴⁰ Vukanović, T., "Studije iz balkanskog folklor", *Vranjski glasnik V*, Vranje, 1969, s. 337-339.

Antonijević⁴¹, Ilić⁴², Jevtić⁴³, Kurspahić⁴⁴, Jacob⁴⁵, Kanitz⁴⁶, Hadžiosmanović⁴⁷, Bonifacić-Rožin⁴⁸) ve Yunanistan'dan (Photiadis⁴⁹, Simopoulos⁵⁰, Myrsiades⁵¹, Kalonaros⁵², Kokkinis⁵³, Siphakis⁵⁴, Hatzipantazis⁵⁵, Puchner⁵⁶) gelmektedir. Bu kaynakların daha eski olan bir kısmına, sadece Antonijević'in⁵⁷ önemli makalesi kanalıyla ulaşmak mümkündür. Bu kaynaklardan çıkan genel sonuç, Osmanlı gölge oyununun 18., 19. ve 20. yüzyıllarda Tuna vilayetleri ile Yunanistan arasındaki bütün büyük kentlerde, Belgrad, Saraybosna ve Üsküp'te, 17. yüzyıldan başlayarak Sırbistan'ın Tuna bölgesinde, 18. yüzyılda Bükreş'te Fenerli Rumların saraylarında ve 19. yüzyıl başında Yanya'da bulunduğudır.

Uyluk (Ilok) 1608. Avusturya elçisi Adam Freiherr von Herberstein, Maximilian Brandstetter eşliğinde Babiâli'yi ziyaret etmek üzere

⁴¹ Antonijević, D., "Karadöz", *Gradska kultura na Baikanu XV-XIX vek*, Belgrad, 1984 (Balkanološkog instituta SANU, 21), s. 395-412.

⁴² Ilić, Z., "Jena zabrana izvocenja 'Karadoz' pozorišta u Sarajevu", *Politika*, 30. 1. 1966, s. 20.

⁴³ Jevtić, V., *Izabrana djela*, Saraybosna, 1982, s. 357-361.

⁴⁴ Kurspahic, N., "Karadoz tursko pozorište senki", *Pozoriste 1-2*, Tuzla, 1981.

⁴⁵ Jacob, G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland*, Hannover, 1925, s. 130 vd.

⁴⁶ Kanitz, F., *Donau-Bulgarien und der Balkan, II*, Leipzig, 1877, s. 191 vd.

⁴⁷ Hadžiosmanović, L., "Igra lutke i sjenke Karadoz", *Pozorište 1-2*, Tuzla, 1981.

⁴⁸ Bonifacic-Rozin, N., *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb, 1963, s. 128 vd.

⁴⁹ Photiadis, A., *Karagkiózis o prósfuyas*, Atina, 1977.

⁵⁰ Simopoulos, K., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, c. 3/2 (1810-1821), Atina, 1975.

⁵¹ Myrsiades, L., "The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece", *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, s. 83-97, agy, *The Karaghiozis Tradition and Greek Shadow Puppet Theater: History and Analysis*, doktora tezi. Indiana Univ. 1972, agy, "Nation and Class in the Karaghiozis History Performance", *Theatre Survey* 9/1, 1978 s. 49-62, L. S. Myrsiades, "Oral composition and the Karaghiozis Performance", *Theatre Research International* 5, 1980, s. 107-121, agy, "The Struggle for Greek Theater in Post-Independent Greece", *Journal of the Hellenic Diaspora* 7/1, 1980, s. 33-52, agy, "Theater and society: social context and effect in the Karaghiozis performance", *Folia neohellenica* 4, 1982, s. 137-145, Myrsiades, L. S. & K. M., *Karagiozis: Culture and Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington, 1992 (inceleme, Stavrakopoulou, A., *Journal of Modern Greek Studies* 11/1, 1993, s. 179-183).

⁵² Kalonaros, P. P., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Atina, 1977.

⁵³ Kokkinis, Sp., *Αντικαραγκιόζης ή αρνητικές κριτικές για παραστάσεις του θεάτρου σκιών στο τελευταίο τέταρτο του περασμένου αιώνα μαζί με εννέα πρωτότυπα σχέδια του ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου και παράρτημα βιβλιογραφίας*, Atina, 1975 (gözden geçirilmiş ikinci basım Atina, 1985).

⁵⁴ Siphakis, G., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Atina, 1984.

⁵⁵ Hatzipantazis, Th., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα τον 1890*, Atina, 1984.

⁵⁶ Puchner, W., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Atina, 1985.

⁵⁷ Antonijevic, age.

Tuna nehri yoluyla gemiyle Viyana'dan İstanbul'a geldi. Uyluk (Ilok) kentinde (bugün Syrmia) durdular ve kentin Türk paşası onları akşam konuğu olmaya davet etti. Konuklarını eğlendirmek için bir gösteri düzenledi. Gösteride hareketli kuklalar ışıklı bir perdede görünüyor ve bir kuklacı da bu figürlerin sesini taklit ediyordu⁵⁸. Antonijević'in ikna edici bir şekilde ileri sürdüğü gibi, bunu bir gölge oyunu gösterisi olarak yorumlamak gerekir⁵⁹.

Yaş 1652. Hospodar Vâsile Lupu'nun (1634-1653) kızı Roksandra ve Zaporog Kazaklarının hetmanı Boğdan Chmel'nickij' in oğlu Timuş'un düğün şöleni sırasında, Ulah ve Türk müzisyenler "allerhand Frewdenspiel"⁶⁰ çaldılar; Rumen akademisyenler bunu gölge oyunu olarak yorumlamaktadır⁶¹. Bu yorumun kesinliği yoktur.

Dolyan 1666. Türk gezgin Evliya Çelebi Dolyan'da (bugün Štip'in güneydoğusundaki Dolani) her yıl yapılan ticaret fuarını ziyaret etmiştir; kukla tiyatrosu ve gölge oyunu gösterilerini anlatır. Fakat gerçekten oraya gitmiş mi yoksa anlattıkları sadece İstanbul'dan bildiği şeyler mi, belli değildir⁶².

Belgrad 1695. Yazları Türk tacirler doğudan Osmanlı Belgrad'ına mal getirirdi, bu mallar arasında Karagöz perdesini aydınlatacak mumlar vardı⁶³.

Üsküp 18. yüzyıl. Müslüman mahallesinde gölge oyunu kahvehanelerde ve çay salonlarında oynatılırdı⁶⁴.

Bükreş 1715. Eflâk Fener sarayının nazırı Del Chiaro sarayda ve boyarların evlerinde ve daha sonra da kentin kahvehanelerinde oyna-

⁵⁸ "Yemekten sonra Ah Paja, zat-i âlilerinin kısa süren bir jey gormek isteyip istemediklerini, eğer istiyorlarsa yanına gelmelerini bildiren bir haber yolladı. Orada bir soytarı saklı bir çadır içinde ışıkla aydınlatılan saydam bir örtüde bütün kadın ve erkekleri kendisi konuşturarak birçok maskaralıklarla takhderini yaptı" (Nehring, *age*, s. 101).

⁵⁹ Antonijević, *age*, s. 390.

⁶⁰ ChmieLnizk'in oğlu Timozsek'in Eflâk hospodarının kızı ile düğünlerindeki törenlerin betimlenişi... (Iorga, N., *Acte si fragmente en privire la Istoria Românilor*, I, Bükreş, 1895, s. 208-214, özellikle s. 211).

⁶¹ "Celebrul Karagöz, de unde 'caraghiosuT nostru" (bizim caraghios'un [geldiği] meşhur Karagöz ed. notu) (Iorga, *age*, s. 211, yorum), bkz. Rădulescu, *age*, s. 83 vd.

⁶² Dimitriadis, *age*, s. 347 vd.

⁶³ Tričković, *age*, S. 132 (Antonijević'e göre, *age*, s. 390).

⁶⁴ Stefanovski, *age*, s. 25

tilan “müstehcen fars”⁶⁵ tarzında bir gösteri izler. Bu pekâlâ bir⁶⁶ gölge oyunu gösterisi olabilir, fakat kesin değildir. Öte yandan bu sırada gölge oyunları bilinmekteydi: Dimitri Kantemir (1673-1723) *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*⁶⁷ adlı eserinde gösteriyi anlatır ve *Istoria Ieroglifică*'da⁶⁸ Karagöz'den siyah gözlü bir maske olarak söz eder⁶⁹.

Bükrej 1780 dolayları. Avusturya ordusunda subay olan İsviçreli Franz Joseph Sulzer bir hukuk okulu kurmak üzere 1776'da Dük Aleksandros İpsilantis tarafından Bükreş'e davet edildi. Fakat sonunda hayatının tamamını Eflâk başkentindeki Fener sarayında geçirdi. *Geschichte des transalpinischen Daciens* adlı eserinin ikinci cildinde bir gölge oyunu gösterisini ayrıntılı olarak tasvir etmektedir. Bu gösteriler akşam yemeği sonrasında veya konuklar şerefine yapılmaktaydı. Kılık değiştirmiş Ermeni bir çavuşun olduğu Ulahça, Rumca ve Türkçe doğaçlama bir komediden ve çok kısa ve pek de komik olmayan bir orta oyunu⁷⁰ gösterisinden söz eder,⁷¹ bundan sonra da bir gölge oyunundan bahseder:

⁶⁵ Chiaro, A. M., *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Venedik, 1817, s. 3.

⁶⁶ Popescu-Judet, **age**, s. 343.

⁶⁷ D. Kantemir, *Geschichte des osmanischen Reiches...*, Hamburg, 1745, s. 377 vd.

⁶⁸ “Physiologos”, “Porikologos”, ve “Opsarologos” gibi farklı Bizans halk metinlerime dayanan alegorik bir tarih (M. Tananescu, *Despre Istoria Ieroglifică*, Bükreş, 1970; E. Sorohan, *Cantimir in carte hieroglifelor*, Bükreş, 1978). St. Toma ve N. Stoiescu, *D. Cantemir {der.}, Istoria Ieroglifică*, Bükreş, 1973.

⁶⁹ Rădulescu, **age**, s. 84.

⁷⁰ C. Kudret, *Ortaoyunu*, Ankara 1973, W. Duda, “Das türkische Volkstheater”, *Bustan 2* içinde, Viyana 1961, A. Bombaci, “Orta oyunu”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 56, 1960, s. 285-297, I. Kunos, *Das türkische Volksschauspiel - Orta Oyun*, Leipzig 1908, S. N. Gerçek, *Türk Temapast (Meddah - Karagöz - Orta Oyunu)*, İstanbul 1942, E. Saussey, *Littérature populaire turque*, Paris 1936, s. 74—82, R. A. Sevengil, *Türk tiyatrosu Tarihi. I*, İstanbul 1959, s. 66-73, B. Atsız, “Orta Oyunu”, *KindlersLiteratur-Lexikon*, c. V (Münih 1969), s. 1114-1118, And, *History, age*, s. 39 vd, M. Meinecke, “Die türkische Theaterliteratur. Ein Reservoir des Komödiantischen”, *Maske und Kothurn 11*, 1965, s. 120-133, O. Spies, “Die türkische Volksliteratur” *Handbuch der Orientalistik 1/5/1. Altaistik*, Leiden, Köln 1952, s. 383-417, H. Upplegger, “Das Volksschauspiel”, J. Deny ve digeriert (der.), *Philologiae Turcicae Fundamenta*, vd, 2 eilt, Wiesbaden 1959-64, c. 2, s. 147-168, Th. Mentzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag 1941, M. And, “Wie entstand das türkische Orta Oyunu (Spiel der Mitte)?”, *Maske und Kothurn 16*, 1970, s. 201-216. vs.

⁷¹ Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhänge mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von...*, Zweeter Band, Viyana 1781, s. 401-402: “ Prenslik çavujlartndan ya da mizraklt erlerden biri (stkhkla saray soytarismi ve ba\$rolleri oynarlar) Prens'ten bir oyun oynamalan için emir alır. Bu çok stk olmazdi, eger Prens'in ögle yemeginden sonra keyfi yerindeyse ve cam sikthyorsa veya sofrasında yemek yiyen bir yabanciya sarayuun ihticammt tattirmek istiğorsa oluyordu. Böylece bu tip alti adam

«İnsan bunu seyretmekten hemen yoruluyor ve bir opera seyretmek istiyor. / Yunanların arzumuz hilafına Opera diye adlandırdığı bu Türk oyunu bir tür kukla oyunundan başka bir şey değildir ve şunlardan ibarettir: Salon karartılır (gece oynatılırsa bu zahmetten kurtulunur), bir köşeye ya da açılı bir yere ince bir bez gerilir, bunun arkasına bir masa konur ve bu kapalı köşe bir kaç; ışıkla aydınlatılır. Bu dar mekânda masanın arkasında tek bir çavuş durur, iplerle çekerek eklemlerinden hareket ettirilen (çocuklarımıza oynasınlar diye aldığımız kâğıttan Han-swurst gibi) mukavva ya da kartondan düz kuklaları masa üzerinde dolaştırarak Ulahça ve Yunanca ama daha çok Türkçe konuşturur, bu kâğıttan kuklalar seyirci tarafından perdede gölge olarak görünür. / Bu kaba şakalarla dolu gölge oyunu (onu galiba böyle adlandırmam gerekiyor) ancak bir kez seyredilebilir, ikinci kez yalnızca yarım akıllı insanları eğlendirebilir. Bunu Eflâk Yunan sarayının öldürücü sıkıcılığını henüz tanımayan biri merak edebilir ancak...»⁷².

Bükreş, yıllar sonra. Dalmaçya kıyısından Stojan Raičević *Osservazione storiche, naturali e politiche intorno la Valachie, e Moldavia*, (Eflâk ve Boğdan tarihi, coğrafyası ve iç siyaseti üzerine gözlemler) eserinde sa-

beyaz ya da kırmızı renkte uzun Türk çalvarları içinde, ellerinde gümüş simli sopalar ve bajlarında yüksek, yuvarlak kürklü japkalar Efendi'ye hemen hizmet edileceğinin ijareti olarak elleri göğüslerinde hafifçe öne eğili bir halde yemek salomundan çıkıyorlar ve kısa bir süre sonra genellikle aralanndaki en beceriklinin yaptığı bir ön konuyla sahneyi açıyorlar. Bizzat yemek yenen salonun zemini sahne oluyordu. Oyuncuların kıyafeti ise Avusturyalı bir asker kaçağının yitirdiği üniforması ya da herhangi bir yabancı ya da yerli kıyafet (kadın kıyafetleri dâhil) parçalandı; kadi rolleri gene kiltik değişti-ren biytkil bir çavuş tarafından oynanıyordu. Oyun Ulahça, Yunanca ve Türkçe dillerinde doğaçlama olarak oynanıyordu. İçerik ve oyunun gelişimi karma Ulah dilindeki esprilerden alındığı kadıyla burlesk ve çok hojnüt edict; her şey ünlü kukla tiyatrosunun tadında. Neredeyse bu alaycı komik oyunun çahsen tamdigim ve çok değer verdiğim yazartım bu hospodar komedyastım benimle birlikte oturup seyrettigine inanacaktım; Türk-Ulah tarzından sahneleri Salzburg'dan Berün'e ve Berlin'den Türkiye'ye o denli becerikli bir şekilde taşıdı ki; bu ibret verici çavuşların dilini tarn anlamıyla taklit etmeyi biliyordu. En azından onlarda müsteheenklik eksik değildi, kısa bir süre öncesine kadar kimi Alman partnerlerini ve Faust'u anlatan Alman komik şiir sanatının babası B.'yi eğlendirmek 19m bir örnek oluşturabilecek bir ömektir bu müsteheenklik. Ulah ulusunun jansına ve onuruna bu manalı oyunlar seyrek oynanıyor ve uzun sürmüyorlar, seyredenleri güldürmüyor ve hi? olmazsa yazih bir müdafaaya yol vermiyordu". Aydınlanma ruhuna uygun bu ironik dokümentalar Hans-Wurst hakkındaki "kavgalara" ve doğa?lama halk tiyatrosuna auf yapıyor.

⁷² Sulzer, *age*, s. 402 vd. Aynca bkz. Şăineanu, *age*, And, M., *Dünyda ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977, s. 370 vb.

ray muhafızları arasında müstehcen el kol hareketlerine yer veren Türk komedilerinde oynayan Ermenilerin de olduğu bilgisini verir; Ermeniler kahvehanelerde halkı eğlendirmek için farklı öyküler de anlatmaktadır.⁷³ Bu makul görünür, çünkü Karagöz, orta oyunu ve öykü anlatıcı meddah birbiriyle yakından iliş-kili seyirlik türlerdir⁷⁴. Her durumda, Osmanlı İmparatorluğu'nda gösteri işleri genellikle gayri Müslimlerin, Ermeni, Musevi, Çingene ve Rumların elindedir. Karagöz hemen hemen bütün Balkan dillerinde komik bir tip⁷⁵, Karagözlük de aptalca davranış olarak bilinir⁷⁶.

Romanya, 19. yüzyıl. 1834'te Gimpulin'de "papuşi la perdea" (perde kuklaları) oynatılmaktadır, Boğdan'ın tanınmış oyun yazarı Vâsile Alecsandri "Iaşi în Carnaval" adlı komedisinde Karagöz gösterisini tiyatro sahnesine çıkartır⁷⁷. Rumen tiyatro tarihçisi T. T. Burada, 1879'da Dobruca'da Çingeneler tarafından sergilenen seyirlik oyunu seyreder⁷⁸. Bir başka tiyatro tarihçisi, Ollanescu, 19. yüzyıl başında Bükreş kahvehanelerinde kuklalı grotesk bir gösteri izlemiştir: "Geamale" ve

⁷³ Raičević, *Osservazione storiche, naturali e politiche intomo la Valachie, e Moldavia*, Napoli, 1788, s. 244: «Aym zamanda Türk çavuşları olarak adlandırılan ve bir nevi kapıcı olarak tanımlayabileceğimiz iki saray mensubu ellerinde gümüş işlemeli bir bastonla Prens'in önünde giderler. Bu işi yapanlar, esas olarak Ermeni cemaatinden bazı kimseiere bağlıdır. Ekselanslarını yemek yerken eğlendirmek için soytarıları da kullanırlar. Komedi Türkçe dilinde sergilenir. Hareketlerle değilse de sözlerle güldüren bir Fars niteliğindedir. Halk tabakasını eğlendirmek için hikâye ve masal anlatabilen yetenekli kişiler Türk kahvelerinde yaygın olarak kullanılır. » (Bu dipnotun İtalyancadan çevirisini Nühket Amanoel yapmıştır ed.notu) Aynı yazar Fenerli beyler hakkında da yazar: «Seyirlik oyunlar ve şans oyunları en sevdikleri eğlencelerdir» (Raicevich, *Bemerkungen über die Moldau und Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturprodukte und Politik*. İtalyancadan çev. Raicewich, H., Viyana 1789, s. 131).

⁷⁴ Öykü anlatıcılar için bkz. Horovitz, J., *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905 ve Jacob, G., *Vorträge türkischer Meddahs*, Berlin, 1904.

⁷⁵ Kamtlar için bkz. W. Puchner, "Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft", *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, c. 1, Viyana / Köln / Weimar 2006, s. 97-132, özellikle s. 196 vd.

⁷⁶ Kotouloulis, S., *Λεξικόν ρουμανοελληνικόν*, Atina, 1976, s. 97, Bülgarsko-grücki rečník, Sofya, BAN 1960, s. 436, Dimitrakos, D. B., *Ορθογραφικόν και ερμηνευτικόν λεξικόν ὅλης της ελληνικῆς γλώσσης*, Atina, 1964, s. 674.

⁷⁷ Perde 3, sahne 3 ve 8. Bkz. Puchner, W., *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. vb. 1993, s. 41 vd, 87 vd, 106 vd, 128, 133 (daha geniş bibliyografya ile).

⁷⁸ Burada, T. T., *Calatorie în Dobrogea*, Yaş 1880, s. 18. Bükreş kahvehanelerinde (canlı aktörlerle) yapılan benzer gösteriler için bkz. Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, c. 1, Yaş, 1915, s. 79 vd.

“Hagi Ivat” adlarının da işaret ettiği gibi, burada Karagöz oyununun etkilerini yakalamak mümkündür⁷⁹. Karadeniz kıyısındaki Köstence ve iç bölgesinde 1895’ten 1913’e kadar gölge oyunu oynatıldığı kanıtlanabilmektedir; temsiller Türkçe, Yunanca ve Ermenicedir⁸⁰. “Epoca fanarioţilor”ın (Fenerli Beyler devrinin) Rumen boyarları arasında gölge oyunları revaçtaydı: Boğdan’da Costache Conache 1806 dolaylarında perde için küçük oyunlar yazmaya başladı; bunlar daha sonra kendi evinde oynatıldı⁸¹.

Eski Yugoslavya sınırları içindeki ülkeler, 19. ve 20. yüzyıllar.

Eski adı Ragusa olan, bugün Dubrovnik diye bilinen kentte, 1786’da “*ombre cinesi*” (gölge oyunu) gösterisi yapan, muhtemelen Bosna Hersek iç bölgesinden gelen Jošip Skubenta diye birinden söz edilir⁸². 1798’de benzer bir “*in platea propre Orlandum*” gösterisinden söz edilir⁸³. 1820 -1850 arasında Belgrad kahvehanelerinde gölge oyunları görmek mümkündür; daha sonra benzer seyirliklerin Prizren, Peç ve Priştina’da sergilendiğini hatırlayan yaşlılar vardır⁸⁴. Üsküp’te gölge oyunlarının varlığı 19. yüzyıl sonundan II. Dünya Savaşı’na kadar belgelenabilmektedir⁸⁵. 20. yüzyıla ilişkin Ohri, Manastır, Köprülü, İştıp ve diğer kentlerden de bulgular vardır⁸⁶. Saraybosna’da perde oyunları 1868’de müstehcen diyaloglar nedeniyle yasaklanır⁸⁷. 1870’te İstanbullu bir Ermeni oyuncu “Doğuya özgü” tiyatrosu nedeniyle gazeteler tarafından eleştirilmektedir⁸⁸. Aynı eleştiri daha önce Atina’nın burjuva seyircileri tarafından yapılmıştır. Yeni yüzyılın başında (1900) Saraybosna’da Jošip Skubenta, Hussein Pasalic’in⁸⁹ kahvehanesinde gölge oyunu oynatmaktadır. Çok sonraları Ivo Andrić “Prokleta Avlija” (La-

⁷⁹ Ollanescu, D. C., *Teatrul la Romani*, Bükreş, 1895, s. 27 vd.

⁸⁰ Popescu-Judet, *age*, s. 351.

⁸¹ Oprişan, “Volkspuppenspiele”, *age*, s. 86.

⁸² Batusic, *age*, s. 155.

⁸³ z. Muljačić, “Dopune rad N. Beritic”, *Prilozi* 22, Belgrad, 1956, s. 84 vd.

⁸⁴ Stefanović *age*, s. 149.

⁸⁵ Vukanović, *age*, s. 337 vd.

⁸⁶ Antonijević, *age*, s. 391.

⁸⁷ Ilić, *age*, s. 20.

⁸⁸ Antonijević, *age*, s. 391 f.

⁸⁹ Kurspahic, *age*, S. 42, Jevtic, *age*, S. 357 vd, Jacob, *Geschichte*, *age*, s. 130 vd. (fotografli), Kanitz, F., *Donau-Bulgarien und der Balkan. II*, Leipzig, 877, s. 191 vd, ayrıca bkz. Bonifaöic-Rozin, *age*, s. 128 vd.

netli Avlu) romanının baş-kahramanı olan İstanbul hapisanesinin canavar ruhlu gardiyanına Karagöz “Karadoz”⁹⁰ ismini verir.

Yanya 1809. İngiliz gezgin Hobhouse Tepedelenli Ali Paşa zamanında, 1809’da Epir’in başkentinde pis bir kahvehanede Ramazan sırasında bir Yahudi’nin gölge oyununu izler; seyircilerin çoğu çocuktur⁹¹. Bu bulgu, varlığı Yunan gölge oyuncularının bu oyun türünü Ali Paşa’nın sarayında bir Yahudi’nin icat ettiğine ilişkin ağızdan ağza aktarılmış söylencesine dayandırılan Yunanistan’ın Epir gölge oyunu geleneği ile ilişkilendirilmiştir⁹².

Atina 1834-36. 1894’e kadar bağımsız Yunanistan ve başkenti Atina’da gölge oyunu sadece şehvet düşkünü Karagöz biçiminde bilinir ve gösterinin müstehcenliği epey tepki yaratır. Bavyera idaresi altındaki Atina’da pis bir kahvehanede yapılan gölge oyunu gösterilerine ilişkin doğrulanmamış bilgiler mevcuttur. Avusturya elçisi Prokesch von Osten’in bir gölge oyuncusunu evinde gösteri

⁹⁰ Andrić, I., *Prokleta avlija*, Zagreb, 1963. Lauer, Bkz. R., “Das Osmanische Reich als Weltmodell. Zur parabolischen Struktur von Ivo Andrics Erzählung ‘Der verfluchte Hof’”, *Die Türkei in Europa. Südosteuropakongress der AIESEE in Ankara 1979 içinde*, Göttingen 1979, s. 151-166, Burkhart, D., “Das künsterliche Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel Ivo Andrićs ‘Prokl ta Avlija’”, *Zeitschrift für Balkanologie* 18/1, 1982, s. 1-21 (Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas, Berlin, Hamburg, 1989, s. 239-256).

⁹¹ “Yanya’dan ayrılmadan bir-iki gece önce Türklerin sahne temsilleri konusunda gerçekleştirdiği tek gelişmeyi görmeye gittik. Bu, Ramazan için bir sihirbazlar ekibiyle birlikte Yanya’ya gelen bir Yahudi’nin yönettiği bir kukla gösterisiydi. Gösteri alanı çoğunu erkek çocukların oluşturduğu izleyicilerle dolu çok pis bir kahvehanenin bir köşesine kurulmuştu. Ücret iki paraya bir fincan kahve ve gösteri sonrasında elden ele dolaştırılan tabağa koyulan iki ya da üç paraydı. Temsilin kahramanı Karagöz (Cara-keus) denilen bir tür Mr. Punch idi. Gezginin çok güzel ifade ettiği gibi, Karagöz, Bağlar ve Bahçeler Tanrısı (Bereket Tanrısı) Priapos’un teçhizatına sahipti ve boynundan gelen bir ip bunu tutuyordu. Bir sonraki sırada gelen Hacivat (Codja-Haivat) denilen bir şaklabandı; Karagöz’ün Sancho’suydu. Diğer iki figür bir erkek ve bir kadındı. Bunun dışında bir tek, oyunun dönüm noktasında bizzat kendi kılığında ortaya çıkan Şeytan vardı. Tamamı Türkçe olan ve Yahudi’nin sesini değiştirerek yürüttüğü diyalogu anlamadım. Seyircilerin sık sık kahkahalar atmasına yol açıyordu. Fakat çok açık bir şekilde anlaşılabilir olan aksiyon anlatılamayacak kadar iğrençti. İngiltere’nin bazı ülkelerindeki köylü danslarını izlediyseniz, ne demek istediğimi az da olsa tahmin edebilirsiniz. / Eğer bir ulusun karakteri, söylendiği gibi, ne tür eğlenceden zevk aldıklarına bakarak anlaşılabilirse, bu kukla gösterisi Türkleri her gözlemcinin gözünde çok alt seviyelere yerleştirecektir. Bize daha yakışık alacak bir eğlencelerinin olmadığı söylendi” (Hobhouse, J. C., *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, Londra, 1813, s. 183 vd.).

⁹² Myrsiades, L., “The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece”, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, s. 83-97.

yapmaya davet ettiği söylenir⁹³. 1836'da resmî gazetede yazıldığına göre “umuma açık oyunlar” ve “gezgin tiyatrolar” gösterinin ah-laka uygunluğu açısından polis tarafından denetlenecektir⁹⁴.

Nafplion (Anabolu) 1841. Bir Atina gazetesi Yunanistan'ın eski başkentinde (1833 öncesi) yapılacak bir gölge oyunu gösterisini duyurur. Kısa anlatımdan gösterinin eski Osmanlı tarzında olduğu anlaşılmaktadır⁹⁵.

Atina 1852. Plaka'da “anatolikon theatron” dan (Doğulu tiyatro) söz edilir. Anlatılan oyun “Karagöz'ün Evliliği”dir. Bu yine geleneksel tarzdaki müstehcen gösteridir⁹⁶.

⁹³ Vellianitis, Th., “Τα θέατρα επί Όθωvos”, *Εστία εικονογραφημένη içinde*, 1893, s. 321 vd. Prokesch von Osten'in cilder dolusu yazısında bununla ilgili hiçbir ipucu yoktur. Yorumlar: Hatzipantazis, age., s. 27.

⁹⁴ Photiades, age, s. 331. Bununla Karagöz gösterileri arasında bağlantı kurmak makul görünmektedir, çünkü geleneksel Fasoulis kukla tiyatrosu daha sonraki bir tarihte Heptanessos (İyon adaları) yoluyla İtalya'dan ithal edilmişti. Bkz. W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert*, Bochum, 1978, agy, “Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenpiel auf der Balkanhalbinsel”, *Südost-Forschungen* 59/60, 2000/2001 s. 229-252 ve *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, c. 1, age, s. 73-96.

⁹⁵ Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, age, s. 65, Biris, K., “Ο Καραγκιόζης”, *Νέα Εστία* 52,1952, s. 1066.

⁹⁶ «Plaka semtinde Doğulu tiyatro perdesini açtı; ücret sadece on para, beşi giriş diğer beşi de nargile ve üç saat boyunca eğlenebilmek için, bu süre boyunca sürekli ve ara vermeksizin gülünüyor. Son oynanan oyunda kendi sözleriyle batıdan ve doğudan, kuzeyden ve güneyden ve de bütün Oniki Adalar'dan (Dodekanes) herkesi davet etmeye hazır olduğunu açıklayan Karagiozis'in düğünü vardı. Herkes değişik halklardan insanları değişik kıyafetleriyle gördüler, sanki orada... (çoğunlukla Doğulu olan giyisiler burada arda arda sıralanıyor). Karagiozis'in başında altın işlemeli ipek bir şal vardı ve resmi damat asası elinde (in fustibus) davetlileri sık sık 'Madem düğünüme davetlisin, o zaman sakın ortalığı karıştırma' diyerek selamlıyordu. Dört minarenin arasında duran bir deveye binen ve etrafı on iki dervişle çevrili olan Nasreddin Hoca düğünü yönetmekle görevliydi. Karagiozis'in daha resmi üst başı olan ve bajında bir sağdıç şapkası taşıyan sağdıç Hacı Abdurrahmanis'ti. Bir sonraki sayımızda düğünün ayrıntılarını ve Karagiozis'in yemek isteyen davetlilere 'yuuuut' diye seslendiği, ardından Hatzi Aivatis'in bütün var olanları meydana getiren düşünce midir ispatlama sorununu Stoacı felsefe prensibiyle geliştirdiği olası kutlamayı göz önüne sermek istiyoruz. Tören sırasında Karagiozis'in yeğeni Küçükçük Antrias sembal ile atzirem makamın oktavında Kumuzulupe Maskaracı'ı ya da ilk kez Kutuzelis tarafından ele alınan Nora düetini çaldı. » (*Ταχύπτερος Φήμη*, Nr. 955,9.1852, s. 3; Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, age, s. 66 f.). Fakat bir sonraki sayıda tarifi devamı yoktur. Muhtemelen bu, geleneksel “Büyük Evlenme” oyununun bir versiyonuydu (And, *History*, age., s. 51).

Atina 1854. Bir başka gazetede yurttaşların oyunun ahlaksızlığına ilişkin protestoları yayınlanır, polis şefine, lise öğrencilerinin bu müstehcen gösteriyi izlemesine nasıl izin verebildiği sorulmaktadır⁹⁷.

Halkida (Negroponte) 1856 ve 1879.1856 Yunanistan’ında askeri yaşama ilişkin anonim bir romanda Eğriboz’un başkentindeki bir kahvehanede her akşam Karagöz gösterisi yapıldığından söz edilir⁹⁸. 1879 tarihli bir gazetede “Hamam” temsili çok ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır; gösteri kentin Yahudi mahallesinde yapılmıştır, önceki temsil “Güzel Denizkızı”dır⁹⁹. Türkler, Yahudiler ve Hristiyanlardan oluşan seyirciler arasında, hayatında ilk kez bir tiyatro oyunu seyreden birçok insan vardır. Yoğun nargile dumanı muhabirin gösterinin tamamını izlemesine olanak vermemiştir¹⁰⁰. Bunu izleyen yıllarda yüzyıl sonu Atina’sında gösterinin müstehcenliğini protesto eden çok sayıda gazete makalesi yayınlandı. Bunlar 1890’larda Mimaros’un Patras’ta yaptığı reformların yolunu açtı¹⁰¹, şehvet düşkününü Karagöz medenileştirildi ve 19. yüzyıl Yunanistan’ındaki farklı sosyal yapıyı yansıtan yeni lehçe tiplerini yarattı ve temsiller 1900-1930 döneminde büyük başarı kazandı¹⁰².

1880 sonrası Güney Epir. Güney Epir’in Yunanistan’a ilhakından sonra Arta, Metsovo, Amfilokhia, Grevena, Farsala, Agrinio, Mesolongi ve Patras’ta gösterinin bir başka türünü gerçekleştiren yeni bir gölge oyuncular kuşağı ortaya çıktı. Ejderha öldüren kahramana dair geleneksel Hristiyan öykülerini temel alan “Büyük İskender ve lanetli

⁹⁷ Almanca çeviriden: “Emniyet yönetiminin bazı kahvehanelerde önceleri kesinlikle yasaklanmış olan sözde Karagiozis gösterilerine izin verdiğini ve hoş gördüğünü üzüntüyle görmekteyiz. Asyalıların bu kaba saba tiyatrolarında kuklaların yardımıyla nasıl açık saçık ve yakışsız sahnelerin gösterildiği ve buradan sayısız çocuğun, hatta liselerden ve öteki okullarımızdan çok sayıda öğrencinin devamlı olarak her akşam mevzu bahis yerlere rağbet etmeleri hasebiyle bütün toplumumuza nasıl bir kokuşmuşluğun bulaştığı emniyet müdürünün malumu olsa gerektir.” (Αθηνα, 4. 1. 1854, Almancaya çeviren Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, age.*, s. 68 f.).

⁹⁸ Anonim, *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι*, Brada, 1870, yeni basım Mario Vitti, Atina, 1970, s. 107.

⁹⁹ Kokkinis, *age*, Photiades, *age*, s. 84 vd.

¹⁰⁰ Tarifin tam metni iç. Puchner, W., *Οι βαλκανικές διατάσεις των Καραγκιόζη*, Atina, 1985, s. 36-39.

¹⁰¹ Puchner, *Das neugriechische Schattentheater, age.*, s. 76 vd.

¹⁰² Puchner, W., “Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience”, St. Damianos (der.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité içinde*, Paris, 1986, s. 199-216.

yılan” oyununu ilk sergileyen Liakos Prevezanos idi. Rumelili dağlı Barba-Yorgos tipini de bu gölge oyuncularını yarattı¹⁰³. Bunlar, bu seyirlik türü yaratan Ali Paşa’nın sarayından Yahudi Yakup söylencesi ile de bağlantılı olsa gerektir¹⁰⁴. Bu gölge oyuncularını grubu repertuarlarını, Yunan Devrimi’nden olay ve kişilikleri dramatize eden “kahramanlık” temsilleri denilen gösterilerle genişlettiler. Bu seyirliklerde komik tasvirler oyun kurgusu içinde ikinci bir olay örgüsü oluşturmaktaydı¹⁰⁵.

Patras 1890. Patras’ta Mimaros, aktörlü tiyatronun etkisiyle kahraman Karagiozis ve rol arkadaşı Hatziavatis çevresinde bir dizi yeni lehçe tiplemesi yarattı: Rumeli dağlarından Barba Yorgos, Atina yer altı dünyasından Stavrakas, İyon adalarından Sör Dionisios, Türk zabıt Dervenagas. Karagiozis’in artık bir karısı, Aglaia ve üç oğlu vardır, Kolitiria vb. Bu ve geleneksel repertuara eklenen günceli de yansıtan yeni oyunlar bu türün büyük başarısının dayanağını oluşturdu. Yunanlaştırma süreci esas olarak dili değiştirerek değil, (Osmanlı İmparatorluğu’ndaki kukla oynatıcılar zaten çok dilliydi) geleneksel Yunan halk kültürünün özgün motif ve konularını kullanarak ve en önemlisi de güncel toplumsal gerçekliği yansıtan yeni tipler yaratarak gerçekleştirilmişti. Bu tiplmelerle eski Osmanlı repertuarı başarıyla sürdürülmekte ve oynanmaktaydı: Türk yetkililer, Sultan, Paşa ve Vezir sert ve adil kişilerdir; dekor, bir yanında saray diğer yanında Karagöz’ün kulübesiyle esas olarak aynıdır. Temsilin bu toplumsal işlevlerini vurgulamak için gösterinin Osmanlı İmparatorluğu’nun farklı bölgelerindeki erime ve asimilasyonuna ilişkin örnekler vereceğim.

Erime ve Asimilasyon Örnekleri

Kuzey Afrika (Mağrib). İlk önce arkası gelmeyen bir erime örneği; Osmanlı İmparatorluğu çöktükten sonra farklı vilayetlerinde genellikle

¹⁰³ Biris, K., “Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο”, *Νέα Εστία* 61, 1957, s. 661-668. Irmscher, J.,/Mineemi, M., (der.), *Probleme der neugriechischen Literatur*, c. IV, Berlin, 1959, s. 209-222.

¹⁰⁴ Bu Siphakis tarafından inkâr edilmiştir, *age*, fakat sok olasıdır (bkz. Puchner, “Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel”, *age*, s. 172 vd.)

¹⁰⁵ Myrsiades, L. S. ve K. M., *The Karaghiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, Hannover, 1988. Myrsiades, ve L. S., “Traditional History and Reality in the View of the Karaghiozis History Performance”, *Modern Greek Studies Yearbook* 1, 1985 s. 93-108. Bu oyunların isimleri için Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, *age*, s. 228-231.

şu gerçekleşti: Gösteri çocuk eğlencesi olarak daha derin bir toplumsal işlevden yoksunlaştı ve artık kültürel bir gerçekliği yansıtmadığı için ortadan kayboldu. Bu kısmen İstanbul'da da oldu, çünkü Boğaz kıyısındaki eski çok etnili başkentin sosyal yapısı M. Kemal'in ulus devletinde değişti. Osmanlı gölge oyununun izini Mısır¹⁰⁶, Libya-Trablus¹⁰⁷, Tunus¹⁰⁸ ve Cezayir'de¹⁰⁹ 1900 yılına kadar sürmek mümkündür. Cezayir'de 1843'te Fransızlar tarafından yasaklanan gölge oyunu, gezginlerin güncelerinin gösterdiği gibi II. Dünya Savaşı ortalarına kadar yaşadı¹¹⁰. Aynı durum Tunus için de geçerlidir; gölge oyunu Tunus'ta 19. yüzyılın son onyıllarından II. Dünya Savaşı ortalarına kadar¹¹¹, Trablus bölgesinde ise II. Dünya Savaşı'ndan sonra da görüldü¹¹². Karagoz burada da şehvet düşkünüydü ve cinsel organını Fransızlara karşı silah olarak kullanıyordu. Trablus bölgesinde 1955'te yapılan özel bir araştırmanın kanıtladığı gibi, bu cinsel unsur, izi ancak 1911'e kadar götürülebilen gösterinin politik ve hicivli ruhu kadar uzun ömürlü olmadı. Arık perde küçüktür, iyi aydınlatılmamıştır; tasvirler renkli değildir, gösteri müziksiz ve şarkısız sadece 15 dakika sürmektedir, perde gaze- li, giriş ve dekor (göster- melik) yoktur. Seyircisi yalnızca çocuklardan oluşmaktadır¹¹³. Fakat gerçek işlevlerdeki gerilemenin bir göstergesi de kalıp lehçe tiplerlerinin (Maltalı, Bedevi, bir zenci, bir Mısırlı ve başkaları) kısıtlı ve dağılma halinde olmasıdır. Burada Osmanlı Kara- göz'ü yaşamasını sağlayacak daha derin kökler edinemedi ve toplumsal entegrasyonun yüzeyinde kaldı.

¹⁰⁶ Kahle, P., *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*, Leipzig, 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Egypten, Heft 1).

¹⁰⁷ Hoenerbach, W., *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz, 1959.

¹⁰⁸ Maquoi, A., "Karakouz i el culte a la negativitat", *El teatre d'ombres arreu del mon içinde*, Barselona, 1984, s. 125-131.

¹⁰⁹ And, M., *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977, s. 366 vd.

¹¹⁰ Maltzan, H., *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*, Leipzig, 1863, s. 58-61, Piese, L., *Itinéraire de Algérie*, Paris, 1882, s. 38, Bernard, *L'Algérie qui s'en va*, Paris, 1887, s. 66 vd, Bachetarzi, M., *Mémoires (1919-1939)*, Algier, 1968, s. 424.

¹¹¹ Maltzan, H., *Reisen in den Regentschaften Tunis und Tripolis*, c. 1, Leipzig, 1870, s. 225, Lux, J., *Trois mois en Tunesie*, Paris, 1882, s. 94-104, Fagault, *Tunis et Keïmoran*, Paris, 1887, s. 128-130, Radiot, P., *Tripolis d'Occident et Tunis*, Paris, 1892, s. 286 vd, Quedenfeldt, M., "Das türkische Schattenspiel in Magrib (Tunis)", *Das Ausland* 63, Stuttgart, 1890, s. 904r-908, 921-924, Levy, K., "La'bat Elhota, ein tunesisches Schattenspiel", *Armağan kitap P. Kahle içinde*, Leiden, 1935, Spies, O., "Tunesische Schattentheater", *Armağan kitap W. Schmidt 1928 içinde*, s. 693-702, Maquoi, age, s. 125 vd.

¹¹² Maltzan, *Reisen*, age, s. 233-238, 243, Radiot, age, s. 286 vd, Hoenerbach, age, s. 10 vd.

¹¹³ Hoenerbach, age, s. 38 vd.

Romanya. Tuna vilayetlerinde seyirlik oyun daha elle tutulur bir şekilde yerel hayatla kaynaşmıştı. Yerel kukla tiyatrosu, *jocul papușilor* veya *papușile*, Osmanlı gölge oyununun onyıllarca devam eden etkisinin bir belirtisidir¹¹⁴. Özellikle de, Noel’de sergilenen ve hem beşik ve yere kapanan çobanlarla İsa’nın doğum sahnesini hem de Herodes’in (Orta Avrupa ve Macaristan’da “Herodeskasten”) yeni doğmuş bebekleri öldürtmesini gösteren *vicleim* oyununda (Beytüllahim) (Ukrayna’da *vertep*, Polonya’da *szopka*)¹¹⁵, dini bölümü izleyen hicivli kısa kukla gösterisi bu etkiyi açıkça ortaya koymaktadır¹¹⁶. Teodorescu bu tarz bir hicivli kukla gösterisi metnini ilk kez 1885’te yayımladı¹¹⁷: Hicivli gösteride 16 kuklayla birlikte sahne dışından iki canlı aktör yer alıyordu: “*Moșul de Vicleim*” (Beytüllahimli ihtiyar), maskeli, sakallı, gocuklu kambur bir ihtiyar ile rengârenk yamaışi kostümü ve kâğıt helvasıyla “*paiața*” (Bajazzo). İkisinin diyaloglarıyla Karagöz ve Hacivat arasındakiilerle çok benzerlik vardır (“Beytüllahimli ihtiyar” Rumen kış karnavallarının da maskeli tiplerinden biriydi)¹¹⁸. Yaş’ta 1864-1879 arasında hicivli kukla tiyatrosu yasaklandı. Bunun üzerine 1864’te komedi yazarı Vâsile Alecsandri “*Ion Papușilor*” adlı tek kişilik oyununda kukla tiyatrosunu, tiyatro sahnesine çıkardı. Bükreş’te 1865-1869 arasında bu tür gösteriler sırasında çıkmış kargaşalara ilişkin polis kayıtları vardır¹¹⁹. Burada, 1875’te oynanan metnin bir başka versiyonunu 1915’te yayımladı¹²⁰. (Çok daha sonra 1932’de Tîrgu Jiu kasabasında yapılan bir soruşturma

¹¹⁴ Popescu-Judet, *age*, Rădulescu, *age*, Rumen kukla tiyatrosu hak. Bkz. Puchner, W., “Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf der Balkanhalbinsel”, *Südost-Forschungen* 59/60, 2000/2001, s. 228-252 ve *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, c. 1, Viyana / Köln / Weimar, 2006, s.73-96 (özel bibliyografya ile).

¹¹⁵ Opriman, “Volkspuppenspiel”, *age*, içinde, s. 84 vd, Warner, E. A., *The Russian Folk Theatre*, Lahey / Paris, 1977, s. 81 vd., Ollanescu, *age*, s. 102 vd., Gaster, *age*, s. 492, Köldu, L., “Krippenspiel”, *Ethnographia* 69, 1958, s. 209-259, Gragger, R., “Deutsche Puppenspiele aus Ungarn”, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148, 1925, s. 161-180.

¹¹⁶ Rădulescu, *age*, s. 88.

¹¹⁷ İlk tarif için Teodorescu, G. D., *Incercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, Bükreş, 1874, s. 50 vd. Metin, için agy, *Poesii populare romane*, Biikrej, 1885, s. 120-132 (Fransızca için M. Vulpescu, *Revue d’ethnographie et des traditions populaires*, Paris, 1926, s. 363-407, bir başka versiyon için agy, *Irozii. Papușile. Teatru țaranesc al Vicleimului. Scaloianul și Paparudele*, Bükreş, 1941, s. 49-92). Aynca bkz. Ollanescu, *age*, s. 95-101.

¹¹⁸ Flegont, O., “The Moç in the Romanian popular theatrical art”, *Revue roumaine d’histoire de l’art* 3, 1964, s. 119-131.

¹¹⁹ Rădulescu, *age*, s. 95.

¹²⁰ Burada, *Istoria...*, *age*, s. 36-44.

dağılma ve gerileme sürecini ortaya koyar: Hicivli oyunda “Moş de Vic-leim” ile “Paiața” yoktur ve kuklalardan da pek azi kalmıştır¹²¹. Sonraki yıllarda kukla gösterisi Noel zamanı evden eve dolaşarak Noel şarkıları söyleyen geçit alaylarının parçası haline getirilir. Kukla gösterisine eklenen iki canlı oyuncu, komik Bajazzo ile sert ve ciddi Beytullahimli İhtiyar, Osmanlı gölge oyununun izleri olarak değerlendirilir¹²². Kukla oyununun diğer kısmından yapısal ve estetik bakımdan farklı ve sonradan eklenmiş yabancı kökenli unsurlar olarak gerilemenin ilk kurbanları bu ikisi olur. Sonuç olarak, bu daha derin ama olumlu sonucu olmayan bir asimilasyon sürecine örnektir.

Epir. Bunun tersine Epir gölge oyunu geleneği tarafından gerçekleştirilen asimilasyon Osmanlı tipi Karagöz’ün Yunan halk kültürüne entegrasyonunu Patras’taki 1890 Mimaros reformundan ve yeni lehçe tiplerinin yaratılmasından da önce tamamladı. Bu esas olarak farklı başlıklar altında sergilenen “Büyük İskender ve lanetli yılan” seyirlik oyunu ile sağlanmıştır¹²³. Seyirlikte üç yeni kişilik vardır: Büyük İskender, Makedonyalı Antiochos ve güzel Siren. Büyük İskender hak-

¹²¹ Rădulescu, *age*, s. 93.

¹²² Bucovina’nın Polonyalı sakinlerine ilişkin anlatımlar da vardır. Bu anlatımlarda kılık değiştirmiş iki aktör arasındaki diyalog, diğer maskeli aktörleri de içine alarak yayılır ve gösteri kukla tiyatrosuyla canlı aktörlerin yer aldığı bir temsilin karışımı halini alır. Burada Bajazzo Yahudi kılığındadır (*Die öster reichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, c. XE, Viyana, 1902, s. 306 vd.): «Noel şarkıcılarının beraberlerinde taşıdıkları küçük kukla tiyatrolarının (wertepa) gösterilerindeki eşlik sözükleri her zaman Lehçedir. Bu kukla oyununu yapmak için başka yerlerde de tanınan ahır, Çocuk İsa, Meryem ve Yusuf, eşek ve öküz ve daha birçok şeyle beraber bir de (çifte zeminle donatılır. Bu iki zemin birbirinden o kadar uzakta duruyordu ki oyunu yöneten kollarını arkadan bu mekân-lara sokabiliyor ve kuklaları üst zeminde bunun için açılmış bir delikten geçirip yukarı kaldırarak hareket ettirebiliyor. Bunu yaparken de tek tek kuklaların ağzından şarkı söylüyor ya da konuşuyor. Metnin komik ve acımasız yanları da eksik değil; özellikle şeytan ve Yahudi işe koyulmak zorunda kalıyorlar. Noel şarkıcısı da Yahudi kılığına giriyor; aynı zamanda şakacı ve şamar oğlani. Onunla bir başka Noel şarkıcısının arasında daima canlı bir diyalog sürüyor. Krallar, şövalyeler vs. kılığındaki Noel şarkıcılarının canlı sohbetler yaptığı ve birbirlerini silahlarla tehdit ettikleri bir Noel bayram şenliği de düzenleniyor».

¹²³ Metinler için bkz. Spatharis, S. & E., *O Karagkiózihs ton Spathárhdon*, Atina, 1979, Michopoulos, Pan. O., *Pén-te komwódihs kai dúo hrowiká*, Atina, 1972, G. K., *O Karagkiózihs. Dódeka komwódihs kai to khronikó tou theátrou ton skiwón*, Atina, 1973 (İngilizce çeviri için K. and L. Myrsiades, *The Charioteer* 19, 1977, s. 20-49), Ioannu, G., *O Karagkiózihs*, 3 eilt, Atina, 1970/71, c. 2, s. 89-125. Diğer başlıklar için Kyriadikis, St., “Διγενής και Κάβουρας”, *Laographia* 6, 1918, s. 368-424, özellikle s. 385 f., Hatzipantazis, *age*, s. 73, L. Roussel, *Karagheuz ou Le Théâtre d’ombres à Athènes*, Atina, 1921, c. 2. vb.

kındaki Yunanca İskendername'nin düz yazı (fillada) versiyonundan gelen iki başkahraman, kitaptakinin tıpatıp aynısıdır¹²⁴. Vezirin kızı Siren'in adı Osmanlı halk hikâyesine dayalı seyirlik oyun "Ferhat ile Şirin"den kaynaklanmış gibi görünmektedir¹²⁵.

Bu gösteride ejderha da birçok bağlantı noktası (gözü) olan uzun bir yılan olarak görünür. Bazı versiyonlarda Büyük İskender ejderhayı öldürmek yerine bazı bilmeceler çözmek zorundadır¹²⁶. Bu motif ejderhanın su başını tuttuğu Agios Georgios (Aya Yorgi) destanı ve halk şarkısından gelir¹²⁷. Bu aslında daha eski devirden kalma *synaxarion*'a¹²⁸ yapılmış bir Ortaçağ eklemesidir¹²⁹. Motifin bir başka olası kökeni ejderhayı öldüren kahraman hakkındaki Yunan masalıdır¹³⁰. Bu oldukça evrensel ve hemen hemen bütün mitologia ve kahramanlık destanlarında bulunan bir motiftir¹³¹. Bizans'ın Digenes Akrites şarkılarından ve Digenes Akrites destanının çeşitli versiyonlarından da kaynaklamış olabilir¹³², Osmanlı destan geleneklerinden de¹³³. Şeytanın yılan/ejder-

¹²⁴ Veloudis, G., *Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνο*, Atina, 1977, s. πε' (85) vd.

¹²⁵ Duda, H. W., *Ferhâd und Schirîn. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*, Prag, 1933.

¹²⁶ Karagiozis oynatacılarının sözlü geleneğine göre bu gösterilerin yaratıcısı Mimaros'tur (Caimi, G., *Karaghiozi ou La comédie grecque dans l'âme des théâtre d'ombres*, Atina, 1935, s. 118, S. Spatharis, *Απομνημονεύματα*, Atina, 1960, s. 214),

¹²⁷ Aynca bkz. Kuzey Yunanistan'da Serez'in Neon Suli kasabasındaki seyirlik halk oyunu (Aikaterinidis, G., "Ο λαϊκός εορτασμός του Αγίου Γεωργίου εις Νέον Σούλι Σερρών", *Σερραϊκά Χρονικά* 5, 1969, s. 129 vd.). Balkan sözlü geleneğinde Georg için, St., bkz. Koleva, T., "Typologie de la fête de Saint-George chez les Slaves du Sud", *Études balkaniques* 1977/1, s. 116-121, Spyridakis, G., "Saint-George dans la vie populaire", *L'Hellénisme Contemporain* 6, 1952, s. 126-145, Schubert, G., "Der Hl. Georg und der Georgstag auf dem Balkan", *Zeitschrift für Balkanologie* 21/1 1985, s. 80-105. Halk şarkisi için bkz. Nik. Politis, "Τα δημώδη άσματα περί της δρακοντοκτονίας του Αγίου Γεωργίου", *Laographia* 4 1912/13, s. 185-235, özellikle s. 201 vd. Halk şarkisi ile masal arasındaki bağlantı için bkz. Haubrichs, W., *Georgslegende im frühen Mittelalter. Text und Rekonstruktion*, Königstein/Ts., 1980.

¹²⁸ Synaxarion: Azizlerin biyografileri. Kilisede okunabilmeleri için kısadrlar. Takvime göre düzenlenmişlerdir; böylece her günün azizleri için bir ya da birkaç hayat hikâyesi okunabilir -ed. notu

¹²⁹ Aufhauser, J. B., *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Leipzig, 1911, Krumbacher, K., *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung. Aus dem Nachlasse herausgegeben von A. Eberhart*, Münih, 1911 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.- hist. Cl. XXV, 3).

¹³⁰ Alexiadis, M. A., *Οι ελληνικές παραλλαγές για τον δρακοντοκτόνο ήρωα (Aame- Thompson 300, 301 A ve 301 B). Παραμυθολογική μελέτη*, Yanya, 1982

¹³¹ Neumann, E., *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*, Münih, yıl belirtilmemiş.

¹³² Kyriakidis, *Διγενής*, age, Veloudis, age, s. πθ' (89), vd.

¹³³ Zakhos-Papazahariou, E., "Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres

ha olarak görünmesi de Bizans ikonografisinde yaygındır.¹³⁴

Efsanevi Büyük İskender hemen hemen bütün Balkan yazılı¹³⁵ ve sözlü geleneğinde mevcuttur¹³⁶, fakat genellikle ejderha öldüren kiçi olarak değil. Bu geleneksel kahraman biyografisinin evrensel bir motifidir¹³⁷. Ejderha öldüren kahraman masalı Yunanistan'ın her yerinde yaygındır. Yılan olarak tasvir edilmiş ejderhanın bir benzeri Ortodoks Agios Georgios (Aya Yorgi) ikonunda görülebilir.

grec", *Turcica V*, 1975, s. 32-39, özellikle s. 36.

¹³⁴ Provatakis, T. M., *O διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Selanik, 1980, s. 131-167, 167-235 (resimler) 181-189. Ayrıca bkz. Raff, T., "Der heilige Georg als Knabenretter", *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* 3, 1980, s. 183-196 (resimlerle) ve Kretzenbacher, L., *Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter*, Viyana, 1983 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. Sitz. ber., 421).

¹³⁵ Berk, C. M., *Der serbische Alexanderroman*, Münih, 1971, 1. Köhler, *Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung*, Amsterdam, 1973 (Bibliotheca Slavonica 9), Cicanci, O., "Litteratura în limba greacă în Moldova și țara românească în veacul al XVII lea", *Studii, Revista de Istorie* 23/1, 1970, s. 17-42, Marinescu-Himon, M., "La légende d'Alexandre le Grand dans la Littérature roumaine", *Αρχαία Μακεδονία. I. Uluslararası Sempozyum* içinde, Selanik, 1970, s. 407-416. Bizans sonrası İskender öyküsünün kafiyeli (*rimada*) ve düz yazı (*fillada*) versiyonları konusunda geniş bir bibliyografya vardır. Seçtiklerimiz: Veloudis, age, U. Moennig, *Zur Überlieferungsgeschichte des mittel und neugriechischen Alexanderromans*, Köln, 1987 (Neograeca Medii Aevi 2), Holton, D., *Διήγησις του Αλεξάνδρου-The Tale of Alexander. The rhymed version. Critical Edition with an Introduction and Commentary*, Thessalonica, 1974, Konstantinopoulos, V. / Lolos, A., Ps. Kallisthenes: *Zwei mittelgriechische Prosa-Fassungen des Alexanderromans*, Bölüm I ve II, Königstein, 1983 (Beiträge zur klassischen Philologie 141 and 150), Merkelbach, R., *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, Münih, 1977 (Zetemata 9), Mitsakis, K., *Der byzantinische Alexanderroman nach dem Codex Vincob. Theol.gr. 244*, Münih, 1967 (Miscellanea Byzantina Monacensia 7), Trumpf, J., "Zur Überlieferung des miteigriechischen Prosa-Alexander und der Φυλλάδα του Μεγαλέξανδρου", *Byzantinische Zeitschrift* 60, 1967, s. 3-10; U. Moennig, *Die spätbyzantinische Rezension *ζ des Alexanderromans*, Köln, 1992 (Neograeca Medii Aevi 6), ay, "Digenes = Alexander? The relationship between Digenes Akrites and the Byzantine Alexander Romance in their different versions", Beaton, R./Ricks, D., (der.), *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry* içinde, Aldershot, 1993, s. 103-115 vb.

¹³⁶ Kampers, F., *Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage*, Freiburg / Br., 1901, Spyridakis, G., "Die Volksüberlieferung über Alexander den Großen in Nord Griechenland (Makedonien und Thrakien)", *Zeitschrift für Balkanologie* 9, 1973, s. 187-193, Dietrich, K., "Alexander der Große im Volksglauben der Griechen, Slaven und Orientalen", *Beilage zur 'Allgemeinen Zeitung' No 184*, Münih, 1904, s. 289-292, Dawkins, R. M., "Alexander and the Water of Life", *Medium Aevum* 6, 1937, s. 186 vd, Boyle, J. A./Kalliatiki, K., "Ο μύθος του Αλεξάνδρου στην κεντρική Ασία", *Laographia* 30, 1975, s. 357-368, Gleixner, H., *Das Alexanderbild der Byzantiner*, Münih, 1961, s. 107-118, Schmidt, B., *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, Leipzig, 1877, s. 145-148, G. K. Spyridakis, "Zwei neugriechische Volkssagen über Alexander den Großen", *Zbomik za Narodni zivot i obicaje Juznich Slavena* 40, 1962, s. 447 vd. vs.

¹³⁷ Veloudis, G., *Der neugriechische Alexander*, Münih, 1968, s. 70 vd. Farkh bir görüj için bkz. Moennig, "Digenes = Alexander?", age. Ayrıca bkz. Raglan, L., (F. R. Somerset), *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*, Londra, 1949.

Bu örnekte bir Osmanlı seyirlik oyununun Yunan halk kültürüne asimilasyonu başarılı ve geri dönülmez idi: Bu seyirlik oyun bugün de sergilenir ve hâlâ çok revaçtadır¹³⁸. Canavar, topluluğun Karagöz ve amcası Barba-Yorgos dışındaki tüm lehçe tiplerini yutar. Canavarı sadece ef-sanevi Yunan kahramanı öldürebilir, tabii komik kahramanın yardımıyla ve komik kahraman sonunda ejderhayı kendisi öldürmüş numarası yapar. Bu farklı halk kültürü kaynaklarının yaratıcı bir şekilde bir araya getirilmesine örnektir: Yüzyıllarca bir tür *best-seller* olan İskendername¹³⁹, ejderhayı öldüren Agios Georgios ikonografi geleneği, Agios Georgios dini halk şarkısı, ejderha öldüren kahraman masalı ve Osmanlı seyirlik oyunu “Ferhat ile Şirin”.

Asimilasyon evreleri tipolojisi içinde Epir geleneği, Osmanlı seyirlik oyununun farklı bir kültürel bağlama başarıyla entegre olmasının ilk örneğidir.

Eski Osmanlı İmparatorluğu’nun diğer bütün vilayetlerinde bu gösteri ortadan kaybolmuştur. Fakat Yunanlaştırmaya yönelik önemli adım 1890’larda Patras’ta atılmış, Türk gösterisinin eski zıt tipleri kaldırılarak farklı bir toplumsal bağlamı yansıtan ve izleyicilerin beklentilerini karşılayan yeni tipler yaratılmıştı. Ve bu Yunan gölge oyununun II. Dünya Savaşı’na kadar ve folklorizmin yardımıyla savaş sonrasında da elde ettiği büyük başarının önkoşuluydu. Bu sadece bütün diğer tiyatroların toplam seyircisinden daha fazlasını toplayan bir profesyonel halk tiyatrosu olmakla kalmadı¹⁴⁰, iki ya da üç kuşak boyunca hemen hemen bütün çocuklar, evlerinde veya mahallede kendi kurdukları perdelerinde bunu oynattılar¹⁴¹. Konuyla ilgili bibliyografya bugün gerçekten muazzamdır¹⁴².

¹³⁸ Gösterideki sembolizm için ayrıca bkz. Sifilekis, Z., “Transmission et transformation d’un Symbol culturel dans le théâtre d’ombres grec: le cas d’Alexandre le Grand et le Dragon maudit”, Damianakos, *age*, içinde, s. 229-247.

¹³⁹ Venedik basımları için bkz. Veloudis, *Der neugriechische Alexander*, *age*, s. 13-19, 53-56.

¹⁴⁰ Puchner, W., “Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου”, *Ελληνική Θεατρολογία*, Atina, 1988, s. 409-418.

¹⁴¹ Puchner, “Greek Shadow Theatre”, *age*, agy., “Le théâtre d’ombres grec et son auditoire traditionnelle”, *Cahier de Littérature Orale* 38, 1995, s. 125-143.

¹⁴² Yaklaşık 1200 kalem sayılmıştır, W. Puchner, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Laographia* 31, 1976-78, s. 294—33 ve agd.32 (1979-81) s. 370-378, agy., “Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη”, *Parabasis. Journal of the Department of Theatre Studies of the University of Athens* 9, 2009, s. 423-496.

Το ελληνικό θέατρο σκιών

DAS NEUGRIECHISCHE SCHATTENTHEATER KARAGIOZIS *

Vorwort

Das neugriechische Schattentheater ist der letzte Zeuge einer einst im ganzen östlichen Mittelmeer verbreiteten Spieltätigkeit. Dieses fachlich scheinbar periphere Phänomen führt den Untersuchenden sehr bald schon in zentrale Bereiche von Theaterwissenschaft und Neogräzistik. Die umfangreiche Literatur rund um das Schattentheater weist bedeutende Urteilsdivergenzen auf, die vom "Epiphänomen türkischer Provenienz" bis zum "einzig echten griechischen Volkstheater" reichen.

Diese Divergenzen wurden zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht, welche daher Ausblicke nach verschiedensten Richtungen und Einblicke in verschiedenste Zusammenhänge aufweist. Zugleich schließt sie eine Lücke der Forschung, da die älteren Arbeiten (Rousset, Caimi) von der Wissenschaftsentwicklung der letzten Jahrzehnte überrollt worden sind, und die griechische Forschung aufgrund der Sprachschranke schwer zugänglich und überdies sehr verstreut ist.

Der äußerliche Aufbau der Untersuchung entspricht innerthematischen Erfordernissen. Über Methodik und Gliederungsfragen wird im Zuge der Arbeit selbst gehandelt. Die Anlage ist eine bewußt zweigeteilt: der umfangreiche Apparat will nicht Akribie vortäuschen, sondern die Problemlagen in ihrer Verzweigtheit erfassen, um dann einen einigermaßen lesbaren Kontext erstellen zu können. Die Bemühung um Lesbarkeit und die Verpflichtung zur Anführung der Nachweise haben zur vorliegenden Lösung greifen lassen. Die zahlreich zitierten griechischen Texte sind ohne weiteres in die deutsche Sprache über-

* 1^η έκδοση: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München, 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 21).

setzt. Auf die Wiedergabe des originalen Wortlauts mußte aus Gründen einer weiteren Belastung des Apparats im Rahmen dieser Arbeit verzichtet werden.

Die Arbeit stellt eine geringfügig umgearbeitete Fassung der im September 1972 bei Prof. Dietrich (Wien) in Theaterwissenschaft eingereichten Dissertation dar. Der Bildteil mußte aus technischen Gründen etwas gekürzt werden. Die Arbeit entspringt einem einjährigen Aufenthalt in Griechenland (1971-1972), der zu Quellenerschließung und Feldforschung genutzt wurde.

Für die Hilfe bei der Ausarbeitung der Untersuchung sei folgenden Personen herzlich gedankt: Frau Prof. Dietrich (Wien) für die zahlreichen wertvollen Fachhinweise und Anregungen, Herrn Gen.dir. Kournoutos (Kulturministerium Athen) und Prof. Mouzenidhis (Nationaltheater Athen) für ihr lebhaftes Interesse und ihre Unterstützung bei der Anbahnung wissenschaftlicher Kontakte, Frau Dr. Katerina Kakouri (Athen) für die vielen Hinweise aus der Volkskunde, Herrn Prof. Jannis Sidheris für die freundlich gewährte Einsichtnahme in die Bestände des Theatermuseums Athen, den Spielern S. und E. Spatharis und Gh. Charidhimos für die vielen erläuternden Gespräche und Informationen, Herrn Metin And (Ankara) für die Beistellung der neuesten türkischen Literatur, Herrn Manuk Tik (Athen) für die Übersetzung der türkischen Texte, sowie den vielen griechischen Helfern bei der Kontrolle der deutschen Übersetzungen aus dem Griechischen und der Deutung lexikalisch nicht erfaßter Ausdrücke.

Besonderer Dank sei auch Herrn Prof. Hunger (Wien), Herrn Prof. Bernath (Berlin/München), Herrn Prof. Schmidt (Wien) und Herrn Prof. Kretzenbacher (München) für die Begutachtung und Betreuung ausgesprochen, und nicht zuletzt Herrn Prof. Beck für die gastfreundliche Aufnahme der Arbeit in die byzantinistische Schriftenreihe der MBM.

München, im August 1975

Walter Puchner

L. Durrell's Beschreibung einer Karagiozis-Vorstellung

Die hervorragendste Schilderung einer neugriechischen Schattentheateraufführung aus der Reiseliteratur über Griechenland stammt von Lawrence Durrell, der auf Korfu eine Vorstellung ("Die öffentlichen Wahlen") gesehen hat (30er Jahre). Hier seien als eine Art Motte Teile der ausgezeichneten Übersetzung von H. Zand wiedergegeben (LV 26=Literaturverzeichnis bzw. Bibliographie 26, S. 45ff):

"...Es ist Dienstag wir machen das Boot im alten Hafen fest und sehen sogleich den kleinen Ivan Zarian, der die große Treppe unter dem Löwen von St. Markus heruntertänzelt, um uns zu begrüßen. Er hat schon auf uns gewartet, um uns eine große Neuigkeit mitzuteilen. Karaghiosis (-sic-) ist in die Stadt gekommen, und heute abend soll eine Schaustellung stattfinden. Alle Kinder der Stadt und natürlich auch viele Bauern werden dabei sein. Wir schicken Spiro los, für uns Karten zu besorgen, und verbringen den Nachmittag im reinen, weißen Sonnenschein der Esplanade, trinken Limonade und lauschen dem Klirren der Einsstücke in den Gläsern rundum. Es wird heute der Namenstag eines der unzähligen Heiligen gefeiert, und der ganze Tag ist ein Festtag. Die Cafés sind überfüllt; über das grüne Gras der Esplanada hin wehen die bunten Kleider der korfiotischen Mädchen. Zarian, wie immer von seinem wöchentlichen armenischen Artikel über Literatur zu theoretischen Spekulationen animiert, ergeht sich in leutseligen Erörterungen über das Schattenspiel. Er hat Karaghiosis in der Türkei und im Mittleren Osten schon in den verschiedensten Masken auftreten gesehen; der kleine schwarzäugige Mann trug dort statt seines großen Pavian-Greifarmes einen Phallus ähnlichen Ausmaßes. In seiner griechischen Maske ist er nicht mehr das Symbol pornographischer Possenreißerei, sondern etwas viel Feineres - die Verkörperung des griechischen Charakters.

Das ist ein fruchtbares Thema. Der Nationalcharakter, sagt Zarian, wird auf der Bühne geschaffen. Huxley hat irgendwo geschrieben, daß die Engländer nicht wußten, wie sich ein Engländer zu benehmen habe, ehe Falstaff entstanden war; jetzt ist der Nationalcharakter so genau festgelegt, daß jeder weiß, was von einem Durchschnittsengländer zu erwarten ist. Wie steht es mit den Griechen? Ihr Nationalcharakter basiert auf der Vorstellung, daß sich der verarmte und unterdrückte kleine Mann aus der Welt, die ihn umgibt, mit allen Mitteln

der List das Beste herausholen soll. Nimmt man dazu noch das Salz seines selbstkritischen Humors, hat man den unsterblichen Griechen: einen impulsiven, prahlerischen Mann, für dessen Ungeduld alles zu langsam geht, schnell von Sympathien entflammt und ebenso erfinderisch wie anpassungsfähig. Feigling und Held zugleich: ein Mann, der zwischen angeborener heldischer Kühnheit und der hoffnungslosen Beweiskraft seiner Logik hin und her gerissen wird."

"...Angeheitert vom ausgezeichneten Wein des 'Rebhuhns' überqueren wir gegen sieben Uhr den kleinen, gepflasterten Platz vor der Kirche des Heiligen und suchen unseren Weg durch die Alleen und Gassen der venezianischen Stadt (über uns auf den Balkonen schwatzen die Frauen und halten sich dabei an den Händen) zum Platz, auf dem das Schattenspiel gezeigt werden soll. Lichter und das Gemurmel der Menschen weisen uns den Weg zu einem kleinen Garten bei der italienischen Schule, der etwas tiefer als die Straße liegt. Der Handel mit Ingwerbier und Süßigkeiten hat schon gewaltige Ausmaße angenommen; die Schulkinder und Bauern sitzen zusammengepfertcht in dem kleinen Rund vor der blendend weißen Leinwand, auf der unser Held erscheinen soll. Zwei Violinen und eine Trommel spielen eine Art stürmischer Ouvertüre, untermalt von dem Lachen der Kinder und dem Knallen der Ingwerbierflaschen."

"...Unsere Sitze sind ganz vorne, das Orchester fiedelt vor unseren Nasen, und der Umsatz an Ingwerbier steigt sprunghaft an: Ivan Zarian hat seinen Vater veranlaßt, jedem von uns eine Flasche zu kaufen. N. zieht Nougat vor; Nimiec hat eine Papiertüte voller Erdnüsse erstanden. So ausgerüstet, erwarten wir das Schauspiel des Karaghiosis, seine lustigen Possen zumindest - denn sein Griechisch zu verstehen, haben wir keine Hoffnung.

Jetzt werden die Azetylenlampen an den Hecken gelöscht und die Reihe der gespannten Gesichter nur noch vom Licht der Leinwand auf ihrem rot ausgeschlagenen Gerüst erhellt. Die Schauspieler machen sich fertig: hin und wieder huscht ein Schatten über die Leinwand, und die kleinen Bauernkinder kreischen laut auf, in der Meinung, daß er das Erscheinen ihres Helden ankündige. Aber das Orchester spielt weiter seine quälend monotone Musik, die wie das Geräusch quiet-schender Schuhe klingt."

„...quiect das Orchester noch einmal auf und verstummt. Die Erwartung erreicht ihren Höhepunkt, denn hinter der Leinwand ertönt das vertraute Geräusch zusammengeschlagener Stöcke. Das ist das Zeichen für den Beginn des Spieles.

Die Menge stößt einen kurzen Seufzer der Erleichterung und der Freude aus, als endlich die versoffene Figur des Hadjiavatis über die Leinwand taumelt, schwerfällig die riesigen Augenbrauen hochzieht und ein paar Einführungsworte spricht. „Das ist Hadjiavatis“, rufen die kleinen Kinder in der ersten Reihe in steigender Aufregung, und Vater Nicholas erklärt der Reihe hinter ihm, deutlich hörbar: „Das ist der Schurke Hadjiavatis!“ Aber hinter dieser schroffen Bezeichnung verbirgt sich eine spürbare Sympathie, denn Hadjiavatis ist seiner ausgesprochenen Dummheit wegen beliebt. Er ist für Karaghiosis das, was Watson für Sherlock Holmes ist - vorgeschobener Strohmann und zugleich Quelle der Anregung. Als Hadjiavatis erscheint, spielt das Orchester einen kleinen Tusch, seine Auftrittsmelodie, die seinen Monolog völlig übertönt. Darauf schüttelt er sich ungehalten, befiehlt Ruhe und fängt sein Gurren und Geschrei von vorne an. Offensichtlich ist alles ziemlich hoffnungslos. Nichts stimmt. Er ist arm, kann seine Miete nicht zahlen, kürzlich wurde er überfallen und aus Versehen statt eines anderen fürchterlich verprügelt - ja die ganze Welt ist aus den Angeln. Darum wandert er ziellos die Pappstraße mit ihren Speerholzhäusern entlang auf der Suche nach einem Freund, und natürlich gibt es nur einen Freund, den Hadjiavatis in einem solchen Fall aufsucht: Karaghiosis. Hartnäckig klopft er an die Tür einer Hütte und ruft: „Karaghiosis, bist du da?“ Darauf bekommt er vorläufig keine Antwort; die Kinder ertragen die Spannung nicht mehr. „Bist du da?“ ruft Hadjiavatis mit noch mehr Nachdruck. Eine gefährlich schwankende Kutsche rollt über die Bühne und überfährt ihn beinahe. Er verflucht sie und schlägt, sobald er sich von seinem Schrecken erholt hat, noch wütender auf die Türe ein. Endlich öffnet sich eine Klappe und der Held steckt seinen Kopf heraus.

Bei den Kindern bricht Geschrei und freudiges Händeklatschen los, das aber sogleich aufhört, weil sie hören wollen, was gesagt wird. Karaghiosis hat eine große, gebogene Nase, einen Höcker im Rücken und den phallischen, bereits erwähnten Arm. Er hat ferner ein böses, lidloses Auge, das auf das Aufblitzen der Schadenfreude wartet wie eine reife Maulbeere

aufs Pflücken. "Du willst Karaghiosis sprechen?" fragt er mit geziemender Zurückhaltung. "Wenn en wegen der Miete ist, wird Karaghiosis, fürchte ich, nicht zu Hause sein. Was das Geld betrifft, das du mir vorige Woche geliehen hast, wirst du dich ohne Frage erinnern, daß ich es dir zurückgezahlt habe." Nach diesen Worten verschwindet er, und Hadjiavatis hämmert weiter gegen die Tür. Diesmal erscheint der Kopf eines der unzähligen Kinder des Karaghiosis. Der Vater liegt im Bett und darf nicht gestört werden. Hadjiavatis bittet mit näselnder Stimme um eine Unterredung, aber anscheinend lehnt die Frau des Karaghiosis das ab. Schließlich fällt im Laufe der Unterhaltung das Wort "Brot", und da fliegt die Haustüre auf und der Held stürmt heraus, fragt voller Hoffnung und Hunger: "Sagtest du Brot, o Hadjiavatis? Habe ich das Wort Brot gehört?"

Hadjiavatis findet eine Brotkruste in seinen Taschen und reicht sie dem ausgehungerten Karaghiosis, der nun bereit ist, sich eine gewisse Zeit mit ihm zu unterhalten. Ihre Unterhaltung dauert in der Tat eine geraume Weile, und sie wird von den entzückt beiseite gesprochenen Worten des Helden gewürzt. "Eine schöne Frau, sagst du? Dann halte sie von mir fern. Du weißt, wie es ist. Meine Schönheit und mein Charme und vieles andere - meine gesellschaftliche Stellung - sie würde sich sofort in mich verlieben."

Von diesen kleinen Nebenbemerkungen ist jedermann entzückt. Karaghiosis' absurde Eitelkeit ist eines seiner typischen Merkmale und bringt die Leute am meisten zum Lachen.

Was aber den Hadjiavatis wirklich beschäftigt, ist das Problem der Macht. Warum haben andere Leute Wagen und Diener und er nicht? Warum, in der Tat? wiederholt Karaghiosis und bedient sich dabei wie in Gedanken verloren mit Früchten von einem Obststand. "Ich will dir was sagen", erklärt der Held schließlich. "Möchtest du Premierminister werden?" Hadjiavatis bejaht eifrig und hat wieder einmal vergessen, wie oft beide schon durch die Virtuosität des Karaghiosis in unrettbare Situationen gebracht worden sind. "Also gut", sagt Karaghiosis. "Hast du etwas Geld?" Es handelt sich offenbar darum, Wähler anzuwerben. Hadjiavatis hat zum Unglück nur zwei Drachmen und ist dumm genug, sie vorzuzeigen. Im Maulbeerauge des Helden blitzt Lüsternheit auf, und die Kinder (die genau wissen, daß, was immer auch geschehen mag, Hadjiavatis mit Sicherheit sein Geld verlieren wird), schreien laut vor Lachen. Karaghiosis überzeugt sich, daß das

Geld echt ist, und dann beschließt er in einer jener plötzlichen schöpferischen Anwandlungen, für die der hellenische Charakter berühmt ist, sie beide innerhalb kurzer Zeit reich zu machen. Hadjiavatis setzt, wie Dr. Watson, ein gewisses zögerndes Vertrauen in ihn, zeigt sich aber nicht gewillt, sein Geld zu investieren. "Die Sache ist einfach", sagt Karaghiosis. "Wir kaufen für eine Drachme eine Flasche Wein. Diesen Wein verkaufen wir für eine Drachme das Glas. So werden wir sehr reich und bestechen dann so viele Wähler, daß wir eine Partei gründen können." Sie überqueren einige Zelluloidplätze, die in ihren vielfarbigen Sperrholzrahmen prunken, und zuletzt wird die Flasche Wein gekauft, und sie stellen sich in der Straße auf, um ihre Ware an den Mann zu bringen. Karaghiosis hat eine Menge zarter Unanständigkeiten auf Lager, mit denen er Käufer anlockt - sie sind grob genug, um das Publikum zum Schreien zu bringen. Der alte Vater Nicholas hat die Kontrolle über sich verloren, kann sich nicht helfen vor Lachen und wischt sich mit dem Ärmel über die Augen, während sein Enkel sich das Lachen nur von Zeit zu Zeit gestattet, um ja nichts zu versäumen. Auf der Bühne geht inzwischen nicht alles zum besten. Es gibt Streit mit einem Polizisten. Kutschen fahren vorbei, aber für den Wein interessiert sich so gut wie niemand, und schließlich sagt Karaghiosis: "Hör zu, Hadjiavatis! Ich habe eine Drachme noch zurückbehalten, laß mich der erste Kunde sein! Es ist ziemlich heiß, und wer weiß wenn wir die Flasche aufmachen, wird der Handel vielleicht florieren. Was meinst du?" Er zahlt die Drachme, Hadjiavatis öffnet vorsichtig die Flasche und schenkt ein Glas ein, das der Held mit übertriebener Fröhlichkeit austrinkt. Inzwischen leidet Hadjiavatis die Qualen der Entbehrung und fühlt deutlich, daß er selbst ebenfalls gerne ein Glas getrunken hätte, nur "um diesen staubigen Geschmack aus dem Mund zu spülen". Die Drachme wechselt erneut den Besitzer, Karaghiosis versichert, daß sie, solange jedes Glas Wein bezahlt wird, keinen Verlust haben können, und das tröstet scheinbar beide denn bald darauf fühlt sich Karaghiosis wieder schwach und kauft sich ein zweites Glas. Hadjiavatis folgt seinem Beispiel. Das ist lähmend komisch. Alle brüllen vor Lachen, nur ein kleines Kind mit einer Brille und einem blassen Gesicht beugt sich plötzlich aus der ersten Reihe vor und schreit: "He, gib acht, du vertrinkst dein Kapital!" Darüber bricht ein neuer Lachsturm los, und der Vater dieses hoffnungsvollen, künftigen Bankdirektors (er

selbst ist Angestellter in einem Kontor) neigt sich zur Seite und streichelt dem Kindskopf mit Befriedigung übers Haar.

Und jetzt ist der Wein natürlich ausgetrunken, und beide Puppen sind eifrig dabei, ihren Verdienst auszurechnen. Das große Maulbeerauge des Karaghiosis spiegelt kaum verhohlene Befriedigung, während eine gewissen Schwerzüngigkeit seiner Rede andeutet, daß er sich jetzt warm und wohlig fühlt.

Von jetzt an wird das Spiel zur surrealistischen Phantasie. Wie Meteore schießen sie empor zur Höhe des Ruhmes, und ihr Aufstieg ist doppelt schön, weil er durch die Schlauheit des Helden ermöglicht wird. Hadjiavatis greift manchmal eine Spur daneben und wird dafür bestraft. Nichts ist jetzt phantastisch genug, und ich kann am glühenden Gesicht des Vaters Nicholas ablesen, daß der "Triumph über die Kausalität", von der unsere surrealistischen Freunde soviel daherreden, viel älter ist als Breton und eigentlich einen wesentlichen Bestandteil jeder Bauernkunst bildet. Die Schatten auf dem blendenden Schirm beginnen gleichsam zu leuchten, als wären sie zu einem schnell vergänglichen eigenen Leben erwacht; in den Stimmen (deren Tonart und Umfang noch menschliche Herkunft verraten) knistert und sprüht eine unterdrückte Hysterie. Ganz Griechenland ist in dieser Szene; der Marktplatz, die herumlungernenden Türken, die wundervolle Wortmächtigkeit und die Eleganz des Gedankens; die Zartheit und Vulgarität des Karaghiosis; und die ganze Landschaft, durch die ich ein Führer hatte werden wollen, wird mit ein paar winzigen Andeutungen hervorgezaubert. Karaghiosis, dessen Witz sich in den Städten geformt hat, lebt gleichwohl noch in den Erinnerungen an die Zeit, da er und die Seinen als wilde, ungebändigte Stämme in den Bergen des Olympus hausten oder in verstreuten Kolonien am Schwarzen Meer, zäh festhaltend am Optativ und an einer Aussprache, die man im Piräus längst vergessen hatte oder nur noch für schrullig hielt. Auf dieser kleinen, weißen Leinwand sah man das ganze Laienmysterium Griechenlands, das so lange in den Bergen und auf den Inseln, in den Hainen und Tälern des Archipels geschlafen hat. Hier war der Geist und die unüberwindliche Anpassungsfähigkeit des Griechen, der mit der Hefe seiner quecksilbrigen Ironie und seinem Humor jeden Winkel des Globus durchdrungen hat.

Wir haben jetzt schon eine Reihe von Figuren gesehen, die zum unsterblichen Zyklus der Spiele des Karaghiosis gehören, und sind

mit ihnen vertraut geworden. Da ist Gnio-Gnio, ein Schlafwandler in Frack und Zylinder, dessen singendem Zante-Akzent zuzuhören eine Freude ist. Da sind die Juden aus Saloniki, alle klein und in formlose, sackartige Gewänder gehüllt, aus denen sie schrill und klug hervorsprechen, die Hände auf dem Bauch gefaltet. Da ist die überraschende Figur "The Lord" genannt, der so gekleidet ist, wie Vater Nicholas sich konventionelle englische Mode vorstellen mag: mit Frack, einer Blume im Knopfloch, Gamaschen und Zylinder. Ferner sind da der entsetzliche Stavrakas aus Piräus, der mit seiner Eitelkeit und Vulgarität die ausgemachte Spottfigur der kleinen Kinder darstellt, der Großwesir, eine sehr sympathische Figur von beachtlicher Körpergröße und, nicht zu vergessen, der Kadi, der mit kühler, unpersönlicher Miene Prügel verordnet.

Das Drama erreicht seinen Höhepunkt mit einem Wahlbetrug, bei dem der ehrgeizige Karaghiosis alle Leichname aus den Friedhöfen auferstehen läßt; in gruseligem Gänsemarsch marschieren sie über die Bühne, um für den Helden ihre Stimme abzugeben. Und jetzt erscheint plötzlich Karaghiosis, um einen kurzen Epilog vorzutragen, und während uns noch der Applaus in den Ohren dröhnt, erlischt das Licht hinter der Leinwand, und wir sitzen im Dunkeln. Die Musiker haben schon vor langer Zeit ihre Instrumente eingepackt, und gähmend und von lebhaften Kindern herumgestoßen, schlendern wir aus dem Garten in die Dunkelheit hinaus."

Einleitung

Die Forschungslage des Schattentheaters im Mittelmeerraum kennzeichnet ein eigenartiger Zwiespalt. Das Antriebsmotiv ausländischer Forscher scheint zu einem guten Teil in dem exotischen Reiz zu liegen, den aller peripher-Europäische auf den Europäer ausübt. So sind die vielen Studien über den türkischen Karagöz, um die Jahrhundertwende und später, vor allem der seit der Romantik anhaltenden wissenschaftlichen Orientsehnsucht zu danken. Das neuere Griechenland blieb außerhalb dieses Interessenfeldes, so daß die Beschäftigung mit dem griechischen Schattentheater erst später einsetzt. Nach Überwindung der Sprachschranke, die hier besonders intensiv ins Gewicht fällt, weil dem stark türkisch durchsetzten Dialekt gegenüber die humanistischen Kenntnisse eher hindern als nützen, werden an das Untersuchungsobjekt zumeist "folkloristische" Werthaltungen herangetragen, die dem Phänomen vor allem in seiner sozialkorrektiven Funktion als Werte auf- und abbauender, Geschichte verarbeitender Faktor nicht gerecht werden (z. B. Eschmann LV 71, S. 258, oder Ponten LV 96 S. 53, der Karagiozis mit dem Kölner Hännischen vergleicht). Die empirische Basis mancher Pionierarbeiten ist häufig recht schmal angesetzt, handelt es sich doch in den meisten Fällen um Gelegenheitsentdeckungen. Dazu kommt, daß der Zweck hauptsächlich ein rein informativer ist, so daß die Hermeneutik gegenüber einem breit beschreibenden Augenzeugenbericht zu kurz kommt und dazu starke sachliche und methodische Mängel aufweist. Die empirischen Lücken sind in jüngster Zeit geschlossen worden; die Auswertung des Materials ist noch im Gange (vgl. dazu Anm.1).

Auf seiten der heimischen Forschung können wir einen gewissen Trend zu volkskundlich-retrospektiven Bewertungen feststellen. Der konservative Blickpunkt resultiert aus der Tatsache, daß die Spieltätigkeit außerhalb Griechenlands heute fast überall eingestellt, und dort selbst stark zurückgegangen ist. Das Schattentheater wird zum Zentrum ethnischer und nationaler Bewußtseinsbildung hinaufgewertet. Die Auswertung der Phänomene für nationalideologische Zwecke bringt bei vielen Aussagen einen aletischen Unsicherheitsfaktor ins Spiel, der schwer einzugrenzen ist. An solchen fluktuierenden Irritationsmomen-

ten leidet vor allem wieder die Interpretation, deren Folgerungen sich in Richtung auf eine Bestätigung sachfremder Wertmaßstäbe am Untersuchungsgegenstand bewegen. Aufgrund der stark nationalorientierten Hermeneutik des Schattentheaters verlaufen auch die ersten Kontakte der Nationen untereinander auf diesem Gebiet unter dem Vorzeichen ethnisch fixierter Standpunkte. So bezeichnet die türkische Forschung das griechische Schattentheater als geographisch verpflanztes Epiphänomen. -Über diese Kontroversen wird aber noch genauer im Zuge der Arbeit gehandelt werden (Kap. 5 und 8).

Die heutige Forschungslage ist so, daß das empirische Material soweit man ein Improvisationstheater überhaupt rekonstruieren kann -, wenn wir alle Publikationen, Schallplatten, Tonbänder und Filme zusammennehmen, eine durchaus tragfähige Basis abgibt, leider aber noch keineswegs zulänglich ausgewertet oder auch nur zugänglich ist¹, und daß eben diese Auswertung von tendenziösen Beeinflussungen von der einen oder anderen Seite gefährdet ist.

An Primärquellen² wurden für diese Arbeit fast nur die schriftlichen in Betracht gezogen (Textausgaben), mündliche kaum und optisch-akustische (gesehene Aufführungen) wurden aufgrund der Unüberprüfbarkeit der Daten formal überhaupt nicht berücksichtigt. Die Spieltexte sind in ihrem Quellenwert ziemlich unzuverlässig (dazu Kap. 6 u. Anhang III). Daten und Informationen aus dem Kontakt mit Spielern oder gesehene Aufführungen wurden nur dort angeführt, wo analoge Belege der Sekundärliteratur vorliegen. Der hohe empirische Gehalt dieses Quellenmaterials erlaubt es aber, der Sekundärliteratur kritisch gegenüberzutreten und die vielen gegensätzlichen Meinungen auszuspannen.

¹ Vor allem noch nicht ausgewertet ist das von Mario Rinvulcri der Harvard-Universität übergebene Material, das 204 Farbdias und Photographien, 5 Stummfilme, 1 Farb-Ton-Film und viele Tonbandaufnahmen (nach Metin And LV 9 S. 9 sind es 69) umfaßt. Das Material wurde im Sommer 1969 aufgenommen und befindet sich derzeit in der Milman Parry Collection of Oral Literature in der Bibliothek des Harvard College und ist - leider nur zum Bruchteil - über den Curator Dr. David E. Bynum zugänglich. Sämtliche 46 aufgenommenen Spiele werden niedergeschrieben, übersetzt und in den Serien der Publications of the Milman Parry Collection ediert werden. Bis zu diesem Zeitpunkt ist das Material gesperrt. Die Anregung stammte von den Altphilologen Prof. Albert B. Lord und Cedric Whitman (vgl., LV 141).

² Das verwickelte Problem von Primär- und Sekundärquelle soll hier nicht angeschnitten werden (vgl. D. Steinbeck, *Einleitung in Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin, de Gruyter, 1970).

Was die vorliegende Schrift daher auch beabsichtigt, ist der Vorschlag einer neuen hermeneutischen Grundlage, die die folkloristischen und nationalistischen Klippen tunlichst umgeht; desgleichen bezweckt sie die Vorstellung des heutigen Standes der griechischen Forschung zum Thema.

Unter zwei Gesichtspunkten wurde die Untersuchung durchgeführt: unter einem historischen, der mit der Methodenachse des zeitlichen Kontinuums den progressiven und regressiven Phasenverlauf der Spieltätigkeit bis zur Gegenwart hin nachzeichnet, und unter einem hermeneutischen, der an manchen Konzentrationspunkten der Ergebnisdaten den Brückenschlag zu anderen Fachdisziplinen oder in größere Zusammenhänge hinein versucht oder doch manche Voraussetzungen dazu schafft. Diese abstrakte Methodenpolarisierung ist nicht ständig durchzuhalten, da sich beide Optiken (die historische und die hermeneutische) in diesem Falle vorwiegend disjunktiv verhalten. So werden etwas schon im historischen Abschnitt die hermeneutischen vorpräpariert. Der historische Phasenverlauf der Spielentwicklung erstreckt sich über große Zeiträume (vom vorchristlichen Asien bis zur Gegenwart) und seine Quellen über sehr differente Realitätsqualitäten (von den Ursprungsmythologemen bis zu "positivistisch" gesicherten Fakten). Die Gesicherheit der Daten nimmt parallel mit dem Näherrücken an die Gegenwart zu, bleibt dann etwa ab 1900 gleich; der Reichtum der Daten erhöht sich natürlich noch weiter. Die relative Eindeutigkeit der Fakten ab diesem Zeitpunkt (1900) schränkt die Hypothesenvielfalt der Fachliteratur ein, die Aussagen werden uniformer. An die Stelle der Kontroversendiskussion kann Deskription und Verlebendigung treten. Vor allem diese fallende Tendenz des Theoretischen charakterisiert den ersten Abschnitt (zu Abschnitt B. vgl. Dap. 7).

Die übernationale Kommunikation ist durch die griechische Sprache und Schrift hier wie überall erheblich behindert. Neugriechisches Schrifttum wird kaum gelesen. Die heute ohnehin nicht mehr selbstverständlichen humanistischen Kenntnisse sind als Hilfe für die Rezeption des Neugriechischen durch das Erasmische Lautsystem stark herabgemindert, so daß sich für eine Transskription ins lateinische Buchstabensystem mehrere Möglichkeiten zwischen der klassischen Transliteration und einer rein phonetischen ergeben: zu autorisierten Standards konnte man sich für die deutsche Sprache noch nicht entschließen.

Die zweite Crux der Übertragung ist die Deklinierbarkeit der griechischen Eigennamen. Autorennamen trifft man meist im Genetiv an, so wird er auch oft übertragen und in der Transkription als Nominativ zitiert. Die Unsicherheit entsteht hier dadurch, daß viele Namen, die weiblichen überhaupt kategorisch, Genetivendungen im Nominativ aufweisen³. Der Genetiv ist dann gleichlautend mit der Nominativendung, so daß man einen solchen Namen erst mit Sicherheit bestimmen kann, wenn man ihn im Nominativ angetroffen hat. In Bibliographien steht er jedoch meist im Genetiv. Erst in neuerer Zeit beginnt man auch im Nominativ zu zitieren. Der parallele Gebrauch beider Systeme trägt nicht gerade zur Exaktheit der Angaben bei. In dieser Schrift wird in der üblichen Weise im Nominativ zitiert.

³ vgl. Isidora Rosenthal-Kamarinea, Probleme und Fragen bei der wissenschaftlichen Erforschung der Neugriechischen Literaturgeschichte, in: *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. 1, Berlin, Akad. Verlag, 1959 (Berliner byzantinische Arbeiten 14) hrsg. v. J. Irmscher u. a., S. 151 ff.

**A. Historische Entwicklung
und
Überblick über die
Wissenschaftslage**

1. Entstehungstheorien und Ursprungssagen

Das Schattentheater⁴, dessen Ausbreitungsgebiet sich noch vor wenigen Jahrzehnten über den ganzen östlichen Mittelmeerraum und den Vorderen Osten⁵ erstreckte, beschränkt sich heute in seiner aktiven Spieltätigkeit auf das griechische Staatsgebiet, und hier besonders auf den Raum in und um Athen. Als letzter und vielfach überformter Rest einer Spieltradition, die in vorgeschichtlichen Jahrhunderten vermutlich vom Handschattenspiel ausging, gehört es zum mimisch improvisatorischen Manifestationsbestand menschlicher Spielinstinkte, die ihrer Struktur nach noch vor jeder Individualkunst und jeder "Kunst" als ästhetisches Phänomen anzusiedeln sind im Bereich rein physisch gelenkter Ausdruckswelten⁶.

In diesem Sinne ist auf den Vorstufen von Geschichte und Bewußtsein das Vorhandensein von Schattentheater, ebenso wie Primitivformen des Puppentheaters und kultisch-mimische Begehungen, bei keiner Volksgruppe grundsätzlich als Möglichkeit auszuschließen, wie sehr es auch an Existenzbeweisen ermangeln mag. Die prähistorischen Ursprünge erklärten denn auch das allverbreitete Phänomen der mystisch-religiösen Gebundenheit der Entwicklungsanfänge des Schattentheaters.

Die latent vorhandene Auftretensmöglichkeit von Schattentheater auf grund der Determinationen durch die psychophysische Organisation des Menschen⁷ sowie die Verstreutheit der Nachweise über die Frühstadien des Schattentheaters hat zu einer ganzen Anzahl von - vor allem geographisch differenten - Ursprungstheorien geführt. Die Unergiebigkeit des Beweismaterials hat der Spekulation großen Raum gelassen, so daß sich manche Hypothesen weniger an einer rechtschaffenen Quellenarbeit und Methodik orientieren als an der ethnischen

⁴ Mario Rinvulcri hat darauf hingewiesen (LV 121 S. 16), daß es sich nicht eigentlich um Schatten handelt, die man auf der Leinwand sieht, sondern um Silhouetten. Folgerichtiger spräche man von Silhouettentheater. "You only see a shadow when the puppeteer fails to press the puppet firmly against the screen, and what you then have is a blurred image, without sharp outline". Für den klassischen türkischen Karagöz ist aber auch ein solches "Schattentheater", nämlich eine Art kinematographischer Projektion nachgewiesen (And LV 144 S. 9 f).

⁵ vgl. Medjid Rezvani in LV 129.

⁶ vgl. Kakouri LV 60.

⁷ Kakouri LV 131.

Herkunft des Autors oder seiner Zugehörigkeit zu einer Fachrichtung⁸. So entsteht für den persischen Forscher das Schattenspiel in Persien, für den armenischen in Armenien, für den griechischen im antiken Hellas; für den Orientalisten ist es orientalisches-asiatisches Ursprungs, für den klassischen Philologen Endrest altgriechischer Abkunft. Zwei geographische Großräume werden als Herkunftsfelder genannt: Asien oder das antike Griechenland. Seit dem Beginn der Schattenspielforschung etwa um die Jahrhundertwende durch die europäischen Orientalisten gilt die erstere These als die wahrscheinlichere. Ob Indien oder China als Ursprungsräume anzusehen sind, darüber konnte man sich noch keinesfalls einigen⁹. Für die ganze Diskussion um Ursprung und Anfänge des Schattentheaters ist typisch, daß sie bei anhaltender Materialarmut immer wieder versiegt, um von Zeit zu Zeit durch neue Spekulationen aufgeheizt zu werden¹⁰.

⁸ "Die Forscher begehen meist zwei methodische Fehler von grundsätzlicher Bedeutung. Sie benützen als Beweismaterial Erscheinungen aus dem Marionetten- oder Puppentheater, manchmal sogar aus dem Theater, in dem lebendige Schauspieler agieren, oder suchen den Ursprung des Schattentheaters im Bereich ihres Spezialfaches (Pischel, Reich) oder in dem Land, dem sie selber entstammen (Gojan, Biris)". Dostálová-Jeništová, LV 42, 4. Bd. S. 187 ff. Der erste Einwand ist auf alle Fälle abzuschwächen: Die Differenzierung in Spielgattungen analog den Spielmitteln und den Ausführungstechniken entspricht nicht der Blockstruktur des Gruppenbewußtseins in diesen Frühphasen der Entwicklung. Die thematischen und typologischen Topoi erstrecken sich auf alle Lebensäußerungen. Besonders einsichtig ist dies am Beispiel der Türkei: zwischen Volksbüchern, Orta Oyunu, Karagöz und manchen Puppenspielformen bestehen nicht nur Analogien, sondern sehr häufig Identitäten in Stoffen, Figuren und Situationstypik. Ebenso, auf primitiverer Ebene, zwischen Puppenspiel und mimischem Brauchtum (And LV 8, S. 81 ff, 107 ff, 172 ff).

⁹ Die China-These ist seit dem Eintreten Jacobs (LV 45, LV 47) die populärere. Demnach wäre das Schattenspiel später in westliche Richtung gewandert, über Indien und die Turkvölker in den Mittelmeerraum gelangt. Die Indien-These vertritt explizit eigentlich nur Siyavusgil: "We must turn, not to China as was long believed, but to India to find the first traces of the 'shadow theatre'". (LV 119, S. 4). Bei seiner Annahme kann er sich auf eine Erwähnung des Schattentheaters im Mahabharata stützen, doch schwanken die Datierungen der einzelnen Episoden oft gleich um Jahrhunderte (vgl. auch Ioannou LV 143, I. Bd. S. XIV). Auch Fischei erwähnt einen solchen Zusammenhang auf dem Gebiet des Puppentheaters, gründet allerdings auf einer sehr zweifelhaften Basis: "Alle Züge des indischen Lustigmachers kehren bei den europäischen Völkern wieder und zwar in so überraschender Gleichheit, daß an der Identität der Figuren kein Zweifel sein kann", (Die Heimat des Puppenspiels, Halle a. d. Saale, Max Niemeyer 1900, S. 19). Der früheste sichere Nachweis fällt demnach ins 2. bis 1. Jahrhundert v. Chr. und stammt aus China (Dostálová-Jeništová LV 42, Bd. 4 S. 188). Ob und welche Rolle die Papiererfindung dabei gespielt haben mag, läßt sich wohl schwer angeben (Ioannou LV 143 Bd. I S. XIV).

¹⁰ Etwas anders sieht die Lage in der Ost- und Südostasienforschung aus, wo die Kontroverse Indien-China im wesentlichen konstant bleibt (vgl. dazu H. Kindermann, *Fernöstliches*

Siyavusgil Meinung, - seine Indien - These wieder aufweichend -, scheint den ungewissen Zustand am angemessensten wiederzugeben: "...the shadow-theatre, whose precise origin is unknown, must have been born in mysterious Asia, cradle of so many civilizations..."¹¹.

Die nächsten Spuren finden sich dann in Ägypten, den arabischen Ländern und der Türkei im 12. Jahrhundert und später. Diese Tatsache zwang Jacob zur Annahme der Ost-West-Wanderung des Schattentheaters aus Asien in den Mittelmeerraum. Sowohl für Armenien wie für Persien ist die Existenz von Puppen - oder Schattenspielen, - Präzises ist nicht zu ermitteln -, belegt¹².

Theater, Stuttgart, Kröner, 1966, S. 21 ff, 121 ff; E. Horsten, *Beiträge zur Erforschung des javanischen Schattentheaters*, Diss. Wien, 1963; für die größeren Zusammenhänge siehe: J. J. Sone, *Entwicklungsgeschichte des Koreanischen Theaters*, Diss. Wien, 1963; B. Ortolani, *Die Anfänge des Kabuki-Theaters*, Diss. Wien, 1961; C. Yung Ok, *Wesen und Werdegang des koreanischen Maskenspiels*, Diss. Wien, 1964; A. Lesky, *Noh-Bühne und griechisches Theater*, in: *Gesammelte Schriften*, Bern, Francke, 1966, S. 275 ff). Für den vorderasiatischen Zweig der Schattenspielforschung hat als einziger der armenische Forscher Gojan 1952 neues Material aufgebracht (LV 34 Bd. 1 S. 264 f, Bd. 2 S. 369 ff). Unter archäologischem Material aus dem Gebiet des Sevan-Sees befinden sich auch kleine phallische Figuren, die einen länglichen Gegenstand, -nach Gojan- ein Hundskopf in der Hand halten. Als Narrenzepter armenischer Schauspieler galt jahrhundertlang eine hundsköpfige Schlange, woraus der Autor schließt, das armenische Theater sei aus dem Totenkult, in dem der hundsköpfige Dämon eine wichtige Rolle spielt, hervorgegangen. Da auch im türkischen Karagöz eine Figur mit hundsköpfigen Phallus nachgewiesen ist, vermutet der Autor, das Schattentheater sei in Vorderasien entstanden und später von den Türken übernommen worden. Diese Theorie ist referiert, reflektiert und mit Abbildungen ausgestattet bei Dostálová-Jeništová LV 42 Bd. 4, S. 188 ff. Leider ist die empirische Basis zu karg für den kühnen Schluß. Belegt ist das Schattentheater auch erst im 15. Jahrhundert unter den Türken. Das analoge Auftreten des hundsköpfigen Phallus beweist gar nichts als parallelgelagerte Bewußtseinsschichten, die Einbeziehung der Tierdämonik in den Fruchtbarkeits- und Vegetationskult. Auch die türkische Forschung hat sich gegen diese Hypothese ausgesprochen (vgl. M. And, *Brief an den Autor vom*, 20. XI, 1971).

¹¹ Siyavusgil LV 119 S. 8. Für Jacobs Ansicht: "Das Schattentheater entwickelte sich nach meiner Überzeugung in China aus dem Bänkelgesang..." (in Paul Kahle LV 54 S. 77) konnte sich niemand erwärmen, vor allem da das 11. Jahrhundert als zu spät angesehen werden muß.

¹² Rezvani LV 129 berichtet von dem persischen Schattentheater Kheimé saé-gerdon, das in einer Saalecke mit Leinwand oder im Freien an Zelteingängen gespielt wird. Die nomadische Herkunft ist deutlich. Gespielt wird mit Lampen, 2-3 Musikanten, farbigen durchscheinenden Figuren aus geschabtem Kamelleder, meist über 20 cm groß, mit einfachen Führungsstäben. Rezvani versucht, das Schattentheater als Schöpfung des persischen Nomadenlebens and der persischen Maler hinzustellen, gründet sich dabei auf ein Gedicht von Omar Kajam (gest. 1123), das die Welt als magische Laterne beschreibt, die Lampe sei die Sonne, die Welt das Gehäuse, in dem sich die Menschen wie Schatten bewegten (M. Rezvani, *Lé Théâtre et la danse en Iran*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1962, S. 123 ff; referiert auch in LV 129 S. 79). Diese Metaphorik findet sich auch im alten arabischen und türkischen Prolog.

Es handelt sich um Vorstellungen mystischen Charakters, die an den Eingängen von Nomadenzeiten gespielt wurden. Der Übergang darf als ungeklärt gelten. Als Trägervolk bezeichnet man im allgemeinen die Türken, aber auch die Zigeuner mögen eine bisher ungeklärte, aber nicht unbedeutende Rolle spielen¹³.

Als Anknüpfungspunkt bietet sich aber eigenartigerweise nicht das Osmanische Reich, sondern Ägypten an, wo wir im 11. und 12. Jahrhundert ein künstlerisch beachtliches Schattentheater vorfinden¹⁴. Diese Tatsache wirft schwere Gewichte in die Schale der anderen großen Ursprungshypothese, der Herkunft des Schattentheaters aus dem antiken Griechenland¹⁵.

Aber die Argumente sind nicht bloß antithetisch gelagert, sondern jedes zieht in eine andere Richtung. Die Faktenstreuung erlaubt es noch dazu, jedes Argument auf seiner spekulativen Ebene durch ein ebensolches Gegenargument aufzuheben.

Einerseits ist nicht recht vorstellbar, wie eine Spielform geradlinig solche unendlich weite Räume durchmessen haben soll, um in den Mittelmeerraum zu gelangen. Andererseits entstammt, gemäß unserem

¹³ Für die türkische Übertragung tritt vor allem die türkische Forschung ein. Siyavusgil: „...that shadow-theatre must have followed the same route as that of the Turkish Invasion in the countries of the Middle and Near East, as well in certain regions of North Africa“. (LV 119 S. 5). Die neueren Forschungen Metin Ands haben die Lage noch kompliziert und den Stellenwert der Spuren im Mittleren Osten erheblich verunsichert. Es gab mehrere Arten von Schattentheater und mindestens vier unterschiedliche Arten von Puppentheater in der Türkei, die alle unter dem Wort Khayal subsumiert wurden. Damit sind sämtliche etymologische Rückschlüsse, die irgendwie dieses Wort miteinbeziehen, ziemlich wertlos geworden (LV 145). Über die Zigeuner als Trägervolk, aus Indien kommend vgl. Ioannou LV 143 Bd. I S. XV und Jacob LV 47 S. 109. Bemerkenswert auch, daß das Wort kara =schwarz aus der Zigeunersprache entnommen ist, der historische Karagöz nach der türkischen Ursprungssage Zigeuner gewesen sein soll (Jacob LV 47 S. 109) „Noch heute wird er (Karagöz) vielfach von den Schattenspielern..., als Zigeuner gedacht, der für gewöhnlich das Schmiedehandwerk betreibt...“ (Jacob LV 44, S. 20/21).

¹⁴ „Wahre Kunstwerke sind die ältesten erhaltenen ägyptischen Schattenspielfiguren...“ Jacob LV 47 S. 148. In der Folge vergleicht er sie mit dem ästhetischen Reiz gotischer Glasfenster.

¹⁵ Hier hakt auch die Hypothese von Pampoukis, einem neueren griechischen Forscher ein (LV 89, referiert auch bei Ioannou LV 143 Bd. I S. XVIII). Es sei wahrscheinlich, daß das Schattenspiel über die Zwischenstadien nicht wilder Nomadenvölker, sondern über direkte Beziehungen der Byzantiner mit den Chinesen in den Mittelmeerraum gelangt sei. Die These fällt in sich zusammen, wenn man bedenkt, daß höher organisierte Ausdrucksformen, wie die ägyptische, nie übertragen werden können, also gerade die primitiven Zeltaufführungen der Nomadenhorden Garanten der Überbrückbarkeit großer geographischer Räume sind. Zudem hätte die Übertragung vor dem 7. Jahrhundert, der persischen und nachfolgend arabischen Eroberung Ägyptens stattfinden müssen. Bis ins 11. Jahrhundert fehlen aber jegliche Zeugnisse.

Wissensstand, letztlich alles Europäische dem historischen und prähistorischen Fundus Asiens. Wir haben keine einzige Stelle im gesamten antiken Schrifttum, das auf das Vorhandensein von Schattentheater in dieser Zeit hinweist¹⁶. Umgekehrt spricht unsere fragmentarische Kenntnis der Alten Welt diesem Faktum jeden ausschließenden Beweischarakter ab. In den türkischen oder griechischen Vorstellungen meinen wir manchmal Strukturanalogien mit der attischen Komödie beobachten zu können. Ist es aber nicht einfach eine humanistische Optik, die alle neugriechischen Phänomene sofort vor dem Hintergrund der Alten Herrlichkeit erscheinen läßt, jene an dieser mißt und über Jahrtausende wunschgeborene Brücken schlägt?

Die Argumente mehren sich noch und wir werden sie anhand der Forschung noch konkreter verfolgen. Vorläufig geht es aber nur um die Konstatierung der Relativität der Theorien um Geburt und Frühentwicklung des Schattentheaters. Denn im Tonfall der Autoren herrscht oft große Gewißheit, als baute man auf breiter, beruhigender Faktizität, wo man in Wirklichkeit von Inselchen zu Inselchen hüpfend den dünnen Faden einer Kontinuität spinnt. Haben wir die Kriterien dieser Kontinuität bisher hauptsächlich in der Aufführungstechnik gefunden, so gründen sich die Antike-Hypothesen vorwiegend auf das Vorhandensein gleichbleibender typologischer Elementarbestandteile. Die Beispiele entstammen alle dem lebenden Theater¹⁷

Drei Theorien werden bei den Hypothesen über den griechischen Ursprung vorgebracht: die Abkunft des Schattentheaters aus den Eleusinischen Mysterien, das Schattentheater als Fortsetzung der Aristophanischen Komödie, das Schattentheater als Überlebensrest des antiken Mimos.

Für die erste Theorie, die als einzige noch mit formalen Kriterien arbeitet, hat sich vor allem Biris' eingesetzt¹⁸. Aus den Beschreibungen der Eleusinischen Mysterien schließt er, daß sie eine Art Schattentheater-

¹⁶ Die einzige Ausnahme ist das berühmte, von der Schulphilosophie her bekannte Höhlengleichnis bei Platon *Politeia* VII 1 ff.). Aber: "Plato hätte wohl kaum die ganze Erscheinung so ausführlich beschrieben, wenn er sie mit einem bereits damals existierenden und den Lesern bekannten Schattentheater hätte vergleichen können". (Dostálová-Jeništová, LV 42, 4. Bd., S. 191).

¹⁷ Hier gilt das schon unter Anm. 5 Gesagte.

¹⁸ vgl. auch Ioannou LV 143 Bd. 1 S. XVIII.

ter mit lebendigen Menschen gewesen seien¹⁹. Das Schattentheater sei von hier aus in die Länder des Ostens gelangt und fände sich dann im 11. Jahrhundert im kosmogonischen Mysterientheater des arabischen Ägyptens²⁰.

Dazu konstatiert Dostálová-Jeništová trocken: "Für Biris' Theorie... dürften wohl kaum Beweise zu erbringen sein"²¹.

Wesentlich fundierter erscheint Biris' zweite These vom Fortleben aristophanischer Komödie im Karagiozis-Spiel. Sie stützt sich auf gewisse Strucktureigenheiten und Topoi der Archaia, die im Schattenspiel wiederkehren. Diese These hat vor allem bei griechischen Forschern²² und europäischen bzw. amerikanischen Humanisten²³ Anklang gefunden.

¹⁹ Tsarouchis hat vom ästhetischen Standpunkt aus eine ähnliche Bemerkung gemacht: Wenn in den Mysterien Menschen hinter einer beleuchteten Leinwand agiert hätten, entspräche dies dem mystischen Charakter des frühen Karagiozis (in LV 133 S. 121).

²⁰ "Wenn wir nämlich darauf achten, daß es bei diesem den 'Wechsel von Licht und Schatten' gibt, und der Mysterie, unsichtbar hinter der leinernen Schutzwand, die von innen mit einer Reihe von Lichtern beleuchtet wird, auf dieser die Schatten von Menschen, Göttern und Ungeheuern erscheinen lassen kann und so auf suggestive Art die deiknymena, dromena und legomena vorführt". (Biris LV 14 S. 4). Der türkische Name Kavourkok erinnere an die Kabeirischen Mysterien, die aus Phönizien über die Inseln nach Attika gelangt seien. Der Ausdruck findet sich in einem türkisch-arabischen Lexikon des 13. Jahrhunderts. Der gleiche Ausdruck wird von Ioannou direkt auf den Karagöz bezogen (vgl. LV 143 Bd. I S. XV). Metin And gibt an, bei "Kabarcuk" habe es sich um ein Puppentheater, nicht um Schattentheater gehandelt (LV 6 S. 10). Biris fährt fort, eine große Rolle spiele in den besagten Mysterien der ithyphallische Hermes als Gott der Befruchtung. Ebenso sei der Phallus Emblem der Eleusinischen Mysterien gewesen. Gleichzeitig habe ihm 1951 der Karagiozisspieler Ajomavritlis bestätigt, daß der türkische Karagöz mit Phallus aufgeführt worden sei. Der Ursprung des Schattentheaters sei demnach in den antiken Mysterien zu suchen. "Und da wir seine Fortsetzung in den Ländern des Ostens finden, folgern wir, daß er dorthin gelangt sei und gediehen habe, mit einiger Fortentwicklung natürlich, von dem Zeitpunkt an, wo Alexander den Hellenismus dort verbreitete. Und als später die Mysterien der antiken Religionen erloschen, vermuten wir, daß gleichzeitig das antike Mysteriendrama verdrängt wird, und das Schattentheater aristophanischen Inhalt annimmt". (Biris LV 129 S. 9).

²¹ LV 42 Bd. 4 S. 192. Der "Wechsel von Licht und Schatten" läßt sich keineswegs eindeutig interpretieren. Auch für das Schattentheater sind verschiedene Techniken denkbar, so z. B. muß man auch die laterna magica dazurechnen. Wir haben keinen Grund, Schatteneffekte bei den Eleusinischen Mysterien auszuschließen, aber ihnen die Karagöz-Spieltechnik unterlegen zu wollen, ist reine Spekulation. Die These von den Kabeirischen Mysterien ist zu schwach fundiert um relevant zu sein. Das Auftreten des Phallus im türkischen Karagöz und in den altgriechischen Mysterien erlaubt gleichfalls eine solche Verbindung nicht: der Phallus als Symbol der Fruchtbarkeit im Vegetationskult ist in den Frühkulturen so verbreitet, daß paralleles Auftreten nicht notwendig auf einen Konnex verweist.

²² Ioannou LV 143 Bd. I S. XIX.

²³ Giulio Caimi: "Im Klima Athens lebt diffus verstreut der Geist des Aristophanes" (griech., Einleitung zu Mölla-Jovanou LV 83 S. 7).

Biris meint, in den Komödien des Aristophanes durchgehend einen gleichbleibenden Typ konstatieren zu können: den klugen, großspurigen, ewig hungrigen Sklaven als Vertreter der unermögenden Volksmasse, der in seiner Umwelt immer das absurde Element aufspürt, der die Handlung verwickelt und in dessen derbem Witz sich unmittelbar der korrektive Volksgeist umsetzt, der Spott, mit dem die Gruppe die soziale Normübertretung ahndet²⁴.

“Der einzige Unterschied, den es in diesem Punkt zwischen Karagiozis und der alten Komödien gibt, ist, daß beim Karagiozis dieser Typ vollkommen und fest personalgebunden ist und seinen Namen in allen Werken beibehält, trotz aller Wechsel der Vorwürfe, während wir in der alten Komödie den Aristophanes in einiger seiner Werke sehen, oder er läßt ihn anonym, oder er wechselt die Namen, während dabei sein Charakter und seine Rolle gleichbleibt”²⁵.

Erstrecken sich die Strukturanalogien auf die konglomerathafte Reihentechnik und Episodik, so ist die Parabasentechnik nach Aristophanes verloren gegangen. Auch die Tonlage des Witzes und der Szenen sowie die Spannungsstrukturen sind verwandt. “Plötzlicher Kunstgriff der Verschleppung, mit unendlichen Ausflüchten, die er irgendjemand vorsetzt, wenn er sich in einer schwierigen Lage befindet, um zu entkommen, oder um das unerwünschte Endergebnis einer Unterhaltung so weit wie möglich hinauszuzögern”²⁶. Der Nachweis verwandter Topoi wurde auch von anderen Forschern außer Biris vorangetrieben²⁷.

Soweit das Stützmaterial der Hypothese. Biris’ Folgerungen überfordern dieses jedoch. Ioannou hat vorsichtig angemerkt: “Es handelt sich weder um zufälliges Zusammentreffen, noch aber um Beeinflussung”²⁸.

²⁴ In den Fröschen, Wolken und Wespen ist dieser Typ Xanthias, im Plutos Karionas, der Sklave des Chremylos. In den Wespen erscheint auch Trochilos, während Xanthias nur eine stumme Rolle am Ende des Stückes hat (LV 129 S. 9).

²⁵ Biris LV 14 S.12.

²⁶ Biris LV 14 S. 12. Besonders paradigmatisch die Szene Myrrhene und Kinesias in Lysistrata. Die Analoga beim Karagiozis sind zahlreich.

²⁷ Vor allem Whitmar, LV 141 S. 17 f, 54 ff, 278, 281 ff, referiert auch in Rodha 5. Jg. Nr. 8 Dez. 1969, S. 8 ff, und Ioannou LV 143 I. Bd. S. XIX. Die systematische Verwechslung von 1 und r in den Wespen (Vers 44-45) findet ein Analogon, wenn Kollitiris, der Sohn des Karagiozis, diesen immer mit “patéla” statt “patéra” anspricht. Eingehendere Untersuchungen werden wahrscheinlich hier noch viel mehr Material zu Tage fördern.

²⁸ Ioannou LV 143 Bd. 1 S. XIX.

Auch Biris glaubt nicht an eine verborgene Tradition. Vielmehr muß es einen gemeinsamen Wurzelboden geben, aus dem Karagiozis und die alte Komödie entspringen. Beide sind eminent gesellschaftsbezogene und publikumsabhängige Gattungen. Die Konstante in den Analogien ist also die Unverändertheit der Bewußtseinsstruktur des Publikums. Für den Karagiozis als Improvisationstheater mit konstanten Topoi, sowie auch für die attische Komödie, mit ihrem knotigen Witz eine Geißel des Volkes für die Großen, offen strukturiert, jeder Anreicherung leicht zugänglich und abgestimmt auf Mentalität und Wunschziele der Zuschauer, könnte man überspitzt formulieren, daß das Publikum durch Anwesenheit und Reaktion das Werk mitschöpft, nicht nur in einem ästhetischen, sondern ganz reellem Sinne. An anderer Stelle werden wir diesen Gedanken weiterführen müssen²⁹.

Die dritte Stütze der Antike-Herkunft des Karagiozis ist die chronologisch früheste, seinerzeit epochemachende Mimos-These von Reich³⁰.

„Bis zu Konstantinopels Fall, vielleicht noch kurze Zeit darüber hinaus, existierte der byzantinische Mimos... Der Karagöz schließt also unmittelbar an den byzantinischen Mimos an...“³¹.

Beide sind Phallenträger, beide sind kahlköpfig³². Der türkische Karagöz trägt über der Glatze einen Turban, aber auch die persische Figur ist glatzköpfig. In beiden Gattungen spielen Tiere eine Rolle, der Typ des Armeniers und Arabers ist vorhanden, beide haben einen „operettenhaften“ Aufbau, nämlich die offene Nummenstruktur; beide haben einen Prolog; die Stoffanalogien sind zahlreich³³.

Der panarchaische Mimos habe im byzantinischen Alexandrien

²⁹ vgl. Kap. 9.

³⁰ vgl. LV 105; für Karagöz besonders S. 618 ff.

³¹ LV 105 S. 624. Eigenartigerweise unterstützt auch Gojan die These, soweit sie das Repertoire des türkischen Karagöz betrifft (LV 34). Auch Landau (LY 70 S. 13, S. 47) und J. S. Tunison: *Dramatic traditions of the dark ages*, 1907 S. 113 tritt für die These ein.

³² Eine interessante Beobachtung vermerkt Dostálová-Jenistová im chinesischen Puppentheater spielt „Kno der Kahlköpfige“ die Hauptrolle. Phallische Puppen sind auch für Mexiko nachgewiesen (LY 42 Bd. 4 S. 189). Wieder setzt die Ausweitung des Vergleichsmaterials einen Relativierungsprozeß in Gang, der dem Modell der zeiträumlichen Kontinuität das Fundament abgräbt.

³³ vgl. Reich LV 105 S. 626 f, 636 f, 647 ff. Reich führt dann noch die Strukturanalogie mit der

geblüht, sei dort unter den Arabern bis tief hinein ins Mittelalter weitergepflegt worden³⁴. Ägypten ist aber, nach dem kurzen persischen Zwischenspiel des Sassanidenreiches, schon im 7. Jahrhundert von den Arabern erobert worden; und die ersten sicheren Zeugnisse eines Schattenspiels fallen erst in das 12. Jahrhundert³⁵.

Horovitz, von derselben Annahme ausgehend wie Reich, versucht die Einflüsse griechischer Mimen auf die arabische Literatur nachzuweisen, kommt aber eher zu einem negativen Ergebnis³⁶. Vielmehr scheint sich ihm ein Zusammenhang über den arabischen Stimmkünstler zum türkischen Märchenerzähler zu ergeben, der wiederum in engem Konnex mit Orta Oyunu und Karagöz steht³⁷.

Damit umgeht er aber gerade das hauptsächlich in Frage stehende Phänomen, das praeosmanische mittelalterliche Schattentheater in Ägypten. Jacob hat als Vertreter der Asien-These die Schwächen der Reich'schen Beweisführung aufgespürt, konnte die These aber auch nicht als irrelevant erklären³⁸. Der Beweismangel erlaubt weder das eine noch das andere. So versuchte er 1907 die beiden Kerntheorien zu verknüpfen; "Sollten wirklich Typen und Stoffe des Schattentheaters noch aus dem klassischen Altertum stammen, so ist das beim Apparat gänzlich ausgeschlossen",³⁹.

Commedia dell' arte an, die Identität von Karagöz und Pulcinella und die Verwandtschaft mit dem Kasperle-Theater (LV 105 S. 668, 683, 689). Desgleichen merkt er an, daß die Improvisation nicht frei sei, sondern an stereotype Topoi gebunden. Schon 8 Jahre früher hat ein griechischer Autor eine Bemerkung gemacht, die bei konsequentem Zu-Ende-Denken die Aufgabe des Kontinuitätsmodells zur Folge hat: "Die Griechen haben den Phasoulis und den Perikletos, die Türken den Karagiozis, die Engländer den Punch, die Franzosen den Guignol, die Perser den Ketsen-Pehlivan, und so weiter. Alle Völker haben ihre Karagiozis". (Vasileiadhis, LV 136 S. 99).

³⁴ vgl. Reich LV 105 S. 626 Fußnote 2.- Wie es von dort nach Persien und Indien gekommen sein soll, wie Aigner angibt, ist nicht recht einsichtig (LV 1 S. 6). Eher könnte hier der Alexander-Feldzug eine Rolle gespielt haben.

³⁵ vgl. Aigner LV 1 S. 6. Jacobs Angabe, daß vor dem 13. Jahrhundert nirgendwo Schattenspiel nachzuweisen sei, bezieht sich auf den türkischen Karagöz (LV 53 S. 14).

³⁶ Horovitz LV 40 S. 29.

³⁷ Da der türkische Meddah schon vor 1517, der türkischen Eroberung Ägyptens nachgewiesen ist, handelt es sich wieder nur um simultane Analogieerscheinungen. "Dem arabischen Hakija, dem realistischen Stimmkünstler, entspricht im türkischen Kulturkreis der Meddah, der hauptsächlich komische Situationen aus dem Volksleben der niederen Stände karikiert wiedergibt und dabei die Stimmen und Dialekte genau nachahmt". Und über Orta Oyunu: "Es fehlt dem Karagöz gegenüber nur die Schattenspieltechnik, die der Mimos ebenfalls nicht kannte". (Horovitz LV 40 S. 32).

³⁸ Jacob LV 53 S. 14, 16.

³⁹ Jacob LV 47, S.4.

Mit der Spaltung des Schattentheaters in Inhalt und Form schien nicht nur die Versöhnung der beiden Theorien, sondern sogar ihre gegenseitige Stützung gelungen. Aber für beide blieb als Existenzbedrohung das Phänomen des ägyptischen Schattentheaters; die Wanderungsthese kann nicht erklären, wie das Schattentheater drei Jahrhunderte vor den Osmanen nach Ägypten kam, und über die Mimus-Theorie hat Kern 1905 schon das Urteil gesprochen; "Das ägyptische Schattentheater kennt den Karagöz usw. gar nicht, sondern hat ganz andere Typen"⁴⁰.

Dagegen spricht eine Erzähltradition, die besagt, Karagöz selbst sei ägyptischen Ursprungs. Er sei hoher Staatsbeamter unter Kaiser Saladin mit Namen Baha ed-Din Quaraqus (gest. 1201) gewesen und habe als Richter durch seine paradoxen Sprüche legendäre Berühmtheit erlangt. Endgültige Beweise haben wir aber nicht⁴¹.

Die Legende wird gestützt durch die Tatsache, daß im 16. und 17. Jahrhundert ägyptische Schattenspieler mehrfach in die Türkei gekommen sind und Vorstellungen gegeben haben, also das türkische Schattenspiel vielleicht doch irgendwie vom ägyptischen beeinflusst ist⁴².

Hier böten sich wieder die Zigeuner als Trägervolk an. Auf die ungeklärte, aber spurenhafte belegbare Rolle der Zigeuner wurde schon bei der Wanderungs-Theorie hingewiesen. Vor allem Dostálová-Jeništová tritt, als neueste These, für einen solchen möglichen Zusammenhang ein: "...daß die aus Ägypten kommenden Zigeuner das dort heimische ursprüngliche Schattentheater kannten und daß sie, da sie sich oft von Musik, Gauklerei und Tanz ernährten, in der Türkei mit Vorführungen natürlich türkischer Schattenspiele ihren Lebensunterhalt bestritten"⁴³. -Beweise gibt es nicht.

⁴⁰ Friedrich Kern im Anhang von Horovitz LV 40 S. 98. Damit sind alle Zusammenhänge Mimus-Karagöz für einen Kontinuitätsbeweis mit Einschluß Ägyptens wertlos geworden.

⁴¹ Dostálová-Jeništová LV 42 Bd. 4 S. 193. Jacob führt eine Erzähltradition an, die sich auf einen griechischen Arzt Jarqīnūs stützt, der im 11. Jahrhundert in Kairo gelebt haben soll (bei Littmann LV 72 S. 75).

⁴² Kahle LV 54, S. VII; vgl. auch Dostálová-Jeništová LV 42 Bd. 4 S. 190; And LV 6 S. 34 ist überhaupt der Ansicht, daß Sultan Selim I. nach der Eroberung Ägyptens 1517 das Schattenspiel von dort nach Konstantinopel verpflanzt hat.

⁴³ LV 42 Bd. 4 S. 191, Den Einwand, daß die Zigeuner selbst kein nationales Puppen - oder Schattentheater besäßen, entkräftet die Autorin dadurch, daß sie diese Kunst ja nur als Broterwerb betrieben hätten. Weder der mystische Charakter der Vorstellungen (initiatorische

Somit sind wir beim türkischen Karagöz angelangt und betreten etwas festeren Boden. Im Rückblick ist festzustellen: "Die Frage des Ursprungs der Schattenspiele und ihrer Verbreitung kann also, wie aus der Mannigfaltigkeit der Anschauungen hervorgeht, noch bei weitem nicht als beantwortet gelten,"⁴⁴.

Mehr noch

Die Hinfälligkeit der Beweisführungen auf grund der Inselhaftigkeit des Spurenmaterials, sowie die enorme zeitliche und räumliche Streuweite gesicherter Fakten, die sich bei jeder neuen These und jedem neuen Fund noch zu erhöhen scheint, legt uns die Vermutung nahe, daß ein Fehler grundsätzlicher Art gemacht wird. Möglicherweise liegt er im nicht vorreflektierten und als selbstverständlich postulierten Arbeitsziel der Erstellung einer "Geschichte" des Schattentheaters im Sinne faktischer Kontinuität der Phänomene, die als abstrahierende Ordnungsleistung der Forschung ihren Sinn hat im Bereich menschlicher Geschichte und Bewußtheit, deren Evolutivcharakter aber der Konstanz und Gebundenheit jener frühen überpersonellen Manifestationen an eherne Traditionen und das nivellierende Gruppenbewußtsein widerspricht⁴⁵. Der Entwicklungsgedanke scheint für Frühgeschichte und "Volks"-Kunst nur im Bereich der Strukturen sinnvoll. - Der zweite Einwand

Mystagogie?) noch der genaue satirisch-korrektive Zuschnitt auf die Lokelverhältnisse spricht aber dafür, daß die Spieler Fahrende, noch dazu Volksfremde waren. Aber auf Gewißeiten stützt sich auch dieser Einwand nicht. Mögliche Übertragungsfunktionen scheinen nicht ausgeschlossen. "Die Aufklärung des Verhältnisses der Zigeuner zum Schattenspiel bedarf natürlich eines bedeutend reichhaltigeren Materials". (Dostálová-Jenistová LV 42 Bd. 4 S. 191).

⁴⁴ Dostálová-Jenistová LV 42 Bd. 4 S. 189.- Günther Schnorr hat in seinem für die Puppenspielkunde grundlegenden Artikel 1958 den Begriff "Lückenbezirke" geprägt, Leerstellen im für die Apodiktik (etwa einer Wanderungshypothese) erforderlichen Spurenmaterial. Das massierte Auftreten solcher Lückenbezirke bei fast allen Wanderungstheorien im Bereich des Puppen- und Schattenspieles lassen diese zweifelhaft erscheinen. Schnorr glaubt vielmehr an eine bodenständige Entwicklung an mehreren Schwerpunkten, die später zu Ausstrahlungszentren werden. (Aber auch dieser Entwicklungsbegriff Schnorrs wird noch zu differenzieren sein.) Der Wissensstand heutiger Sozialpsychologie und Sozialanthropologie bekräftigt uns in einer solchen Annahme und liefert auch neue Kriterien der Bemessung. Die Wanderungstheorie scheint somit gefallen zu sein: "Die Theorie einer Wanderung des in China bodenständigen Schattenspiels nach der Türkei, kann zum Beispiel heute, so bestechend und logisch sie auch auf den ersten Blick erscheint, kaum noch aufrecht erhalten werden" (Schnorr LV 168 S. 169).

⁴⁵ vgl. Kap. 9.

ist der, daß man für diese Zeit nicht einfach von "Schattentheater" sprechen kann. Für Ägypten ist es wahrscheinlich, für die Türkei nachgewiesen, daß es unabhängig voneinander verschiedene Arten von Schattentheater gegeben hat⁴⁶. Damit sind alle faktischen Grundlagen, ohnehin überfordert von ihren Schlußfolgerungen, erst zu präzisieren. Alle Ursprungstheorien, die vom "Schattentheater" sprechen, werden folglich noch ungesicherter. Der Trend dieses Teils der Schattenspielforschung ist seit der Jahrhundertwende ein negativer. Die progressive Verunsicherung scheint uns nur durch die genannten Mängel in der Basis erklärbar.

Zur Aufhellung der Anfänge stehen uns auch noch andere Quellen zur Verfügung: die aus der mündlichen Tradition stammenden Ursprungssagen. Zum Teil türkisch, zum Teil griechisch, laufen sie alle darauf hinaus, daß Karagiozis eine historische Persönlichkeit gewesen sei. Die ägyptische wurde schon angeführt⁴⁷. Von der türkischen wollen wir hier die griechische Variante von Spatháris wiedergeben, da sie direkt aus der mündlichen Tradition geschöpft ist⁴⁸.

"Die Geschichte des Karagiozis hörte ich zum ersten Mal von meinem Lehrer Theodhorellos.

Hatziavatis, sagte er, war Bauunternehmer in Proussa in Kleinasien und hatte es übernommen, den Serail des Paschas von Proussa zu bauen. Er nahm Arbeiter und Poliere aufs Gerüst, und zum Oberpolier machte er Karagiozis, der Zimmermann war, aber den Kopf eines Vorarbeiters besaß» Der Pascha nun sah, daß der Serail zu spät fertig werden würde und drohte dem Hatziavatis, er werde ihn töten. Hatziavatis fürchtete sich und eröffnete dem Pascha die Wahrheit, daß der Schuldige Karagiozis sei, der von morgens bis abends den Polieren Witze erzählte und diese lachten. "Mein Pascha, sagte er ihm, weil der Karagiozis am Gerüst unentbehrlich ist, wollte ich, daß du ihm ein wenig drohst". Der Pascha ließ den Karagiozis rufen und sagte ihm, böse geworden, daß er nicht mehr hören wolle, daß am Gerüst gelacht

⁴⁶ Dostálová-Jenistová LV 42 Bd. 4 S. 193: Metin And LV 144 S. 8, LV 6, LV 8.

⁴⁷ Dostálová-Jenistová LV 42 Bd. 4, S. 189.

⁴⁸ Die türkische Gründungssage geht auf Sultan Orchan 1326-59 zurück (Biris LV 14 S. 4), unter dem Karagöz als Baumeister in Prussa gelebt haben soll. Ioannou datiert das Leben des sagenhaften Spielers Scheich Mehmed Küsteri unter derselben Ägide. Die Inschrift seines Grabsteines in Prussa wird oft irrtümlich auf Karagöz bezogen (Ioannou LV 143 Bd. 1 S. XV).

werde, weil er ihn sonst töten werde. Der Karagiozis aber, was sollte er tun, er, der von Geburt an so war? Er sagte wieder seine Witze. Der Pascha aber hörte ihn und tötete ihn.

Alle entrüsteten sich über diesen ungerechten Tod des Karagiozis. Der Pascha, um das Volk zu besänftigen, errichtete ein schönes Denkmal mitten in Proussa und begrub dort den Karagiozis mit großen Ehren. Das Unrecht aber kam dem Pascha teuer zu stehen, und er erkrankte schwer. Die anderen Agas, um ihren kranken Pascha zu unterhalten, holten den Hatziavatis in den Serail, damit er ihm die Späße des Karagiozis erzähle.

Eines Tages schnitt Hatziavatis einen Karagiozis aus Karton, spannte eine Leinwand, die er mit einem Licht beleuchtete, und gab eine Vorstellung des Karagiozis. Der Pascha freute sich so sehr, daß er dem Hatziavatis die Erlaubnis gab, so viele Vorstellungen zu geben wie er wolle. Eine dieser Vorstellungen sah auch Jannis Brachalis und brachte die Kunst nach Griechenland⁴⁹. - Der letzte Zusatz entstammt der hellenisierten Variante. Griechische Autoren haben mehrfach versucht, schon im türkischen Karagöz diese Figur als Griechen zu sehen⁵⁰.

Die referierte Tradition kann - nach Biris - erst nach dem 17. Jahrhundert entstanden sein⁵¹, weil Evlia Çelebi (Tschelebi) anderes be-

⁴⁹ Spatharis LV 120 S. 154 ff; angeführt auch bei Kaimis LV 58 S. 9 ff. Der Grabstein in Prussa wurde für Mehmed Küsteri errichtet. vgl. Anm. 47.

⁵⁰ Am beredtesten ist vielleicht die Beschreibung des Karagiozis durch Móllas im Nachwort des 24. Stückes seiner Textserie von 1925 (die deutsche Übersetzung zitiert aus A. Jensen LV 55 S. 6): Der gescheite und häßliche Karagiozis, mitten unter den faulen, dummen und schläfrigen Türken Proussas, wollte als schön gelten und nannte sich deshalb Schwarzauge (Kara-göz-Mavro-matis-Schwarz-auge).-...Seine Intelligenz, seine Schlauheit, sein witziger Geist-alles weist darauf hin, daß Karagöz von griechischen Eltern geboren wurde; denn er besaß alle Licht-und Schattenseiten dieses Volkstums. Karagöz war häßlich, trotz seiner Sucht, für schön zu gelten. Er war von sehr kleinem Wuchs und hatte einen mächtigen Buckel. Und auf seinem Körper trug er einen Kopf wie eine Wassermelone. In seinem Gesicht funkelten zwei überaus schlaue Augen. Sein Mund war groß und breit, von einem Ohr zum andern reichend. Seine großen Ohren glichen Tellern, und seine Hände waren gleichfalls lang und mager, und seine Füße breit, weil er an Plattfüßigkeit litt. So sah Karagöz aus". (vgl. auch Ioannou LV 143 Bd. I S. XIII). Die Beschreibung gleicht natürlich der heutigen griechischen Schattenspielfigur und nicht der türkischen. Aus zwei Gründen ist die griechische Nationalität des türkischen Karagöz unwahrscheinlich: es ist nicht recht einsichtig, aus welchem "humanem" Grund die herrschende türkische Oberschicht den griechischen Rajah auf die Bühne bringen sollte, noch dazu in sozialkorrekativer Funktion; und da findet sich im türkischen Figurenbestand bereits der Grieche oder Franke, nämlich der Phanariote, der das schlechteste Türkisch des ganzen Bestiariums spricht (vgl. And LV 6 S. 48).

⁵¹ Biris LV 14 S. 6.

richtet⁵². In dieser Version ist Karagöz Zigeuner, und habe als Briefbote des Konstantin Palaiologos, des letzten byzantinischen Kaisers zwischen Konstantinopel und Prussa verkehrt. Hatzivad, von Nomaden abstammend, sei als Briefbote des Sultan Alaedin zwischen Mekka und Prussa hin - und hergependelt. In Prussa seien sie jeweils zusammengetroffen und hätten ihre Streiche verübt. Ein Blick in die Chronologie der Herrscherhäuser schon widerlegt die Glaubhaftigkeit dieses Berichts⁵³.

Eine andere, griechische Tradition weiß zu berichten, der in China lebende Hydrote Jeorjios Mavromatis habe im 18. Jahrhundert das Schattenspiel erfunden. Er sei dann nach Konstantinopel gekommen, habe Vrachalls als Helfer gehabt, der seinerseits das Schattenspiel nach Griechenland gebracht habe⁵⁴. Der Bericht ist nicht nur eher phantastisch, - wie Biris schreibt, sondern das Produkt zweier Leitfaktoren: der Remythisierung der China-These und dem Wunsch nach Hellenisierung der Frühstadien des Schattenspiels⁵⁵.

Weit rätselvoller ist eine andere Entstehungssage: Ali Pascha von Ioannina⁵⁶ habe einen jüdischen Spieler namens Jakob besessen. Eines Tages habe dieser eine Haremsfrau versucht - oder entehrt -, hier gibt es Differenzen⁵⁷, und sei nach Konstantinopel verbannt worden. Dort habe er die schlüpfrigen Episoden aus dem Harem des Paschas auf die Leinwand gebracht und die Figur des Ali Pascha erfunden, den er ja persönlich gekannt hat. Vrachalis habe die Kunst von ihm übernommen und nach Griechenland gebracht⁵⁸.

⁵² Çelebis Reiseberichte sind die hervorragendste Quelle über viele Fragen der Glanzperiode der osmanischen Kultur. *Narratives of Travels in Europe, and Africa, in the Seventeenth Century* by Evliya Efendi, translated... by the Ritter Joseph von Hammer (-Purgstall), London 1846.

⁵³ Biris LV 14 S. 7 ff; Ioannou LV 143 Bd. 1 S. XV. Interessant ist vor allem der Hinweis auf die Herkunft Karagiozis' von den Zigeunern. Es muß aber einschränkend gesagt werden, daß zu dieser Zeit bereits der Typ eines Zigeuners im Figurenrepertoire des türkischen Karagöz existierte. Auch eine Zigeunerin ist nachgewiesen. Beide rangieren unter den Dialekt-Typen (vgl. And LV 6 S. 47).

⁵⁴ Kaimis LV 58 S. 9 ff; Biris LV 14 S. 6; Ioannou LV 143 I. Bd. S. XIV.

⁵⁵ Die China-These Jacobs muß irgendeinem der Athener Spieler zu Ohren gekommen sein. Im Laufe der mündlichen Weitergabe entstand diese Legende. -Ajomavritis hat Biris dieselbe Geschichte 1951 mit kleinen Änderungen erzählt (Biris LV 14 S. 6),

⁵⁶ Ali Pascha war Statthalter des Epirus im Osmanischen Reich. Nach der Niederwerfung des Suliotischen Aufstandes galt er als Symbol der türkischen Tyrannei. Nach Ausbruch der Revolution von 1821, verfolgte er gegenüber der Pforte eine eigenwillige Politik und wurde in seinem Palast 1822 ermordet.

⁵⁷ "versucht" Biris LV 15 S. 28; "entehrt" Kaimis LV 58 S. 9 ff.

⁵⁸ Kaimis LV 58 S. 9 ff; Biris LV 15 S. 29 ff.

Biris hat sich mit diesem Gründungsmythos eingehend beschäftigt und mögliche historisch-faktische Wahrheitskerne herausdestilliert, die er einem Entstehungsstrang der Spieltätigkeit in Griechenland zugrundelegt⁵⁹.

In jedem Fall konstatieren wir bei einer komparativen Zusammenschau der Genese-Mythen des Karagiozis, daß alle Berichte griechischer Observanz einen Spieler namens Vrachalis (oder Brachalis) als Urheber ihrer Kunst, nennen, der, aus Konstantinopel kommend, das Schattenspiel nach Griechenland verpflanzt haben soll⁶⁰. Damit gewinnen wir einen - vorläufig noch fiktiven - Fixpunkt für den Ansatz der Evolution des Schattenspiels im griechischen Raum. Die fast völlige Stagnation, die die Frühphasen dort bis etwa 1890 charakterisiert und die sich in der mimetischen Reproduktion des osmanischen Prototyps erschöpft, legt uns nahe, einen Modelltyp aus den Endentwicklung des türkischen Karagöz zu rekonstruieren, an dem wir die Übersichtungsvorgänge und Strukturmetamorphosen, die Anlagerung neuer Topoi und die verändernde Kraft des nun griechischen Volksgutes ablesen können; die totale Regression der türkischen Spieltätigkeit deckt sich einem chronologischen Trend zufolge ungefähr mit der viel rascheren, in wenigen Jahren erfolgten Einbürgerung des Schattentheaters in den Traditionshorizont des römischen Volkstums, so daß es

⁵⁹ Die kausalen Anachronismen der Fabel springen ins Auge:

- 1) die Strafe für ein solches Vergehen wäre in jedem Falle der Tod gewesen;
- 2) eine "Verbannung" nach Konstantinopel, dem Zentrum der osmanischen Welt, ist ein Unsinn;
- 3) die Figur des Ali Pascha ist dem türkischen Karagöz unbekannt, in Griechenland aber erst nach 1880 nachgewiesen.

Dieser dritte Punkt hat Biris zur Aufstellung der These von der epirotischen Spieltradition veranlaßt. Als 1881 der Epirus von der Türkenherrschaft befreit wurde, tauchte dort eine ganze Spieltradition auf, die später entscheidend zur Hellenisierung des Karagöz beiträgt. Näheres dazu in Kap. 3.

⁶⁰ Sogar die griechische Spielart der Prussa-Sage läßt es sich nicht nehmen, über sechs Jahrhunderte zu springen, nur um bei Vrachalis anknüpfen zu können. -Die Uniformität der Angaben ist Bestätigung und Verdachtsmoment zugleich. Sie erklärt sich aus der Tatsache, daß der Stammbaum der ca. 150 griechischen Schattenspieler seine Wurzeln in ganz wenigen Personen hat, daß der Engpaß der mündlichen Weitergabe also das übliche Rankenwerk und Variantengeflecht, das wir bei breiten Erzähltraditionen immer finden, nicht erlaubt, und daß die Homogenität der Fabel sich aus der exklusiven Art der oralen Tradierung im engen Kreis der wenigen Berufsspieler um 1900 rekrutiert. Die Prussa-Sage ist türkisches Erzählgut, der China-Mythos ist eine Verpoetisierung von Jacobs Wanderungstheorem, der faktische Gehalt der Legende vom Juden Jakob bei Ali Pascha wird uns noch zu beschäftigen haben.

geraten scheint, einen türkischen Aufführungstyp schon um die Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts zu exemplifizieren, zu einer Zeit also, wo die griechische Eigendynamik noch nicht eingesetzt hat und die spurenhafte nachweisbaren Aufführungen im blutigen Zwergstaat noch einigermaßen den Konstantinopolitanen Café-Haus-Vorstellungen gleichen.

2. Der Türkische Karagöz

Die Blüte und der Entfaltungsreichtum der Karagöz-Aufführungen sind innig verbunden mit der Blüte und Macht des Osmanischen Reiches. Im ganzen 19. Jahrhundert bereitet sich etwas vor was die Jungtürkische Bewegung 1908 dann bloß vollzieht: die heimliche Inflation der Wertehierarchie des alten Militärstaates und das Nachlassen der Verbindlichkeit jener Normen, die das Stutzelement der automatischen Sozialpyramide waren. Die rückläufige Bewegung manifestiert sich auch in der im 19. Jahrhundert offenbar bloß reproduktiven Spieltätigkeit⁶¹.

Die letzte Neuerung dürfte in das Jahr 1850 fallen und betrifft nur mehr die Serailaufführungen⁶².

Demnach löst sich das Problem der Eingrenzung eines Modelltyps recht einfach: wir können uns, - immer im Hinblick auf die Emanzipierung des griechischen Schattentheaters -, auf alle Quellen, die nicht in den Serailaufführungen nach 1850 fußen, stützen.

Vorerst gilt es aber noch einen weiteren Umraum abzuleuchten. Verschiedene Faktoren haben im Laufe der Zeit Einfluß auf das türkische Schattenspiel ausgeübt⁶³. In der Reichshauptstadt wird die dichte byzantinische Tradition der Gaukler, Jocolatoren, Mimen, Tänzer, Säulenkletterer, Feuerschlucker, der Zirkusdarbietungen, der Festzüge und Hippodromaufführungen auch nach 1453 noch weitergepflegt⁶⁴.

⁶¹ vgl. Jacob LV 44, S. 45.

⁶² Biris LV 14 S. 15 ff. Es handelt sich um den Neubau des Palastes durch einen Engländer, bei dem auch die Figuren des Karagöz einer Europäisierung unterzogen worden sein sollen. Dadurch büßt das ikonographische Material bei Ritter LV 106 seine Relevanz als Quelle für den Ansatz der Entwicklung des griechischen Schattenspiels aus dem Türkischen ein.

⁶³ vgl. And LV 6 S. 10 ff.

⁶⁴ Die Festbeschreibungen von 1582 und 1720 legen ein beredtes Zeugnis dafür ab (vgl. And LV 6 S. 17 ff.) Interessant, daß für 1720 noch riesige Phallusprozessionen nachgewiesen sind.- Die Übernahme inhaltlicher Momente in das Karagözspiel ist dadurch zumindest möglich gemacht.- Hier sei auch darauf hingewiesen, daß sich Chambers im Gegensatz zu Reich (LV 105) gegen das Weiterbestehen des Mimus im Byzanz des Mittelalters ausgesprochen hat (E. K. Chambers, *The medieval stage*, 2 Bde., Oxford, Clarendon Press, 1903, I. Bd. S. 17). Dieselbe Kontroverse war schon einige Jahre früher in der Byzantinistik ausgetragen worden: der neugriechische Forscher Sathás sprach sich für eine durchgehende theatralische Tradition im byzantinischen Mittelalter aus (Sathás, K. N., *-Istorikon dhokimion peri tou theatrou kai tis mousikis tou vyzantinou* (Historischer Versuch über Theater und Musik bei den Byzantinern), Venedig, 1878), während Krumbacher sich gegen ihn wandte (Krumbacher, K., *Geschichte der*

Innerhalb des Islams ist aber auch ein großer Schub von Kulturgut aus Zentralasien nachzuweisen: für Tanz, Musik und Theater ist von Wichtigkeit die Aufnahme schamanischer Rituale uralaltaischen Ursprungs. Diese Vorstufen aller späteren, höher organisierten theatralischen Manifestationen sind heute im primitiv-magischen Puppentheater und der animalischen Mimikry in anatolischen Dörfern erhalten⁶⁵.

Die islamische Kultur selbst ist extrem theaterfeindlich. Paradoerweise hat gerade diese Eigenschaft der Ausbreitung des Schattentheaters geholfen. Menschen darzustellen war verboten, es mit unbelebtem Material zu tun, geduldet. So haben die konservativen Moslim, die Sufis selbst das Schattenspiel benutzt, um ihre Doktrinen zu verbreiten.

Wenn es Karagöz-Aufführungen außerhalb der Städte in den Dörfern gegeben hat, -alle Quellen beziehen sich allerdings auf Konstantinopel-, muß der Phallusträger Karagös in irgendeinem Zusammenhang mit dem primitiv-magischen Puppentheater und dem Fruchtbarkeitskultischen Brauchtum gestanden haben. Gesichert ist auf alle Fälle der mystische Charakter der frühen Spiele⁶⁶.

Auf eine mögliche Initiationsfunktion verweist die kosmogonische Metaphorik: die beleuchtete Leinwand als Universum, auf der sich die Menschen wie Schatten nach dem Willen des Meisters bewegen. Der transitorische Charakter des Schattenspiels wird Sinnbild für die Vergänglichkeit und Hinfälligkeit des individuellen Lebens⁶⁷.

byzantinischen Literatur..., 1897, S. 644).

⁶⁵ Der Vergleich des ethnographischen Materials (And LV 7, Kakouri LV 59, LV 60) führt uns zur Ansicht, daß die phallischen Absurditäten und obszöne Praktiken des türkischen Karagöz immer, -auch noch im Konstantinopel des 19. Jahrhunderts-, in ihrem vegetationskultischen und fruchtbarkeitsmagischen Bezug zu sehen sind. Die religiöse Bedeutung des Spieles ist nicht mehr bewußt, es ist Lachtherapie geworden, aber in der Stereotypik der Reproduktion äußert sich noch etwas von der Ehrfurcht, Unveränderbarkeit und Unantastbarkeit des Rituals, das nur gültig ist, wenn es fehlerlos begangen wird.

⁶⁶ vgl. Ioannou LV 143 Bd. 1 S. IX ff, Biris LV 14 S. 22 ff, Ritter LV 106 1. Bd. S. 6, Siyavusgil LV 119 S. 8, Jacob LV 47 S. 140.- Sowohl der arabische wie der frühe türkische und der ägyptische Prolog verweisen darauf. Wenn Ioannou schreibt, die Vorstellung berühre die Grenzen religiöser Mystagogie, so trifft das auf die Frühzeit zu.

⁶⁷ Ritter LV 106 1. Bd. S.6, Siyavusgil LV 119 S. 8.-Letzterer gebraucht zu Unrecht den Ausdruck "panthelstic". Während der philosophische Pantheismus, der ja nicht bloß überkonfessionelle ist, sondern dem der Möglichkeit nach und in konsequenter Anwendung die Überwindung des Werk-Schöpfer-Dualismus einwohnt, zur Errichtung eines "Begriffes" eines unteilbaren All-Ganzen führt, aus dem der Mensch durch Individuation (Geburt und Bewußtsein) herausfällt,

Unter dem Einfluß sufischer Didaktik verliert die tiefsinnige kosmische Parabel an Symbolwert und wird Bestandteil der stereotypen Allegorik im Prolog und den Liedern. Die moralisch lehrhaften Stoffe der Kloster-Aufführungen der Derwische der Bektasi-Sekte und der Bekri-Mönche an Klosterfesttagen oder im Ramazan-Monat sind deutliches Zeugnis dafür, daß die Leinwand im Dienste mohammedanischer propaganda fidei verwendet wurde. Aber früh schon setzt ein Umschwung zum Vital-Komischen ein⁶⁸. Ob es sich dabei um einen langsamen und stadienreichen Infiltrationsprozeß handelt oder um Parallelentwicklungen innerhalb und außerhalb der Klostermauern, darüber können wir nur Vermutungen anstellen⁶⁹. Jedenfalls kann hier der Karagöz als Phallusträger, aus dem agrarischen Brauchtum kommend, angesetzt werden. Die Ausformung von Repertoire und Typen dieser Entwicklung dürfen wir uns im 17. Jahrhundert als im wesentlichen abgeschlossen denken⁷⁰. Die Rezeption der sufischen Dogmen durch das Volk spiegelt sich im reziproken Ablösungsvorgang des religiösen Lehrspiels durch brauchtumsgebundene Elemente. Die türkische fetvâ⁷¹ verbot ja nicht theatralische Darbietungen überhaupt, sondern fungierte als eine Art Zensur zur Verhinderung von Verunglimpfungen staatlicher und religiöser Autoritäten und Institutionen⁷². Das wahrhafte Analogiegestrüpp zwischen Karagöz und Orta Oyunu ist oft konstatiert worden⁷³, und die neuerer türkische Forschung hat

hat die Lebenssymbolik des Schattentheaters im eindeutig demfrgischen Werkcharakter des Kosmos statt: "...This universe is subject to the will of the Master Stage-Manager, he who creates all things".- Ich darf hier auf die Verwandtschaft zum paneuroäischen Weittheatergedanken verweisen. Auch bei den nomadischen Zeltaufführungen treffen wir diesen Schöpfungsmythos schon an.

⁶⁸ Ioannou LV 143 S. XV weist darauf hin, daß die Grabinschrift des Scheich Mehmet Küşteri in Prussa, der unter den Ägiden Sultan Orchans 1326-1359 gelebt haben soll, schon auf diese Wendung zum Komischen hindeutet. Wir haben jedoch keinen Hinweis für die Richtigkeit dieser Datierung.

⁶⁹ Ioannou LV 143 Bd. 1 S. XVIII schreibt, die religiösen Aufführungen hätten sich mit der Zeit mehr und mehr auf die Klöster beschränkt, ohne aber Beweise erbringen zu können.

⁷⁰ Jacob LV 47 S. 145 ff berichtet, daß der erste große, historisch belegte Spieler Kör-Hasanzade-Mehmed Tschelbi bereits die um 1900 geläufigen Typen verwendete (17. Jahrhundert) (auch Jacob LV 44 S. 64 ff).

⁷¹ "...a decision given on a matter of Canon Law". And LV 145 S. 7.

⁷² In den bekannten Texten wird Staat und Kirche niemals auch nur erwähnt.

⁷³ Jacob LV 52 S. 40.- Er denkt sich dieses Improvisationstheater als aus der Schattenbühne hervorgegangen (LV 44 S. 85). Die heute relevante Antwort hat Metin And gegeben (LV 4).

sogar die Koinzidenz der Gehalte nachgewiesen⁷⁴. So werden die Karagöz-Aufführungen jenseits der moralischen Anfänge einzigartiger Ausdruck der psychophysischen Gegebenheiten und Notwendigkeiten des Menschen, Normenspiegel und therapeutische Wiederherstellung des gestörten Gleichgewichts in der Mahala, der sozial durchstrukturierten Wohngemeinschaft des alten Konstantinopel⁷⁵.

Der eindeutig bestimmte Realitätshorizont der Mahala entspricht denn auch in Spannweite und Wertsetzung der Bühnenwirklichkeit des Karagöz. So präsentiert sich der türkische Karagöz als extrem standortgebunden, ein Faktum, das etwa auf das griechische Spiel nicht zutrifft. Nach Siyavusgil war die bis 1908 existierende traditionelle Mahala, der Konstantinopels, die einzige höher organisierte, funktionierende soziale Monade im Ottomaischen Reich⁷⁶. Derselbe betont "the social omnipotence of the mahalle, which, through its structure, its organization and its collective conscience, regulated the life of the individual down to its smallest details"⁷⁷.

⁷⁴ Für die Figuren (And LV 6 S. 43 ff), für die Stücke (op. cit. S. 48 ff).

⁷⁵ Diese Tatsachen haben bezeichnenderweise nicht die ausländischen Forscher, sondern der türkische Forscher Siyavusgil zuerst erkannt. Ritter etwa schreibt: "Diese buntgemischte Gesellschaft mußte für den spottlustigen Bewohner der Hauptstadt eine unerschöpfliche Quelle der Erheiterung sein" (LV 106 Bd. 3 S. X)! An anderer Stelle heißt es: Man "fühlt sich gleichsam immer wieder in das sonderbare Scheich Küşteri-Viertel versetzt, dessen seltsame Bewohner immer aufs neue in noch seltsamere Abenteuer verstrickt werden" (LV 106 Bd. 1 S. 8). Für den Zuschauer waren die Figuren aber keineswegs "seltsam", da sie einfach die in ihren Regelabweichungen übersteigerte Wirklichkeit darstellen.

⁷⁶ LV 119 S. 10.- Die Dorfgemeinschaft kann noch keine rollendifferenzierte Sozialorganisation gehabt haben, wie die kultgebundenen Begehungen und das magische Puppenspiel zeigen. Begriffe wie soziale Rolle und Sozialmechanismen stützen sich als selbstverständliche Voraussetzung auf die Existenz von persönlicher Bewußtheit, die hier noch nicht gegeben ist.

⁷⁷ Siyavusgil LV 119 S. 10; die Mahala stellt sich uns dar als eine Gesellschaftsstruktur mit totaler Normverbindlichkeit für den Einzelnen, der Öffentlichkeit der Intimsphäre, anankastischer Rollen - und Positionszuordnung und erbitterter Sanktionen für jedes abweichende Verhalten. Hier ist das Abstraktum homo sociologicus fast verwirklicht: der Mensch als soziales Rollenaggregat, als Exekutor sozialer Verhaltenserwartungen mit hoher Verbindlichkeit. Eine so organisierte, streng funktional durchgegliederte Gruppe verfügt über das Kriterium der in allen Belangen urteilsfähigen sozialen Gewißheit (Norm, Richtschnur), neigt zur Stereotypisierung als kommunikationserleichternde Ordnungsleistung. Stereotypisierung und Satire (Isolierung und Bestrafung des Außenseiters) sind für den Karagöz typisch. Die Aufführung ist also im soziologischen Sinne eine Unifikationshandlung des Spielers, d. h. er versucht für 1-2 Stunden die an und für sich irrealen Instanz der öffentlichen Meinung zu verkörpern und wirft sich somit als Führer der Gruppe auf. Seine Leistung ist überaus wertvoll für die Gruppe: er stabilisiert die Normen und demonstriert die Sanktionen. Daraus erklärt sich die außerordentliche Beliebtheit

Es ist also nicht bloß so, wie Jacob schreibt, "...dem Zuschauer wird die Orientierungsarbeit abgenommen..."⁷⁸, sondern die Leinwand ist bloße Verlängerung der Wirklichkeit, auf der die Gesetze der sozialen Wirklichkeit gelten, natürlich in konzentrierter und verschärfter Form, denn es handelt sich um Lehrtheater der Sozialisation. Die geschlossen organisierte Gruppe der Mahala hat sich ein Organ der Selbstreflexion und der Selbstbestimmung geschaffen. Als solches ist die Bühne Kanzel der Verkündung des gesellschaftlichen Richtmaßes und Demonstrationsfläche der Sanktionierung der Außenseiter. Stereotypen, durch die hohe Meinungskonvergenz der Gemeinschaft, durch die Invariabilität der Positionsmöglichkeiten und die Eindeutigkeit der Rollenzuweisung, in realiter fast schon vorhanden, werden umso lauter auf der Experimentierfläche der Leinwand dargestellt. Die Realität ist vermehrt um jenes Plus des Lehrtheaters, das das Solle vom Sein trennt. Das Figurenrepertoire des Karagöz repräsentiert also, nicht etwa summarisch und bunt durcheinandergewürfelt, sondern nach Funktionsstruktur und Rollengliederung genau präzisiert, die Mahala. Aus dem Repräsentanten des Universums ist der Repräsentant einer engen lokalen Wirklichkeit geworden⁷⁹.

Aber auch noch eine andere Funktion besaß die Leinwand des Karagöz. Siyavusgil hat nachgewiesen, daß für jedes Stück des klassischen Repertoires ein historisches Ereignis die Entstehungsursache war, nämlich ein Ereignis, das jenes störungsempfindliche Gleichgewicht der hochorganisierten Mahala erschütterte. Der Umsetzungsvorgang von faktitiver Wirklichkeit in gesellschaftlich verbindliche Wirklichkeit, die sich immer in Harmonie mit den normativen Satzungen der

der Spieler. (Auf den Nachweis der soziologischen u. sozialpsychologischen Termini wird verzichtet, handelt es sich doch um Gemeingut des heutigen Wissenshorizontes).

⁷⁸ LV 44 S. 18.

⁷⁹ Siyavusgil denkt sich Karagöz im 15. oder 16. Jh. schon rein satirisch. Der weite Weg, den eine solche Entwicklung in relativ kurzer Zeit zurückgelegt hat, macht ein simultanes Vorhandensein beider Arten wahrscheinlich. Vielleicht ist an eine Übernahme der Spieltechnik von den Mönchen durch das gewitzte Gauklervolk in Konstantinopel zu denken. Aber auch der umgekehrte Fall ist nicht auszuschließen. Siyavusgil sieht die Flgurentypik als tragfähige Basis einer Überbrückung an. "However, it was necessary to create a lineage among these various representations of the world, so as to emphasize their unity and continuity. Then it became necessary to create a personage who would represent to the public that diversity of spectacles is simply the multiple expressions of the same fundamental principle..." (LV 119 S. 9).

Gemeinschaft befindet; Realität wird für die interne Kommunikation "aufbereitet", wird unterbrochen durch den gewaltsamen Einbruch von, in ihrer Faktizität unabweisbaren Vorkommnissen, die den Verhaltensgrundlagen ebendieser Gemeinschaft widersprechen. Die In-Frage-Stellung des Sozialrahmens, der die bisherige Geborgenheit des Einzelnen garantierte, löst Gegenmaßnahmen aus, die die Aufnahme eines dem Ganzen so bedrohlichen Geschehnisses ins öffentliche Bewußtsein nur um den Preis der Verdammung des Täters zulassen⁸⁰.

Aber wo sollte sich in der autokratischen Wirklichkeit des Osmanischen Reiches ein solcher Gerichtsakt vollziehen, wenn nicht unter vielen Verschlüsselungen auf der Leinwand des Karagöz?

"The Mechanism of Karagheuzian satire is now familiar to us: its point of departure is invariable a true fact some social event which surprises or shocks the public conscience. The popular artist transfers this situation to the familiar framework of the mahalle"⁸¹.

Die Differenz zur Wirklichkeit, die das Theater als Ort des Probehandelns und des veranschaulichten Denkens kennzeichnet, bietet den Spielraum zum stellvertretenden Vollzug gesellschaftlicher Akte, die für Gesundheit und Funktionieren des sozialen "Organismus" unentbehrlich sind, deren realer Vollzug aber aus verschiedenen Gründen unterdrückt werden muß. In diesem Sinne erfüllt das Karagöz-Spiel für die Mahala sozialtherapeutische Funktionen. Auf der Leinwand wird Wirklichkeit korrigiert.

Welchen Stellenwert müssen wir dem "sexualpathologischen" Phänomen zumessen, dem Karagöz als Phallusträger und den saftigen Späßen, die sich oft zu phallischen Absurditäten steigern, dem "faunistischen Behagen am Niedrig-Erotischen"⁸²?

⁸⁰ Die Möglichkeit der Vertuschung eines Skandals ist denn auch Symptom für die heimliche Auflösung der Normstruktur einer Gruppe.

⁸¹ Siyavusgil LV 119 S. 20. So sind viele Stücke einfach verschlüsselte Kritik an den Janitscharenregimentern in Istanbul.

⁸² Rehrn LV 104 S. 46.- Diese Tatsache hat die Autoren vielfach zu artistischen Formulierungen veranlaßt, um die moralische Unvereinbarkeit ihres Untersuchungsgegenstandes mit den sittlichen Grundsätzen christlicher Weltanschauung abzuschwächen. Besonders verdammende Worte finden sich in attischer Hochsprache in einem Artikel der griechischen Zeitung Thelxioni in Konstantinopel 1856, deutlich inspiriert von den Idealen europäischer Aufklärung-Erziehung, Bildung, Moral, Bürgertum-, die den Geisteshorizont der Phanarioten und der Athener guten Gesellschaft fast bis Ende des 19. Jahrhunderts prägten. Dort heißt es: "Jede

Das kultische Band der Fruchtbarkeitsmagie ist schon gelöst, der Urbanisierungsprozeß bringt auch die Säkularisierung der agrar-religiösen Traditionen mit sich. Aus dem einstigen Gegenstand der Verehrung wird ein Gegenstand des Gelächters. - Bei globaler Betrachtung ist dies aber überall geschehen: die säkularisierten Kultsymbole finden sich im Volkstheater wieder, im Bereich des Fäkal- und Sexualwitzes. Das Groteske als Ausdruck der Wertindifferenz gegenüber dem Objekt einstiger Verehrung, spielt dabei eine entscheidende Rolle⁸³.

Da an Sublimation nicht zu denken ist, ist die einzige Möglichkeit einer Lebenssteigerung das Gelage und der gesteigerte sexuelle Eindruck⁸⁴.

So wird Karagöz in seiner Sehnsucht nach erfülltem Leben als ewig Hungriger und als Schürzenjäger dargestellt. Der Existenzvollzug deckt sich vollkommen mit den Anforderungen der Triebstruktur. Karagöz ist die Zentralfigur des Spiels. Seine Intelligenz ist vital bedingt, nicht intellektuell, seine Handlungen sind impulsiv, instinktiv, die eines, der (über) leben will. Schläue und Dummheit paaren sich in seiner Person; in glücklichen Augenblicken gebraucht er die Dummheit als Maske, Karagöz ist rein "psychische Realität"⁸⁵, ohne Verständnis für die Wirklichkeit und

erotische Heldentat, jede obszöne Bewegung versetzt jene schönen Personen (das jugendliche Publikum) in stürmisches Lachen, unwissend, daß sie ihre Seele verderben mit der Huldigung dessen, was gelehrt wird. Der Anstand erlaubt es nicht, daß ich diese unzüchtigen satirischen Aktionen beschreibe, manche Szenen die aristophanischen noch weit übertreffend, bis zur Obszönität. Der verruchte Satyr, die alte ottomanische Kleidung tragend, streicht geil in den Harems herum, in den Kaffeehäusern, in den Bädern, in den Bazaren, unverschämt, sorglos, vollkommen zynisch, skeptisch und lachend geht er unter seinen Opfern herum. Ithyphallische Absurdität und die Unzucht der schamlosesten Seele halte ich für unmöglich bis dahin zu gelangen" (zit. bei Biris LV 129 S. 9 ff).

⁸³ Im Orta Oyunu etwa waren grotesk-obszöne Tänze bekannt. Das Bedürfnis nach Steigerung, Übertreibung, Maßlosigkeit mag noch etwas von der totalen religiösen Hingabe an den Kultgegenstand an sich haben. Die Erscheinung der Säkularisierung von primitiven Kulturen zu Karnevalsbräuchen ist der Volkskunde wohlbekannt. Die stereotype Begehung ist denn auch formal noch eine rituelle (vgl. Kakouri LV 59, LV 60. And LV 6 und vor allem LV 7).

⁸⁴ Eine Unzahl von Knaben- und Mädchentanztruppen kam diesem Bedürfnis in Konstantinopel nach. Die Schönheit der Knaben, die hauptsächlich laszive Stücke erotischen Inhalts tanzten, wurde von Dichtern besungen. And vermittelt uns einen Eindruck von der Wirkung dieser Tänze: "In the taverns the people became so intense in their appreciation of the dances that, not infrequently, they were carried away into an ecstasy of obscene and blasphemous words, yells and shouts, glass breaking, sword brandishing, and even quarrels among themselves" (LV6 S. 27/28). Vor diesem Hintergrund sind die phallischen Paralogien des Karagöz zu sehen.

⁸⁵ "psychische Realität"-synonym mit dem genau gefaßten Begriff des "Lustprinzips" bei

ihre Proportionen, doch sein leerer Bauch zwingt ihn zum Kontakt mit ihr. Aus dem Zusammenstoß resultiert seine Komik. Als "reines Leben" ist er unbelastet von Gewissen und Verantwortung, Wahrheitspostulaten und ethischen Skrupel. Trotz seiner Stupidität ist er sehr dynamisch⁸⁶.

Freund und Gegenspieler ist Hacıvat, ein reflektierender, kalkulierender Charakter, ohne Spontaneität, aber an Wissen dem Karagöz weit überlegen, spielt er oft den Lehrer. Er spricht eine gelehrte Hochsprache, mit arabischen und persischen Fremdwörtern und mit enzyklopädischen Einschüben, natürlich Quelle unendlicher komischer Mißverständnisse. Der Gegensatz der beiden Typen bildet die Grundstruktur der Komik der meisten Stücke⁸⁷.

Unter den Frauen gibt es viele verschiedene Figuren, hervorstechend ist Zené, die intrigante, verschlagene Dirne (Abb. 2).

Sympathisch dargestellt ist die Figur des Çelebi, ein Dandy, immer nach der letzten Mode gekleidet, gebildet, weichherzig, aus alter vornehmer Istanbuler Familie, in der letzten Zelt der Spieltätigkeit tritt er in europäischer Kleidung auf (Abb. 3).

Freud. Realität ist eine unbekannte Größe, die trotz Leiderfahrungen und Mißerfolgen im Zusammenstoß mit ihr weiterhin unberechnet und unbeachtet bleibt (vgl. auch Kap. 9).

⁸⁶ Der Phallus wurde in den langen und beredten Arm umgewandelt. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde Karagöz aber auch mit Phallus gespielt. An vielen Beschreibungen dieser Figur ist etwas Charakteristisches zu erkennen: das retrospektive Hineintragen späterer, dem Deskriptionsobjekt unangemessener Begriffe, die dem heutigen oder dem speziellen Bewußtseinshorizont des Autors entnommen sind: "...recht hemmungslosen Triebmenschen..." (Ritter LV 106 3. Bd. S. X) "...der ausschließlich dem Genuß aller materiellen Freuden zugetan ist..." (Aigner LV 1 S. 6) "...ungebildet (Jacob LV 44 S. 20) "Instinktethik..." (LV 129 S. 20). Diese Tatsache scheint verhängnisvoll unvermeidbar, weil man nicht über die Grenzen seiner Zeit und seiner selbst springen kann. Die Charakterisierung durch ein Negativum ist selten neutral und enthält meist schon ein Werturteil. Die Positive zu den oben genannten Zitaten, -Hemmung, geistige Freuden, Bildung, religiöse oder Systemethik-, entstammen einer bestimmten Kulturphase eines bestimmten Kulturbereiches, dessen Begriffe mit dem Mahalabewohner Karagöz nicht das Geringste gemein haben. Die Apperzeption peripherer Phänomene, -peripher vom eigenen Standpunkt aus-, geschieht durch Negativbilder von Gehalten der eigenen Vorstellungswelt. Diese Aporie ist prinzipiell nicht aufzulösen, sollte aber beim Eindringen in fremde Kulturkreise immer bewußt bleiben.

⁸⁷ Abb. 4.- "...the antagonism manifested between the respective attitudes of Hacıvat and Karagheuz is in no way indicative of an underlying and unbittered dass struggle" (Siyavusgil LV 119 S. 21). Auch dies wäre eine unangemessene Begriffsübertragung. Der gleiche Gegensatz (Kavuklu-Pişekar) ist für das Orta Oyunu charakteristisch (And LV 6 S. 39 ff, 43 ff). Auch läßt sich Hacıvat nicht eindeutig der Offiziersklasse oder Effendiklasse zuweisen (Siyavusgil LV 119 S. 21). Er ist einfach das, was Karagöz nicht ist.

Beberuhi, der verwachsene Zwerg, ist der idiotische Parasit der Mahala. Er hat einen Sprachfehler, und in seinen monotonen Unterhaltungen fragt er immer dieselben Fragen (Abb. 4).

Eine interessante Erscheinung ist Matiz, meist zitiert als Tuzsuz Deli Bekir. Als Gesetzeshüter ist er der Alptraum der Mahala: immer drohend, prahlend mit seinen Morden, bis an die Zähne bewaffnet, musik- und tanzliebender Säufer, bringt er in jedem Stück die gewaltsame Lösung. Er ist der *deus ex machina* in jedem Stück. Sein Auftreten wird durch Brüllen angekündigt, alle werden von ihm bestraft; es gibt keinen Widerspruch. Karagöz entgeht nur knapp dem Tode. Als absoluter Herrscher der Mahala, sind seine willkürlichen Entschlüsse immer von großer Wirklichkeitsfremdheit⁸⁸. Tiryaki, der Opiumraucher, schläft mitten in der Unterhaltung ein und schnarcht laut (Abb. 6).

An National - und Dialekttypen gibt es; den Anatolier, auch Baba Himmet genannt, ungeschlacht, riesige Dimensionen; den Lazen von der Schwarzmeer-Küste; den Rumelli vom Balkan; den Kurden; den Tartaren; den Zeybek, Prahlhans von der anatolischen Westküste; den Zigeuner; den Perser; den Araber, meist ist er Neger oder Eunuchenkarikatur; den Armenier, meist Majordomus eines großen Haushalts von beschränkter Intelligenz und humorlos, den Juden (Abb. 7).

Die Dialekte sind keineswegs getreu kopiert, sondern eine Aneinanderreihung einzelner Eigenheiten zu einem komischen Kauderwelsch. Neben diesen Typen gibt es noch eine Reihe von Sekundärfiguren. Das Repertoire besteht aus drei Stoffkreisen: Karagöz, ein Gewerbe betreibend; freie Improvisation; übernommene Stoffe aus der Erzählliteratur⁸⁹.

Zahlenmäßig überwiegt bei weitem die erste Kategorie. Jacob beschreibt sie folgendermaßen: "Die Handlung des Stückes verläuft in

⁸⁸ Siyavusgil vermutet, er sei eine Karikatur der in Istanbul stationierten Janitscharen um das Ende des 16. Jhs. gewesen. Zu dieser Zeit verbreiteten die anfangs gut organisierten Regimenter große Unruhe in Konstantinopel. Als Vorbild mag auch Bekri Mustafa gegolten haben, ein alter Janitschare, Säufer, Ironiker und Satiriker, von dem man sich rabelaisartige Anekdoten erzählte. In der Volksphantasie ist er zusammengewachsen mit der Janitscharenkarikatur und zum Gesetzeshüter geworden (LV 119 S. 22 ff; Abb. 5).

⁸⁹ Jacob LV 44 S. 45 ff gibt zur ersten Kategorie noch eine Variante an: Karagöz auf verbotenen Pfaden. Anfang und Schluß dieses Stoffkreises decken sich aber mit der erstgenannten Kategorie. Die Stücke aus dem Volksgut unterscheiden sich in der Struktur und Tonlage von den übrigen. Das berühmteste ist "Ferhad und Schirin" (Ritter LV 106 Bd. 3 S. 155). Karagöz und Hacibat sind dort in die Handlung so einverflochten, daß sie diese bloß paraphrasieren.

der Regel nach folgendem Schema. Hadschejvat und Karagöz treffen einander und nachdem durch einige Bildungsversuche von Seiten des ersteren und Mißverständnisse von Seiten des letzteren der Charakter beider skizziert ist, stellt sich heraus, daß beide kein Geld haben und sie beschließen, gemeinschaftlich ein Gewerbe zu betreiben⁹⁰.

„...Karagöz erweist sich bei der Ausführung zunächst als Tölpel, bis seine Tölpeleien allmählich in mutwilligen Unfug übergehen. Als Kunden ziehen die einzelnen Völkertypen Istantbuls auf...“⁹¹.

„...In der Regel ist der Ausgang der, daß Karagöz bei seinem Gewerbe allerhand Unfug treibt, bis er schließlich an den Unrechten kommt, der ihm das Handwerk legt und ihn bestrafen will. Sein Freund Hadschejvat bittet ihn dann los“⁹².

Dieses Schema wird nun in den verschiedenen Berufen und Situationen durchvariiert⁹³.

Die Aufführung gliedert sich in drei Teile: den Prolog (Mukkade-me), den Dialog (Muhavere) und das eigentliche Stück (Fasil). Hacıvat spricht zuerst einen Versprolog, der allgemeine Betrachtungen über das Schattentheater und seinen Patron Scheich Küsteri enthält⁹⁴. Es folgt - in Prosa - die Preisung Allahs, die Verfluchung des Teufels, die Preisung des Sultans usw. Der zweite stehende Teil der Aufführung ist der Dialog zwischen Hacıvat und Karagöz, der die beiden charakterisiert, aber in keinem Zusammenhang mit dem Stück stehen muß. Sodann beginnt das Stück, von dem der Inhalt zwar bekannt ist, das sich in Einzelheiten und vor allem im Dialog immer wieder anders gestaltet⁹⁵.

Die Aufführung beginnt nach Einbruch der Dunkelheit. Während das phantasievolle Göstermelik auf der beleuchteten Leinwand hängt, spielt ein Orchester eine Einleitung⁹⁶.

⁹⁰ LV 48 S. X.

⁹¹ LV 47 S. 135.

⁹² LV 48 S. XI.

⁹³ vgl. Jacob LV 47 S. 136; die klassischen Fälle sind Bootsmann, Straßenschreiber, Schulmeister, Koch usw. Dieses Repertoire steht seit dem 17. Jahrhundert fest und hat nur noch Anreicherungen erfahren (vgl. auch And LV 6 S. 50 ff). Auch ein Teil des klassischen griechischen Repertoires fußt in diesem Traditionsbestand.

⁹⁴ Hier finden wir noch Reste der kosmogonischen Metaphorik.

⁹⁵ Jacob LV 47 S. 132, 135; LV 44 S. 41 ff; LV 48 S. IX; vor dem Stückbeginn hängt ein eigenes Bild (göstermelik) über der Leinwand oder auch ein Teil der Szenerie, das bei Beginn der Vorstellung entfernt wird (And LV 6 S. 35).

⁹⁶ Jacob LV 48 S. VI; die Ausmaße der Leinwand waren früher 2m x 2,5m, in der Regressionsphase

Die Musik spielt für Struktur des Spieles und die Personencharakterisierung eine entscheidende Rolle. Jede Figur hat ein gesungenes Auftrittslied, das, unabhängig vom jeweiligen Stück, nur dieser Figur eignet⁹⁷. Die ausschlaggebende Rolle, die die Musik spielt, gibt der Vorstellung oft singspielhaften Charakter⁹⁸. Die Zwischenpausen werden zuweilen durch Tanzdarbietungen ausgefüllt⁹⁹.

Die einzelnen Figuren sind aus geschabtem Kamelleder, durchscheinend, farbig, und werden mit Holzstäbchen, die durch Lederstutzen am Rücken der Figuren befestigt sind, an die Leinwand gedrückt. Ein oder mehrere Gelenke ermöglichen ihnen einige Bewegungsfähigkeit¹⁰⁰.

Um Atmosphäre, Witz und Struktur des Karagöz-Theaters bestimmen zu können, soll ein Stück näher beleuchtet werden. Für diese Absicht, einen Modellfall der Café-Haus-Aufführungen um die Jahrhundertmitte in Konstantinopel zu präzisieren, bietet sich eine Aufführungsbeschreibung von Gerard de Nerval aus dem Jahr 1851 an¹⁰¹. Es handelt sich um die Vorstellung "Karagöz als Opfer seiner Keuschheit", ein Musterbeispiel der phallischen Hyperbolien¹⁰². Wir geben hier die paraphrasierte englische Kurzfassung von Rinvolucris wieder¹⁰³.

ist sie auf 1m x 0,60m zurückgegangen (And LV 6 S. 35). Vor Aufkommen des elektrischen Lichtes wurden Öllampen zur Ausleuchtung verwendet (Jacob LV 48 S. VI). Bei den Instrumenten spielen Kesselpauke und Flöte eine große Rolle (Nerval in LV 129 S. 25 f).

⁹⁷ Jacob schreibt über die Funktion der Auftrittslieder: "...Diese Lieder, meist erotischen Inhalts, haben zu der Handlung des Stückes keine Beziehung, wohl aber zu der auftretenden Figur, welche sie charakterisieren" (LV 48 S. IX). Und an anderer Stelle: "...Musikkundige Türken erzählten mir, daß für die Hauptfiguren bestimmte Tonarten feststünden, die gewissermaßen ihr Leitmotiv bilden..." (LV 47 S. 155).

⁹⁸ Jacob vergleicht das Stück mit einem Operntext (LV 47 S. 154/155), Nerval auf grund der Liedeinlagen mit einem Vaudeville (LV 129 S. 25 f).

⁹⁹ Jacob LV 44 S. 40.

¹⁰⁰ Jacob LV 48 S. 6; And LV 9 S. 7; Jacob LV 47 S. 149 ff.; Jacob hat an anderer Stelle (LV 47 S. 5) hervorgehoben, daß sich aus der Farbigkeit und Transparenz der Figuren und dem Terminus "Schattenspiel" eine Paradoxie ergibt. Es ist anzunehmen, daß die ursprünglichen Figuren undurchsichtig und einfarbig waren. Bleibt immer noch Rinvolucris Einwand, daß man besser von "Silhouettentheater" spräche (LV 121 S. 16). Daß der Begriff Schattentheater bis heute nicht präzisiert und definiert ist, daran ist hauptsächlich das semantische Wirrwarr um das türkische Wort schuld, dem wir schon in den frühesten Quellen begegnen, so daß bis heute niemand genau sagen kann, was unter Schattentheater eigentlich zu verstehen ist.-

¹⁰¹ in: Voyage en Orient, 3. Bd., Paris 1927 (vgl. Biris LV 129 S. 15 ff).

¹⁰² vgl. dazu LV 129 S. 25 f.

¹⁰³ LV 121 S. 27 f.

“Haçivat is going off on a journey so he asks his friend Karagöz to keep an eye on his wife and see she stays out of mischief. Karagöz is worried at the trust his friend places in him for he considers himself very handsome. He says to himself: ‘What if his wife catches sight of me as I keep watch by the front door. I’m so handsome she’s sure to fall head over heels in love with me’. This in itself is a good joke since Karagöz is completely bald. He decides the only way to keep a close watch on the house and avoid being seen is to disguise himself. A stream runs close by and arches himself over it pretending to be a bridge. His giant penis sticks up skywards like a post as bedded in the middle of the bridge.

A caravan comes in from Anatolia and the drivers tie up their camels to this strange ‘post’. Some giggling girls come down to wash their clothes in the water. They just cannot think of a place to hang them out to dry when suddenly they notice the strange stoke sticking up from the bridge. They tie one end of their clothes line to it and soon their washing is fluttering in the wind. The bridge scene ends dramatically when Karagöz hears a heavy carriage coming rolling along - he is terrified of it crushing him so he leaps up and at that very moment his friend’s wife comes out of the house on her way to the public baths. She falls passionately in love with him and the rest of the play deals with the way Karagöz fends off her advances and those of her friends. His ‘chastity’ is saved by the *deus ex machina* appearance of the grandly-dressed French Ambassador to the Porte who saves Karagöz by whisking him away in his carriage”.

Drei Dinge sind wesentlich: die Feststellung der Reihenstruktur; die Feststellung, daß es sich nicht um ein Stück des klassischen Repertoires handeln kann, da das Ende nicht der brutale Deli Bekir, sondern der französische Gesandte bringt; die Feststellung, daß Karagöz mit einem überdimensionalen Zeugungsorgan versehen ist, und daß die Situationskomik mit diesem in Zusammenhang steht. Als Aufhänger variierender Episoden dient eine komische Grundsituation: Karagöz als Brücke, Karagöz die Liebesversuche von Hacıvats Frau abwehrend, Karagöz die Freunde abwehrend¹⁰⁴. Improvisationslust und Publikumszusammensetzung, Spiellaune und Zuschauerreaktion

¹⁰⁴ Die Episoden sind noch zahlreicher als im Bericht angegeben.

entscheiden über die Selektion der Episoden. Grundsätzlich sind sie auswechselbar. Also können sich Improvisationsmomente nur in der Episodik ansiedeln, nicht in den linearen Grundsituationen, die sozusagen das feste Rückgrat des Stückes bilden. Karagöz als Brücke ist fester Bestandteil, aber ob dünnbeinige Pilgerheere oder stampfende Elefantenkarawanen darüberziehen, hängt vom Gebot der Stunde ab.

Der französische Gesandte ersetzt den Deli Bekir. Aber an seiner stückbeschließenden deus-ex-machina-Funktion hat sich nichts geändert.

Die "sexualpathologische" Erscheinung des Karagöz überzeugt uns davon, daß wir eine Aufführung außerhalb des Serails mit noch ungewandelter Tradition vor uns haben.

Die Fabel ist von kausalrationalen oder handlungssukzessiven Gestaltungsanforderungen unbelastet, richtet sich vielmehr nur nach den Linien komischer Grundsituationen aus, um die sich dann eine wild wuchernde Episodik rankt.

Die Komik bedarf aber immer eines Richtmaßes, von dem sie abweichen kann. Erst diese Differenz liefert einen komischen Effekt. Das Richtmaß ist die soziale Wirklichkeit der Mahala. Die Abweichungen bestehen in physischen Anomalien, sprachlichen Defekten oder Eigentümlichkeiten und intellektuellen Gebrechen.- Der verwachsene Zwerg ist komisch durch sein körperliches Anderssein¹⁰⁵. Die Dialekttypen sind komisch auf grund ihrer sprachlichen und habituellen Eigenheiten, die natürlich in großem Gegensatz zu den Gewohnheiten des Mahala-Bewohners stehen. Zu den geistigen Gebrechen zählen nicht nur Idiotie, Stupidität und Geistesträgheit, sondern auch intellektuelle Fehlleistungen, etwa die Mißverständnisse und die Leichtgläubigkeit des Karagöz. Hier setzt aber plötzlich ein Umkehrvorgang ein, wenn Karagöz nämlich die Denkfehler absichtlich produziert. Auf der Bühnenwirklichkeit der Leinwand eröffnet Karagöz noch eine

¹⁰⁵ Jenseits allen Mitleidens für körperliche Gebrechen drängt sich ein Vergleich mit den Groteskfiguren und Krüppeln des lateinischen Spätmittelalters und Barocks auf. Dort galt die Krüppelhaftigkeit des Körpers als Ausdruck der Häßlichkeit der Seele, der Defekt als Sündenstrafe. Der Körperfehler im türkischen Karagöz aber hat die Doppelbedeutung des Innen und Außen nicht. In seiner Undifferenziertheit bedeutet er einfach Abweichung von der Körpernorm, vom normalen Aussehen, und ist daher komisch. Lächerlichkeit und soziale Randposition sind die Strafe für die Gefährdung der Uniformität der Gruppe durch sein "nonkonformistisches" Vorhandensein.

zweite Scheinwirklichkeit des Sich-So-Stellens-Als-Ob; er spielt einen Karagöz, der noch dümmer ist als er schon ist. Dummheit als Maske ist aber Schlauheit. Sein eigentümlich ambivalenter dumm-schlauer Charakter ist ein Effekt der andauernden Mischung diesen beiden Realitätsebenen: man ist oft nicht sicher, ob er nun dumm spielt oder tatsächlich dumm ist.

Eine solche, ganz ander strukturierte Komik resultiert nicht mehr aus der antipathischen Distanz des Zuschauers, dem Scherbengericht der Verspottung, sondern aus sympathisierender Identifikation mit dieser Figur. Kurz, Karagöz repräsentiert in wechselseitiger Beeinflussung den Geist der Mahala. In ihm kreuzen sich Bühnenwirklichkeit und die um Phantasie und Einbildungskraft erhöhte Lebenswirklichkeit, nämlich die Realität des Zuschauers. Nur in dieser Zentralfigur sind daher Identifikations- und damit Illusionseffekte möglich. Nach der vollzogenen Identifikation Zuschauer-Karagöz, beginnt dieser, die (antipathische) Bühnenwirklichkeit durch seine Mißverständnisse und seine Orientierungsunfähigkeit, durch sein Unvermögen, irgendwelche Verhältnisse richtig zu bewerten oder Ausmaße zu bemessen, -beginnt er die Bühnenwirklichkeit systematisch zu zerstören¹⁰⁶.

Da die Bühnenwirklichkeit in hohem Maße die Lebensrealität repräsentiert, -dargestellt durch das gleichbleibende Bühnenbild mit Serail des Paschas und Hütte des Karagöz-, ist diese Lust an der Demolierung einer Realität geradezu purgatorisch. Eigentlich ist die (unangenehme) Wirklichkeit nicht verbindlich. Karagöz überwindet streckenweise die Realität und vollzieht Wunschhandlungen und Tagträume des Publikums, bis er durch seine ihm unvermeidlich bestimmten Prügel von ihr wieder zurechtgewiesen wird. Der Effekt ist ein ambivalenter: einerseits wird die bestehende, soziale Wirklichkeit durch die antipathischen Typen und ihre Differenzkomik gestärkt und gefestigt, andererseits relativiert sie Karagöz, vor allem ihre für den Einzelnen bedrückenden Seiten¹⁰⁷. Durften wir den sozialtherapeuti-

¹⁰⁶ Der Effekt ist so alt wie das komische Theater. Attische Parabase, "aside" des Elisabethanischen Theaters, romantische Ironie usw. beruhen alle auf diesem Prinzip. Für Pirandello ist es das Hauptproblem seiner Theatertheorie.

¹⁰⁷ "Das drastische Unvermögen, die Verhältnisse richtig zu taxieren, wird zur Hyperbel" (Jacob LV 44 S. 61). Nie aber hebt sie die Realität aus der beherrschenden Lage des korrektiven Leitmaßes. Der Absurdität der Spiele ist keine reflektierte "weltanschauliche" Antriebsmotivation zu

schen Charakter der Karagöz-Aufführung schon feststellen, so können wir jetzt auch ihre individualtherapeutische Funktion hinzufügen. Das Schattenspiel als Bekräftigung und Überwindung der Realität.

Insofern ist dem Spiel immer die Satire immanent, die sich aber nie auf Staat, Religion oder Familie erstreckt. Unter den Prügeln, Flüchen, Drohungen und Todesstrafen des Deli Bekir geht das Stück zu Ende.

Eine Spielgattung, die so eng auf Ort und Gesellschaft bezogen ist, verschwindet bei der ersten großen Änderung der Bedingungen. 1908 fegte die Jungtürkische Revolution über das morsche Reich. Auch Konstantinopel änderte sein Gesicht. Die geschlossene Mahala-Struktur wurde aufgesprengt und das Schattenspiel ging zugrunde. Im wesentlichen lief dieser Auflösungsprozeß schon das ganze 19. Jahrhundert.

Die alte Gesellschaftsordnung wurde immer wankender, aber eine neue war nicht abzusehen. Aus diesem Grund mußten alle Erneuerungsversuche des Karagöz mißlingen und die Spieler brachten denn auch hauptsächlich nur das alte Repertoire, das seine Funktion aber mehr und mehr verlor. Unter europäischem Einfluß wurde das Äußere der Figuren immer realistischer¹⁰⁸. In der Orientierungslosigkeit des Umbruchs repräsentierten die Figuren dann gar nichts mehr, die früher einheitlichen Erwartungsvorstellungen des Publikums waren zersplittert, der Spieler verlor seine Funktion als ausführendes Organ eines Gruppenwillens. Alle Manifestationen von Existenz und Aktivität des Schattenspiels tragen den Stempel des Musealen. Der Karagöz ist in die Endphase der theoretischen Reflexion, der Bemühungen um Bestimmung und Fixierung seines Stellenwertes in Ästhetik, Geschichte und nationaler Tradition eingetreten. Aber dieses Schicksal ist kein bloß türkisches. Als man um die Jahrhundertwende begann, systematisch alle Manifestationen von Schattenspielen zu registrieren, stellte sich heraus, daß sich in den ehemaligen Randzonen des Ottomanischen Reiches Schattentheater weiter erhalten hatte, jetzt aber in die Sta-

unterstellen. Karagöz Demolierung der Bühnenwirklichkeit ist keine Chiffre für die Auflösung des Realitätsbegriffes überhaupt, sondern bloß psychischer Befreiungsakt eines Menschen in unbefriedigender Wirklichkeit. Nicht eigentlich Grotesk-Komik, angesiedelt im Niemandsland totaler Wertrelativität ist es, sondern die Lust am Überwinden der Naturgesetzlichkeit, die diebische Freude am straflosen Übertreten sozialer Normen. Es handelt sich also nicht um absurdes Theater in Blickrichtung existenzieller Philosophie, sondern um Korrekturen der Außenrealität zugunsten der Gesundheit und Ausgeglichenheit des seelischen Innenraums.

¹⁰⁸ Jacob LV 47 S. 141

dien der Regression oder des Wiederbelebungsversuches eingetreten war. In den meisten Fällen handelt es sich um späte Neuübernahmen aus den letzten beiden Jahrhunderten. Die Metamorphoseerscheinungen sind hauptsächlich degenerativer Natur, da ja der Grad der Repräsentanz eines sozialen Umraums durch die andersartigen Lokalbedingungen stark herabgemindert, die Umformung in eine bodenständige Ausdrucksskala und die Anknüpfung an gewachsene Traditionen aber nicht gelungen ist. Einzige Ausnahme ist hier Griechenland. In diesen verkümmerten Spielformen ist oft Struktur, Typ und Fabel des türkischen Vorbilds noch fast unverändert erhalten. Genauere Nachrichten besitzen wir aus Syrien, Serbien, Ägypten und Nordafrika¹⁰⁹.

Hoenerbachs Autopsie von Schattenspielen in Tripolis 1955 gibt ein ausgezeichnetes Beispiel ab für die Verfallserscheinungen des Schattentheaters in der Regressionsphase: räumliche und zeitliche Beschränkungen; Verlust der Farbigkeit der Figuren; gänzlicher Verzicht auf Musik; vor allem aber die Strukturaufweichungen: die Typen werden unscharf und assimilieren einander; der innere Auflösungsprozeß spiegelt sich in der Abwärtsentwicklung von strenger Stereotypik zum undifferenzierten Durcheinander der einst streng verankerten habituellen Topoi.

Die einzige Weiterentwicklung im allgemeinen Niedergang erfuhr das Schattentheater auf griechischem Boden.

¹⁰⁹ Syrien: Aleppo: Littmann LV 73 S. 1ff, Jacob LV 47 S. 122. Littmann hat das sogenannte "Malerspiel" abdrucken lassen. Die Karagöz-Hacivat-Struktur teilweise erhalten. Mehr politische Satire als das türkische Vorbild.- Beirut: Littmann LV 72 S. 1 ff. Auch hier die Grundstruktur und die Namen in abgewandelter Form erhalten. Es fehlt der Prolog und die Exposition.- Serbien: Jacob LV 47 S. 130. "Dagegen habe ich in Sarajewo noch zu österreichischer Zeit einen Schattenspieler angetroffen, der die besten Leistungen seiner Istambuler Kollegen erreichte". Ägypten: Kahle LV 56 S. 2. "Hasan Kasass war der berühmteste Schattenspieler, den Kairo in letzter Zeit besessen hat. Er ist die eigentliche Autorität für alle heutigen Schattenspieler Kairos... es kann mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden, daß Hasan Kasass das Schattenspiel in Ägypten erst wieder neu begründet hat, daß es in der letzten Zeit vor ihm in Kairo ganz oder doch fast verschwunden war". Nordafrika: Hoenerbach LX 38 S. 1 ff. 1959 ist in Tripolis noch Schattenspieltätigkeit nachgewiesen. Bis 1843 in Algier. Die Aufführungen sind im allgemeinen primitiver: Bühne 50 x 70 cm, Kerzenlicht, kaum bemalte Pappfiguren; die Zoten sind ausgemerzt, Spiel ohne Phallus. Im 19. Jahrhundert war es sehr politisch-satirisch, ab 1911 in Tripolis unpolitisch. Heute Kinderpublikum. Kein Prolog, keine Exposition, ohne Musik und Szenenbild. Spieldauer ca. 15 min.

3. Karagöz in Griechenland

Eine sogenannte "Übernahme" des türkischen Karagöz hat es nie gegeben. Wir müssen uns den Vorgang möglichst differenziert und auf einen langen Zeitraum sich erstreckend vorstellen. Den historischen und geistigen Hintergrund bildet die jahrhundertelange Symbiose von Griechen und Türken im Osmanischen Reich. Die Spärlichkeit der Quellen hat wieder mehrere differierende Ansichten aufkommen lassen. Die Kargheit des Nachweismaterials in diesem Abschnitt ist von folgenden Ursachen bedingt: dem Zustand der Unfreiheit der Griechen unter der mohammedanischen Herrschaft (bezeichnenderweise tauchen die ersten Quellen erst im befreiten Staat unter Otto I. auf), dem Analphabetismus der Spieler, deren einziger Weg sich gestaltend auszudrücken eben das Spiel war, und der strengen Abgegrenztheit des Standes, bedingt durch die mündliche Überlieferung und durch die verachtete soziale Stellung der Spieler¹¹⁰.

Im wesentlichen können wir drei Schübe einer Eingliederung in das romäische Volksgut feststellen: die Tätigkeit des Jannis Vrachalis, dessen Verdienst bloß die geographische Verpflanzung war; die teilweise Hellenisierung des Karagöz in der epirotischen Tradition; die Reformarbeit des Mimaros.

Alle Ursprungssagen enden damit, daß ein gewisser Vrachalis um 1850 oder 1860, hier gehen die Angaben auseinander, das Schatten-spiel aus Konstantinopel nach dem Piräus gebracht haben soll. Während an der Richtigkeit des Namens niemand ernstliche Zweifel hegt, sieht man das Datum fast einstimmig als zu spät an. Der Streit kreist hauptsächlich um die Frage, ob auf griechischem Gebiet und in griechischer Sprache Aufführungen schon vor der Revolution und der Errichtung des freien Staates 1821-28 anzusetzen seien, oder erst später¹¹¹.

Für eine vorrevolutionäre Spieltätigkeit sprechen vor allem zwei

¹¹⁰ vgl. Biris LV 14 S. 22; S. Spatharis LV 120 S. 25 f.

¹¹¹ Aigner nimmt eine Sonderstellung ein: er hat - logisch naheliegend - angenommen, daß das Karagözspiel im türkisch besetzten Griechenland bekannt gewesen sei, daß aber die Übernahme unerforscht sei (LY 1 S. 6). Das Pauschalurteil gänzlicher Unerforschtheit trifft aber nicht zu.- Biris hat den Versuch unternommen, griechische Karagözspieler im Konstantinopel des 19. Jahrhunderts nachzuweisen, kann sich aber auf keine konkreten Angaben stützen.- Zypern dürfte als Ort eines Überwechslens des Karagöz von Türken zu Griechen keine Rolle gespielt haben. Der erste bekannte Spieler, Kephallonitis, stirbt 1936, also erat sehr spät. Er

Angaben: die Aufführungen seien unverdächtige, nach außen hin harmlose Zusammenkünftsorte für die Absprachen der Revolutionsbewegungen gewesen¹¹²; und: die Schlußfolgerungen aus einer Anekdote über General Makryjannis ließen es nicht anders zu, als für die

hat die Spieltechnik offenbar von Tourneespielern kennengelernt. Das Vorhandensein einer Spieltätigkeit unter der türkischen Bevölkerung der Insel ist zwar nicht ausgeschlossen, aber nicht belegbar. Die Quellen beziehen sich nur auf Konstantinopel.

¹¹² Ohne konkrete Hinweise anzugeben, nehmen Dostalová-Jenistová (LV 42 Bd. 4 S. 185) und Dhimarás (LV 23 S. 248) eine Übernahme während der ottomanischen Okkupation an. Letzterer schreibt in seiner Standard-Literaturgeschichte: "Die Geschichtsdaten des Karagiözis in Griechenland sind nicht gut bekannt; einige neuere Forscher, die sich mit dem Thema beschäftigen haben, lassen ihn erst in jüngster Zeit in unsere Gegenden kommen; das ist auf keinen Fall richtig: der Karagiözis war in Griechenland schon vor dem Freiheitskampf bekannt".- Der Hinweis, daß Karagözaufführungen als Ort der Verschwörung während und vor der Revolution gedient hätten, geht auf den berühmten Spieler Mollas zurück: "In der Zeit der Revolution wurde er als Ort der Versammlung und Verständigung der Führer der Revolution benützt" (LV 58 S. 3). Auch 1800 hat er als Datum angegeben (Biris LV 14 S. 22). Auf Mollas stützt sich Roussel (LV 110), aber auch Jensen, in dessen Version sich die Angabe von Mollas so ausnimmt: "Als Griechenland um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sich anschickte, das türkische Joch abzuschütteln, stellten kluge Führer der antitürkischen Freiheitsbewegung das Schattenspiel, das sich bei den breiten Volksmassen bereits einer immer größeren Beliebtheit zu erfreuen begann, in den Dienst ihrer Propaganda. So wurde der ursprünglich reine Possencharakter derselben schon fast von Anfang an bei den Griechen um eine politisch-satirische Note bereichert, die ihm ein eigenes Gepräge verlieh und die ihm in gewissem Grade noch bis in die Gegenwart anhaftet. Zwar hat in den modernen Stücken erklärlicherweise die ursprünglich propagandistische, antitürkische Tendenz im befreiten Griechenland entweder einer lokalkritischen Note Platz gemacht, die sich auf moderne innenpolitische und kulturpolitische Begebenheiten bezieht, oder die Stücke dienen dem Zwecke der Ironisierung gewisser Schwächen des griechischen Nationalcharakters. Dennoch läuft in vielen Stücken die eigentliche Handlung noch traditionsgemäß auf eine Überlistung dummer Türken durch schlaue Griechen hinaus" (LV 42 Bd. 4 S. 206).- Wir haben den Rahmen etwas überzogen. Aber als Beispiel einer wissenschaftlichen Mythisierung von mündlichen oder schriftlichen (LV 55 Mollas-Vorwort) Angaben ist die Stelle lehrreich. Die Schlußfolgerungen von Jensen führen nicht nur zu scheinbarer Faktizität und Schlüssigkeit von Entwicklungen, wo sie nicht zu belegen sind, sondern auch zu eklatanten Fehlurteilen. Mangelnde Kenntnis der Literatur und scholastischer Mißbrauch des Vergleichsmaterials mit dem Ziel einer Erstellung kausal bündiger historischer Fortentwicklungen, ist die Folge des Versuches, mit bloß philologischen Methoden in die Puppen und Schattenspielkunde überzugreifen. Die Fehlinformationen reichen von der propagandistischen Ausnutzung des Karagiozisspiels durch die griechischen Freiheitskämpfer bis zur unterstellten antitürkischen Tendenz der Spiele (im Gegenteil: der Pascha ist die ethisch höchststehende Figur des Spiels). -Im übrigen hat Sp. Melas den Mollas-Hinweis entscheidend entkräftet: die heimlichen Zusammenkünfte der Philiki-Etairia bei Karagöz-Spielen seien historische Tatsache, doch habe dies bei türkischen Spielen in Konstantinopel stattgefunden (LV 80, 11. 11. 1952). Eine griechische Spieltätigkeit zu dieser Zeit ist unwahrscheinlich, da für alle Rajahs (rechtlose Untertanen der Türken) alle Versammlungen von mehr als drei Mann verboten waren. Dies ist der Grund für die Inexistenz jeglicher griechischer Theatertätigkeit unter den Türken (vgl. V. Rotas LV 129 S. 71).

Tage vor oder während der Revolution griechische Karagiozisvorstellungen anzunehmen¹¹³. Obwohl eine allmähliche Übertragung schon während der langen Jahrhunderte der Türkenherrschaft an und für sich das Naheliegendste wäre¹¹⁴, fehlen uns dafür alle faktischen Unterlagen, die für eine nachrevolutionäre Übertragung sehr wohl zu erbringen sind¹¹⁵.

Nach der Revolution dürfte sich die Einflußtätigkeit griechischer Spieler von Konstantinopel aus in Wellen durch das Reich bewegt haben und wieder dorthin zurückgekehrt sein¹¹⁶.

¹¹³ Die Anekdote geht auf eine Rezension von Kyriakidhis über das Buch von Roussel zurück (LV 67 S. 280 ff), der sie von seinem Lehrer N. Politis, dem Gründer der griechischen Volkskunde, hat, der sie seinerseits aus anonymer mündlicher Quelle schöpfte. General Makryjannis, einer der Führer des griechischen Freiheitskampfes, soll einmal mit seiner Truppe zu einer Karagiozisvorstellung gekommen sein, wo sich auch Frauen im Publikum befunden hätten, weswegen das Spiel nicht in seiner vollen Saftigkeit verlaufen sei. Makryjannis habe die Frauen hinausgeworfen, und dem Spieler gesagt, er solle sagen, was er zu sagen habe, - nämlich die üblichen Zoten. Die Episode muß sich kurz vor oder während der Revolution zugetragen haben. Die Schlußfolgerung ist die: in der türkischen Vorstellung war die Anwesenheit der Frau verboten, wenn Makryjannis weibliche Personen angetroffen hat, muß die Vorstellung eine griechische gewesen sein (vor allem Pampoukis LV 89; auch Ioannou LV 143 1. Bd. S. XXI). Folgende Bedenken erwachsen jedoch, wenn wir die Anekdote als Beweis für die Existenz griechischer Spiele in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts annehmen wollen: Über die Zuverlässigkeit der Quelle können wir keine sicheren Angaben machen, aber sie scheint dem Sagenkranz um die Freiheitshelden anzugehören; Frauen waren nur im traditionellen türkischen Caféhaus von der Vorstellung ausgeschlossen, in Privathäusern und im Serail waren sie sehr wohl anwesend; die Folgerung unterstellt, daß es der griechischen Frau im 19. Jahrhundert ausdrücklich gestattet war, der obszönen Belustigung beizuwohnen, was wohl schwerlich der Fall gewesen sein kann; die türkische Verwaltung hätte jede griechische Spieltätigkeit sofort unterdrückt (Schmidt LV 113 S. 495); die moralischen Doktrinen der orthodoxen Kirche und die patriarchalische Gesellschaftsordnung hätte die Anwesenheit von Frauen bei solchen "Männer"-Unterhaltungen sehr wahrscheinlich als Ausschweifung gewertet und sofort untersagt.

¹¹⁴ vgl. Dostálová-Jenistová LV 42 Bd. 4 S. 185. Aber das Versammlungsverbot für Griechen unter türkischer Herrschaftsverwaltung und die ethischen Grundsätze der Orthodoxie dürften eine öffentliche Spieltätigkeit unmöglich gemacht haben (Schmidt LV 113 S. 495).

¹¹⁵ Das Fehlen von schriftlichen Quellen für die vorrevolutionäre Zeit bedeutet an und für sich gar nichts, weil es noch nichts Gedrucktes im griechischen Raum gab. Aber zusammen mit der Bezogenheit des Karagöz auf die Mahala und dem Versammlungsverbot für Griechen verdichtet es sich zu einiger Wahrscheinlichkeit, daß es keine Aufführungen unter türkischer Herrschaft gegeben hat. Umgekehrt aber stützt sich Biris' These von der epirotischen Tradition auf eine Tätigkeit griechischer Spieler bis 1881 unter türkischer Herrschaft. Allerdings mochte dies in den schwer zugänglichen Bergdörfern des Epirus geschehen sein, wo der Arm osmanischer Verwaltung nicht hinreichte.

¹¹⁶ Ob griechische Spieler in Konstantinopel anzunehmen sind, - wie Biris meint, ist schwer zu sagen. Es sind nur türkische Namen überliefert. Die Vorstellung mußte außerdem in türkischer Sprache und vor türkischem oder zumindest gemischtem Publikum vor sich gegangen sein.

Während der Revolutionswirren, der politischen Unruhen und der gespannten Lage unter Kapodistrias schenkt keine Druckschrift den Schattenspiel irgendwelche Aufmerksamkeit. Erst nach Einsetzung des jungen Bayernkönigs Otto I., und nachdem sich nach den verschiedensten Verschwörungen die Lage etwas entspannt hat, finden wir in einer Athener Zeitung eine kurze Notiz: "Am 21. des Monats wird in Nauplia die Komödie des Karagiozis präsentiert werden, mit der Figur des Hatz-Avvatis und des Kouszouk Meimetis"¹¹⁷. Die Art und Weise der Veröffentlichung dieser Provinzneuheit weist darauf hin, daß Karagiozis in Athen vorher nicht unbekannt war¹¹⁸.

Die zweite Nachricht fällt dann in das Jahr 1852, lange nach den Verfassungswirren und dem Fall der absoluten Monarchie und ihrer Umwandlung in eine konstitutionelle. In derselben Zeitung finden wir einen ganzen Artikel mit Titel: "Anatolikon Theatron":

"Im Wohnbezirk der Plaka hat das anatolische Theater seine Bühne aufgeschlagen; zu bezahlen nur zehn Lepta, fünf nämlich für den Eintritt und andere fünf für ein Nargileh¹¹⁹, imstande drei Stunden zu unterhalten, anhaltend und pausenlos wird während dieser ganzen Zeitspanne gelacht. In der letzthin abgehaltenen Vorstellung wurde die Hochzeit des Karagiozis gefeiert, der, nach eigenen Worten, sich bereit erklärt hat, Verschiedene aus dem Okzident und Orient, der Arktis und den Tropen, sowie von allen zwölf Inseln einzuladen; dort sah er Menschen der verschiedenen Völker mit den verschiedensten Kleidern als da sind... (- es folgt eine Aufzählung überwiegend anabolischer Kleidungsstücke -). Selbiger Karagiozis mit einem goldbestickten Seidenschal auf dem Kopf und den offiziellen Bräutigamsstaat tragend (in

¹¹⁷ Tachypteros Phimi, 18. Aug. 1841, Nr. 130, S. 525, Spalte Verschiedenes.- Die Figur des Kouszouk Meimetis ist für den griechischen Karagiozis unbekannt. Es handelt sich wahrscheinlich um den türkischen Burnusuz Mehmet (Aid LV 8 S. 303), eine Abart des Tuzsuz Deli Bekir (Aid LV 6 S. 46). Auch der Name Hatz-Avvatis ist noch nicht hellenisiert. Biris schließt daraus, daß es sich noch um den türkischen Prototyp gehandelt haben müsse, zwar in griechischer Sprache, aber mit türkischen Figuren (Biris LV 14 S. 23).

¹¹⁸ Biris LV 14 S. 23; Ioannou LV 143 S. XXI. Wir dürfen annehmen, daß die Presse ziemlich genau jede greifbare Vorstellung registrierte, da außerhalb des Schlosses nur die Theaterbewegung von 1836 existiert hatte, die aber auch den politischen Spannungen zum Opfer fiel. Trotz der Verachtetheit dieser Belustigung wird dem Schattentheater Aufmerksamkeit geschenkt, weil es sonst im Reich kein Theater gibt.

¹¹⁹ Wasserpfeife.

fustibus) begrüßte die Geladenen oft wiederholend 'da Du zu meiner Hochzeit geladen, mach mir kein Kuddel-Muddel'¹²⁰. Der Nastradhin Hotzas¹²¹ reitend auf einem Kamel, das zwischen viel Minaretten steht, und umgeben von zwölf Derwischen, war beauftragt, die Hochzeitszeremonie auszuführen. Beistand ist der Hatzi Aptourachmanis, tragend einen noch offizielleren Staat als der Karagiozis und den Beistandshut. In unserem folgenden Blatt wollen wir die Einzelheiten der Hochzeit und das also mutmaßliche Fest ins Auge fassen, bei dem der Karagiozis zu den Speise Verlangenden 'Schluck runter!' sagte und im Verfolg der Hatzi Aivatis die Beweisführungsfrage auf dem Grund der Stoischen Philosophie entwickelte, ob die Gesamtheit des Seienden von den Ideen zuwege gebracht werde. Während der Zeremonie spielte der Neffe des Karagiozis, der Koutsouzouk Antrias, das Koumouzouloupe Maskaratzik mit der Zimbel anhand der Oktave makam atzirem, oder das Lied, erstmals aufgegriffen von Koutouzelis, das dem Duett der Norma gleicht"¹²².

¹²⁰ Der Witz besteht im Gegensatz zwischen Schriftsprache und dem Ausdruck tsatra-patra (Kuddel-Muddel).

¹²¹ Die Übernahme der Figur Nasreddin-Hodschas, der aus der türkischen Schwankliteratur entnommen ist, in das Personal des Karagiozis zeigt, daß der Spieler kein Türke gewesen sein kann. Die türkische Vorstellung kennt den Nasreddin Hodscha in diesen Stoffgruppen nicht.

¹²² Tachypteros Phimi, 9. Feb. 1852, Nr. 977, S. 3. Befremdlicherweise wird genau derselbe Text von Kakojanis der Lariser Zeitung "Olympos" 1901 zugeschrieben (LV 173 S. 15/16). Es dürfte sich um Plagiat handeln. Im allgemeinen sind die Angaben verschiedener Zeitschriftenartikel ziemlich unzuverlässig.- Vorbild dieses Stückes dürfte Büyük Evlenme (Die große Hochzeit) gewesen sein, aber auf mehrere Vorstellungen ausgedehnt und um viele Schaulleffekte bereichert. Das Stück besteht im Türkischen aus einer Hochzeitstravestie und der Geburt des Sohnes von Karagiozis in der Brautnacht, der sofort ordinär zu fluchen beginnt und obszön-blasphemische Schwüre ausstößt (LV 6 S. 51). Die Hochzeitsparodie haben wir vor uns. Trotz der zwölf Derwische und des Hodschas ist es aber keine türkische, weil es dort keinen Beistand gibt. Biris ist der Ansicht, daß es die Frömmigkeit gegenüber der Kirche verboten hätte, eine orthodoxe Hochzeit zu persiflieren, -sie sei kein Lachobjekt gewesen- (LV 14 S. 25), aber wie uns das griechische Brauchtum zeigt, gibt es sehr wohl orthodoxe Hochzeitstravestien (vgl. Kap. 8), allerdings nur auf dem Dorfe.- Der Wesensgegensatz Hatziavatis-Karagiozis ist noch türkisch: Hatziavatis als Philosoph, während Karagiozis die Grußformeln der Athener Oberschicht verballhornt (die Reinsprache liegt ihm gar nicht) und durch seine Tölpelhaftigkeit ununterbrochen die Offizialität des Abends stört. Karagiozis hat noch keinen Sohn, -dies ist wohl nicht darauf zurückzuführen, wie Biris es tut, daß Kollitiris erst später ausgebildet wird, -auch im türkischen Spiel hat Karagöz einen Sohn-, sondern dieser wird im Stück ja erst in der Hochzeitsnacht geboren. Karagiozis ist aber schon Grieche mit griechischer Umgebung. Er hat auch schon seine Funktion der Satire auf das "was sich gehört" übernommen. Die ersten Umwandlungen sind also schon festzustellen. Der türkisierte christliche Name des Neffen von

Im nächsten Blatt ist von Karagiozis aber kein Wort mehr zu lesen, was schon auf die Schwierigkeiten hindeutet, die man dem Spieler in Athen machte. Auffindung und Interpretation dieses Artikels ist vielleicht die wesentlichste Leistung von Biris' diesbezüglicher Forschungstätigkeit. Denn nun können wir den harten Kern der Ursprungssagen verifizieren:

Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelt es sich um jenen legendären Jannis Vrachalis, der um 1850 oder 1860, aus Konstantinopel kommend, im Piräus gespielt haben soll. Zuerst wird er wohl nach Athen gekommen sein. Hier fand er aber keine gute Aufnahme. Das Volk stand damals unter dem Einfluß der Gebildeten, man fühlte sich als Nachkomme der alten Hellenen und verfolgte mit heißer Leidenschaft die gestelzten neuklassizistischen Jamben-Tragödien in attischer Hochsprache, ohne auch nur eine Silbe zu verstehen. Es war eine "bittere, unterwürfige Liebe" des Volkes, wie Photos Politis schreibt¹²³. So konnte der Karagiozis nur sehr langsam an Boden gewinnen¹²⁴. Mütter demonstrierten bei der Polizei, weil ihre Kinder den unzüchtigen Vorstellungen beiwohnten. Unter vielen Schwierigkeiten und harten Bedrängnissen dürfte sich Vrachalis 2 Jahre in Athen gehalten haben¹²⁵.

Von den Reaktionen der gebildeten Oberschicht gibt ein Artikel der Zeitung "Athinias" vom 4. Juni 1854 ein Bild. Dort heißt es in attischer Reinsprache: "Wir bedauern, die Leitung der Polizei hinnehmen zu sehen und zu entschuldigen die Vorstellung des sogenannten Karagiozis in irgendwelchen Caféhäusern, während diese früher streng verboten wurde. Uniformiert scheint der Herr Direktor zu sein, welche Szenen obszöner und unschicklicher Handlungen mit Hilfe von Marionetten in diesen possenreißerischen Theatern der Asiaten gezeigt werden, und welche Verderbnis hieraus in unsere ganze Gesellschaft sich ausgießt, nachdem eine unabsehbare Vielzahl verschiedener Kinder, ja sogar viele von den Schülern der

Karagiozis läßt allerdings keinen Rückschluß auf eine griechische Nationalität des Karagiozis in Konstantinopel zu, wie Biris dies meint (LV 14 S. 25), da der Spieler ja selbst das Stück für griechische Verhältnisse adaptiert hat.

¹²³ LV 94 S. 193.

¹²⁴ vgl. Ioannou LV 143 1. Bd. S. XXI f; S. Melas LV 80.

¹²⁵ Die Annahme, daß er sofort in den Piräus geflüchtet sei, ist nicht stichhaltig, weil der Piräus damals aus einigen Häusern bestand. Wo hätte Vrachalis sein Publikum gefunden?

Gymnasien und unserer übrigen Schulen, nicht aufhören ständig des abends an jenen Örtlichkeiten zu verkehren”¹²⁶.

Im April 1854 beginnt, anlässlich des Krimkrieges, die dreijährige Besetzung des Piräus durch die Flotte von Großbritannien und Frankreich. Eine Menge Schaulustiger zog damals zu den Hütten des kleinen Hafens hinaus, um die Schiffe zu sehen. Unter ihnen dürfte Vrachalis, durch Polizeiverbot aus Athen gejagt, für die nächsten Jahre sein Publikum gefunden haben¹²⁷.

Dann verlieren sich die Spuren. Erst gegen Jahrhundertende taucht Vrachalis wieder auf. Zu dieser Zeit sind aber seine Vorstellungen längst veraltet. Ajomavritis beschreibt uns eine solche:

“...In der Mitte der Szene war die Szenographie eines Gebäudes mit Kuppel aufgestellt. Das ist die Moschee. Von der einen Seite kommen Frauen, die baden gehen, auf der andern Seite steht Karagiozis und spricht jede einzelne, die vorgeführt wird, an, mit Worten, deren Obszönität nicht zu beschreiben ist. Am Ende erscheint Bekri Moustaphas und gibt das Finale der Vorstellung mit der bekannten Verprügelung des Karagiozis”¹²⁸.

Trotz der Adaptionenversuche¹²⁹ gelingt es Vrachalis im wesentlichen nicht, den Karagiozis in Griechenland heimisch zu machen. Die Amalgamierung griechischer Lebensumstände an das türkische Handlungs- und Typenskelett geschah nur rudimentär. So blieben Deli Bekir (unter dem Namen Bekri Moustaphas), Beberuhi. und der europäische Grieche Phring oder Phreng weiterhin im Figurenrepertoire¹³⁰.

¹²⁶ zit. aus Biris LV 14 S. 26; ob schon mehrere Spieler vorhanden waren, wissen wir nicht. Es sind uns noch zwei Namen von Spielern, Ilias und Jorjis, aus jener Zeit überliefert (Biris LV 14 S. 25). Das Wahrscheinlichste dürfte sein, daß Vrachalis in verschiedenen Caféhäusern gespielt hat. Die Obszönität seiner Vorstellungen ist belegt durch Spatharis und Ajomavritis, die solche Vorstellungen noch gesehen haben.

¹²⁷ Biris LV 14 S. 25. Ioannou berichtet, der französische Admiral Barbé de Tinan habe dort ein Garten-Puppentheater errichten und spielen lassen (LV 143 1. Bd. S. XXV).

¹²⁸ Biris LV 14 S. 27. Das türkische Vorbild ist das bekannte Hamam, das öffentliche Bad. Dort endet das Stück damit, daß ein Brand im Bad ausbricht und jedermann nackt auf die Straße läuft (vgl. And LV 6 S. 51).

¹²⁹ So muß Karagiozis auch durch Vrachalis seinen Buckel bekommen haben, den er im Türkischen nicht hat. Mimaros später hatten keine Veranlassung, der Figur einen Buckel aufzubürden, hätte er sie nicht schon so vorgefunden.

¹³⁰ Gerade die Weiterführung dieser Figur im griechischen Sprachraum zeigt von wenig Spürsinn für die Publikumsgegebenheiten (vgl. auch Biris LV 14 S. 27).

Da das komische Theater einen guten Teil seiner Komik aus seinem normativen Charakter bezieht, aus seinen regulierenden und kritisierenden Akzentsetzungen, ist es naturgemäß stark gesellschaftsbezogen und dem Augenblick angepaßt. Nur in statischen Gesellschaftsordnungen können sich Typologien ausbilden. Wie alle aus der Türkei ausgewanderten Karagöze schien auch der griechische ein Emigrationschicksal zu erleiden: die Typik von Stück und Figur rastet nicht mehr einfach ein in ausgefahrene dynamische Reaktionshahnen der Zuschauer, so daß sich ritualartig, statisch und dem Kinderspiele gleichend, im Grunde ewig im gleichen Mechanismus abschnurrend die Vorstellungen wiederholten.

Der Bezug zum Hier und Jetzt fehlt, die soziale Umwelt im jungen Kleinstaat ist eine ganz andere, die Generation hat gewechselt, man kennt die Tourkokratia nicht mehr. Das Spiel repräsentiert keine Wirklichkeit mehr, ist kein reflektierender und korrigierender Zerrspiegel mehr. Das Interesse an ihm geht verloren.

Auch der griechische Karagiozis erleidet die Regressionserscheinungen wie in allen anderen Ländern¹³¹: die Bühne kaum 2m breit, 10-15 Figuren, 4-5 Öllampen. "Die Vorstellungen des Brachalis waren voller Zoten und unanständiger Gebärden"¹³². Der lange ausdrucksvolle Arm des Karagiozis hatte seine phallische Bedeutung ja keineswegs verloren. Mehr und mehr begannen Kinder die Vorstellung zu besuchen, was wiederum die Empörung der Erwachsenen gegen die Spieler hervorrief¹³³.

Gegen Jahrhundertende tauchen in Patras plötzlich Spieler auf, die einen anderen Spieltyp mit veränderten Figuren und verändertem Repertoire geben¹³⁴.

¹³¹ vgl. dazu Kap. 2.

¹³² Spatharis LV 120 S. 156.

¹³³ Für S. Melas (LV 80 15. 11. 1952) ist die Stagnierung des türkischen Karagöz in Griechenland ein Beweis für seinen nichtgriechischen Ursprung. Um griechische Wirklichkeit und griechische Traditionen zu reflektieren, mußte er erst viele entscheidende Metamorphosen erfahren. Er wendet sich damit gegen jegliche These vom griechischen Ursprung des Schattentheaters (vor allem gegen Biris).

¹³⁴ Die wichtigsten sind: Vasilis Tsilias und Liakos Prevezanos aus Preveza, Thomas Arsenion, Aghamemnon Koulouris, Charilaos Basiakos u.a. aus Karvasara, dem heutigen Amphilochia. Ihre Herkunft liegt im Südepirus,- es muß dort vor ihnen schon Spieler gegeben haben. 1881 wird der Epirus von der Türkenherrschaft befreit, und die Spieler nützen die nun erworbene Freizügigkeit zu Tournéeen. So erst wurden sie bekannt. Es muß also eine griechische Spieltätigkeit unter türkischer Herrschaft gegeben haben, denn das Ergebnis ist das eines

Biris hat versucht, diese Tatsache mit der Gründungssage vom Juden Jakob am Hofe Ali Paschas von Ioannina in Verbindung zu setzen, und gelangt damit zu seiner These von der Epirotischen Tradition: Jakob sei tatsächlich Spieler am Hofe Ali Paschas gewesen, sei nach dessen Tod in Ioannina geblieben und habe die Figur Ali Paschas eingeführt. In Ioannina selbst kann es aber zu keiner Entwicklung in Richtung Romäisierung gekommen sein. Dies müssen Spieler im Epirus, im benachbarten Makedonien, Thessalien und Akarnanien gewesen sein. Namen sind nicht bekannt, das Ganze liegt mehr als ein halbes Jahrhundert im Dunkel¹³⁵.

Das Ergebnis ist ein Eindringen mündlicher Erzähltraditionen und anderen Volksguts in die Typenstruktur des Karagiozis¹³⁶.

Mit großer Genugtuung wird die Ausmerzung der Obszönitäten vermerkt, vor allem fehlt das schlüpfrige Hamam im Repertoire¹³⁷.

fortgeschrittenen Hellenisierungsprozesses, fortgeschrittener als der Spieltypus des Vrachalis. Eine solche Spieltradition wäre aber nur in entlegenen Bergdörfern möglich gewesen.

¹³⁵ Biris LV 14 S. 28 ff. S. Melas hat als einziger den Einwand erbracht (LV 80 15. 11. 1952), daß keiner der Autoren, die über den Epirus jener Zeit geschrieben haben, etwas von einer solchen Spieltätigkeit weiß. - Gerade das scheint uns Hinweis dafür, daß die Aktivität die kleine Dorfgemeinschaft nicht überschritten hat.

¹³⁶ T. Dhraghonas hat eine interessante, kühne, aber haltlose These über den Einfluß der Commedia dell'arte auf den griechischen Karagiozis aufgestellt. Von den affinen Typenstrukturen ausgehend, gelangt er zu folgender Feststellung: "Wir glauben, daß es keine Übertreibung wäre, wenn wir folgern, daß der griechische Karagiozis der Familie der italienischen Zanni näher zu stehen scheint als den 'Einheimischen der türkischen Mahala' und seinem türkischen Kollegen". In der Folge spricht er vom Einfluß der Commedia dell'arte auf Orta Oyunu und Karagöz und in einem Atemzuge damit betonend, daß viele Varianten des Geizigen von Molière in beiden Gattungen zu finden seien (dieser alle kausalen Bedenken in den Wind schlagende Vergleich stammt von dem französischen Reisenden A. Thalasso im 19. Jahrhundert; vgl. LV 127). Weiter habe das Volks- und Dilettantentheater der Sieben Inseln, beeinflusst von der Commedia dell'arte, seinerseits eine Wirkung auf die epirotische Spieltradition ausgeübt (diesmal liegt dem ein zeitlicher Anachronismus zugrunde: Als die italienisch-griechische Kulturblüte auf das Festland übergrieff, zur Zeit der Akademie von Ioannina, gab es noch keine epirotische Spieltradition. Von einer solchen kann man erst nach dem Tode Ali Paschas sprechen). Die parallel auftretende Typenstruktur ist die einzig reelle Basis dieser These; alles andere ist Würfelspiel mit historischen Fakten (LV 130 S. 76 ff).

¹³⁷ Biris schreibt, die Obszönitäten seien unvereinbar mit den griechischen Sitten und dem Familienethos gewesen (LV 14 S. 28 ff). Theotokas spricht auch von einer gründlichen Reinigung von Sexualismus und Anspielungen (LV 132). Meist wird die Eliminierung der Zoten als die größte Leistung der Hellenisierung bezeichnet. Aber wie Ioannou ironisch bemerkt, war nicht das hohe Volksethos der Grund, sondern diese Umwandlung ist unter Verboten und Druck vor sich gegangen (LV 143 1. Bd. S. XXVIII). Der phallische Flegel mußte sich erst an die moralischen Maßstäbe des urbanen Bürgertums gewöhnen. Die patriarchalischen

Der Kernpunkt des Anreicherungs Vorganges ist die legendäre Gestalt Alexander des Großen, der noch im byzantinischen sowie im neugriechischen Volkslied, in Märchen, Sage, Legende und Erzählgut eine außerordentlich große Rolle spielt¹³⁸.

Er ist die Einbruchsstelle des ganzen orthodoxen Sagengutes in die türkische Struktur. Alexander der Große trägt in diesen Sagen eindeutig die Züge des Hl. Georg. Die Verschmelzung der beiden Figuren hat zur Folge, daß die Sage vom Hl. Georg, dem Drachenkampf und der Erringung der Königstochter auf der Leinwand zur Vorstellung "Meghalexandros und die verfluchte Schlange" wird, eine der klassischen Vorstellungen, die von Prevezanos stammt, in der der Held die Paschas- oder Wesirstochter erringt (vgl. Abb. 12)¹³⁹. Fast noch stärker tritt in der gleichen Funktion Antiochos von Makedonien auf, der die Sirene (neugriech. Serini) erringt¹⁴⁰. Weitere Neueinführungen sind die Figuren des Ali Pascha, oder allgemein des Pascha, des Bey und des Dhervenaghas, der den früheren Bekri Moustaphas bzw. Deli Bekir ersetzt¹⁴¹. 1881 wird der Epirus an Griechenland angegliedert. Die Spieler beschränken sich vorerst in

Normgebungen der Dorfgemeinschaft sind ganz anders gelagert als die aufklärerischen Moralbegriffe der Hauptstadt.

¹³⁸ Nähere Literaturangaben würden hier zu weit führen. Wir beschränken uns auf den Hinweis auf die Volkskunde-Bibliographien: Gh. Aikaterinidhis und A. Dhefteraios, *Vivliographia tis ellinikis laographias ton eton 1964-65*, Athen, 1967; Gh. K. Spyridhakis, und Dh. B. Oikonomidhis, *dass. für 1921-38*, Athen, 1958. Gh. A. Meghas, und Gh. K. Spyridhakis, *dass. für 1939-47*, Athen, 1951. *Gesamtregister der Zeitschrift Loграфия* (Bd. 1-20) im Bd. 23, Athen, 1970. D. S. Wanson, LV 124, sehr unvollständig.

¹³⁹ Eine rationale Erklärung hat uns Ajomavritis dafür gegeben. Es wäre eine Beleidigung für die orthodoxe Kirche gewesen, einen ihrer Heiligen auf die Bühne zu bringen, statt dessen habe man sich eines mythischen Helden bedient (bei Biris LV 14 S. 28 ff). Ein kurzer Blick auf breiteres laographisches Material zeigt, daß die Verschmelzung antiker Helden und Götter mit christlichen Heiligen nichts Ungewöhnliches ist. Im Vergleich zu der Tatsache, daß manche Marien-Verehrung Züge von Erdmutterkulten tragen, ist die Identität Alexander d. Gr.-Hl. Georg nur ein kleiner irrationaler Verstoß gegen die Kausalgewohnheiten uns später Betrachter.

¹⁴⁰ Alexander d. Gr. oder Antiochos von Makedonien kämpfen auch gegen sieben Schlangen oder Ungeheuer. Aber auch eine Verschmelzung mit Ödipus und dem Sphinx-Motiv kommt vor: sie müssen Rätsel (Drei-Zahl!) erraten, um die Vesiropoula oder Pasopoula zu erringen. Alexander der Große tritt in byzantinischer Rüstung mit Schild, Speer und Helm auf (vgl. Abb. 16).

¹⁴¹ Die Angabe Dostálová-Jenistová, daß Barba-Jorghos dem Bekri Moustaphas entspreche, ist irrig. Baba Himmet, oder Turk, entspricht ihm, während Bekri Moustaphas die gräzisierte Zusammensetzung aus den Namensvarianten Bekri Veli und Cingöz Mustafa des Tuzsuz Deli Bekir ist (vgl. And LV 8 S. 303; LV 6 S. 46; D.-Jenistová LV 42 4. Bd. S. 195).

ihrer Aktivität auf Messolonghi, Aghrinion und Patras. Das Niveau ist mittelmäßig, der Figurenkanon arm. Hier in Patras kommt es nun zu einem Zusammenstoß aller drei Spielgattungen: Vrachalis, die epirotischen Spieler, und Mimaros beginnt seine Reformarbeit. Die Istambuler Spieltradition des Vrachalis wird von der epirotischen aufgesaugt, die ihrerseits die Basis abgibt für den Spieltyp Mimaros. Diese Bewegung wendet sich dann nach Athen, von wo sie über ganz Griechenland ausstrahlt. Und plötzlich ging die Leinwand über ihr türkisches Vorbild weit hinaus: sie vollzog nicht mehr das Scherbengericht und die Tagträume einer kleinen, örtlich beschränkten Wohngemeinschaft, sondern war Umsatzfläche und Reflektor von Werten und Gütern einer ganzen Kultur, der römischen Volkskultur. Mag die epirotische Tradition in Hinblick auf die Neuerungen des Mimaros an Aufführungsmitteln und realitätsspiegelnder Kraft armselig und klein erscheinen, so ist sie doch als Brücke und Vorbereitung der endgültigen Hellenisierung nicht wegzudenken.

4. Die Hellenisierung

Als die Rezeption des türkischen Schattenspiels durch die europäischen Orientalisten um die Jahrhundertwende begann, war der Hellenisierungsprozeß schon fast abgeschlossen. Die autochthone Eigendynamik der griechischen Vorstellungen, die die Nabelschnur nach Konstantinopel endgültig gekappt zu haben schienen, fiel vor allem Jacob von Anfang an auf, obwohl er diese Vorstellungen nur aus Erzählungen und Beschreibungen kannte¹⁴².

Mimaros, der eigentlich Dhimitrios Sartounis hieß, nahm seine Tätigkeit als Karagiozisspieler kurz nach 1890 in Patras auf, nachdem er Vorstellungen von Vrachalis und solche der epirotischen Tradition gesehen hatte. 1902 ist sein Erfolg bereits so groß, daß ein Spieler dem anderen rät, nicht nach Patras zu gehen, weil er gegen diesen Erfolg nie aufkomme¹⁴³.

Was hatte er gemacht? Die Schwergewichte seiner Reform liegen vor allem auf drei Punkten: die Aufnahme von Stoffen des Erzählgutes aus der Klephtentradition¹⁴⁴ und vom Freiheitskampf; die Ausformung neuer Typen, die die griechische Wirklichkeit viel besser repräsentierten als die alten; die Vergrößerung der Bühne, Bereicherung des Bühnenbildes und sorgfältigere Ausgestaltung der Figuren.

Mimaros war einer der wenigen Karagiozisspieler, die lesen und schreiben konnten. Er war außerdem ein hervorragender Sänger und Stimmkünstler. Er übernimmt aus der epirotischen Tradition Alexander den Großen, Derven Aga und Ali Pascha. Die von ihm neu eingeführten Typen sind Veli Gekas, funktionsgleich mit Derven Aga,

¹⁴² Jacob LV 47 S. 130; an dieser Stelle berichtet er auch von einem Gastspiel eines griechischen Spielers in Kairo; Jacob LV 44 S. 8.

¹⁴³ Der Hinweis stammt von Ajomavritis: Ch. Konitsiotis, Puppenspieler, sei nach Patras gegangen, um für seinen Kollegen, der zu dieser Zeit in Lavra für die Arbeiter beim Bergbau gespielt hat, den Karagiozisspieler L. Ghonaritis, für den Winter einen Saal zu finden (die Theatersäle waren nur geöffnet, wenn eine Wandertruppe durchzog; die restliche Zeit wurden sie fallweise auch an Karagiozisspieler vermietet), habe dort den Mimaros gesehen, und Ghonaritis geraten, zu bleiben wo er ist, da er in Patras kein Brot verdienen werde.- Neben Mimaros konnten sich nur wenige Spieler halten, so etwa Pagalos, der hauptsächlich in Bordellen spielte (Biris LV 14 S. 32).

¹⁴⁴ Klephten sind die in den Bergen lebenden Widerstandskämpfer während der fast 400-jährigen Türkenherrschaft.

Kollitiris, den Sohn des Karagiozis, und Nionio, Sior Dhionysios Phrigos aus Zante¹⁴⁵.

Vor allem der gutherzige, den singenden Inseldialekt schnell sprechende, mit Frack und Zylinder bekleidete Nionios traf ins Schwarze und über Nacht wurde aus der schläfrig-schlaffen Zote eine schlagend-scharfe Satire.

Der entscheidende Schritt der Hellenisierung war aber die Erfindung der patriotika, der patriotischen Vorstellungen um die Helden des Freiheitskampfes. Damit führte er nicht nur das von außen kommende Schattenspiel ins Zentrum der Volkstradition, sondern verlieh dieser Volkstradition auch ein Ausdrucksorgan, das sie bisher nicht hatte, die Leinwand. Auch sprach er die Sprache des Volkes, was auf dem lebendigen Theater bisher nicht der Fall war. Nur in wichtigen Momenten, in historischen Augenblicken, sprechen die Kapetane auch katharevousa¹⁴⁶.

Dabei konnte er an die schon vorhandene Figur des Ali Pascha anknüpfen. So entstand der Stoffkreis um die Suliotischen Heldenfamilien und den Freiheitskampf: Katsantonis (Abb. 13), Lampros Tzavelas, Jero-Dhrakos (Abb. 13), Markos Botzaris, Frau Phrosyni, sowie die alten Stücke Kapetan Gris (das das Helena-Raub-Motiv enthält), der Christianomachos und Karaiskakis¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Kollitiris wird von Biris als griechisches Pendant zu dem türkischen Koutsouzouk Antria, dem Neffen des Karagiozis, bezeichnet (LV 14 S. 30). Die Angabe ist dahin zu modifizieren, daß der besagte Neffe des Karagiozis eine Erfindung jenes Spielers gewesen sein muß, der 1852 nach Athen kam, weil es im türkischen Karagöz keinen Koutsouzouk Antrias gibt; auch keinen Neffen des Karagöz, nur Söhne.- Nionios dürfe als Vorbild den türkischen Fring oder Freng haben, ist aber völlig umgebildet und drückt genau die gemischten Gefühle der Peloponnesier gegenüber den Leuten von den Sieben Inseln aus. Dostáslavá-Jenistová LV 42 4. Bd. S. 194 gibt irrigerweise Mollas als Erfinder des Nionios an.- Mimaros hat noch andere Typen eingeführt, die sich aber nicht im Repertoire gehalten haben: Neneko, den Sohn Hatziaivatis, Pipis aus Kerkyra (Korfu), der groß ist, arm, aber furchtbar stolz auf Namen und Familie, Jerasimos aus Kephallonia, der stolz ist auf seine Eigenheiten und nur den Leuten zu Gefallen im Hafen arbeitet, sowie einen Typ aus Lefkadhia.

¹⁴⁶ Mimaros war bei seiner Reform zweifellos vom lebendigen Theater, aber da er lesen konnte, auch von der Literatur beeinflusst. Damals begannen neben den reinsprachigen Revolutionstragödien von Zampelios und Alkaïos auch die ersten ethnographischen Strömungen in der Lyrik: Krystallis und Valaoritis. Vor allem die großen Gedichtzyklen des letzteren um Kyra Phrosyni und Athanasios Dhiakos mochte Mimaros gekannt haben (vgl. Valaoritis, Apanta, Athen o.J., S. 164 ff und 245 ff).

¹⁴⁷ vgl. Kaimis LV 58 S. 22 ff; Biris LV 42 4. Bd. S. 21 ff; Biris LV 14 S. 28 ff; Caimi LV 18 S. 70 ff.-Stoff und Atmosphäre mancher Stücke erinnern stark an die mittelalterlichen Volksbücher

Die Stücke sind meist länger als die gewöhnlichen und in ihrem szenischen Aufbau außerordentlich geschickt gebaut: Wechsel von unsichtbaren und sichtbaren Szenen, von tragisch und komisch, Steigerung und Hinauszögerung der Spannungsmomente, Wechsel von kurzen und langen Szenen. Die Vielfalt der genutzten Ausdrucksmöglichkeiten und die Beherrschung der Mittel führen diese Stücke des Mimaros an die Grenze zur personalen Kunst und damit zur Relevanz ästhetischer Bemessungskriterien¹⁴⁸.

Neu gegenüber den früheren Vorlagen ist Karagiozis' Mitwirken in der Haupt- und Staatsaktion. Die parallele Paraphrasierung der ernstesten Haupthandlung auf einer vitalkomischen Ebene ist eine Konstellation, die wir in vielen Volkstheatern antreffen. Karagiozis benimmt

und das kretische Theater (dazu: Evangelatos, Sp., *Istoria tou theatrou en Kephallonia 1600-1900*, Diss. Athen, 1970; dort weitere Literatur). Szenen des "Erotokritos" etwa sind immer wieder im Volk aufgeführt worden, gehören zum tradierten Erzähl- und Spielgut (dazu: Evangelatos, Sp., *op. cit.*; und besonders: Gh. Th. Zoras/P. Kretsi-Leontsini, "Panaratos", in: *Spoudhastirion Vyzantinis kai neoellinikis philologias tou panepistimiou Athinon*, Athen, 1957; französische Übersetzung in: L. Schmidt, *Lé théâtre populaire Européen*, Paris, 1965, S. 369 ff; weiteres: K. Porphyris, "Zakynthines omilies", in: *Theatro* 14, März/April 1964, S. 24 ff). Das Schattenspiel übernimmt hier verwandte Funktionen wie Heldenlied und Volksbuch. "Quant à l'idylle tragique intitulée 'Kyra Frossyni' elle a un charme tout particulier. Kyra Frossyni est une belle femme chrétienne, dont Aly s'éprend et qu'il veut introduire, de force, dans son harem. Frossyni est aimée de Mouhtar, fils d'Aly, et lui rend son amour. Mais Mouhtar est éligné de Yanina, par ordre à l'amour d'un Musulman, ennemi de sa Foi et de sa Patrie. Elle refuse, par conséquent, les propositions du Pascha, qui pour se venger, la fait jeter, une nuit, dans le lac de Yanina, et avec elle, dix-sept autres jeunes femmes, compagnes et amies de Kyra Frossyni" (Caimi LV 18 S. 73).

¹⁴⁸ Als Beispiel sei etwa eine szenische Kurzanalyse des Athanasios angeführt (Kaimis LV 58 S. 30 ff). Es sei schon hier darauf hingewiesen, daß das Stück auch im lebendigen Volkstheater bekannt ist (Kakouri, K., *Aftoschedhismos kai teatro*, Anatypo apo Teatro, 1966, S. 12 f). Szene I: (zeigt rechts den Serail und links die Hütte des Karagiozis) Typischer Prolog.- Szene II: (zeigt links das Kloster und rechts Berge) - Rasche Szenen, wenn die Türken die Kirche erstürmen.- Rotes Licht. Erscheinung der Helden. Lieder.- Vor der Kirche Szenen zwischen Dhiakos und Karagiozis, der Laternenanzünder ist.- Unsichtbare Szenen in der Kirche. Kampf zwischen Griechen und Türken, - Treffen des Dhiakos mit den Palikaren.- Szene III: (in den Bergen mit den Klephten) - Dhiakos und Karagiozis tragen die Phoustanella.- Mehrere Personen treten auf, um dem Drama Farbe zu verleihen.- Szene IV: (Die Szene zeigt nun die Brücke von Alamana und ringsum Berge)- Kampf des Dhiakos mit den Türken auf der Brücke von Alamana. Er tötet sie alle.- Die Zuschauer machen Dhiakos Mut.- Der Dhiakos verteidigt sich wie ein Löwe und wird von überall belagert.- Satirisches Intermezzo des Karagiozis, wie er die Toten wegträgt.- Letzte Szene: - Folterung des Dhiakos- Totenklage- zwei Engel steigen vom Himmel herab mit Lorbeer für den toten Dhiakos- Die Mutter und Schwester des Dhiakos tragen Verse vor, um den Helden klagend.- Die Zuschauer sind bewegt.- Der Karagiozis zerstreut mit seinen Witzen mit einem Schlag die drückende Atmosphäre der Trauer (Kaimis LV 58 S. 30 ff).

sich durchaus respektvoll den Helden gegenüber, führt aber den Freiheitskampf auf seine Art, und selbst in den tragischsten und heikelsten Momenten zieht er seine komischen Register. Die emotionalen Stimuli sind daher außerordentlich nuancenreich und immer ambivalent, und befriedigen jedes nur mögliche Reaktionsbedürfnis der Zuschauer¹⁴⁹.

Diese Vorstellungen verlangen aber auch besondere Sorgfalt der Ausführung. Auch hier wirkte Mimaros bahnbrechend. Zunächst vergrößerte er die Bühne auf 4m. Dann legte er viel mehr Wert auf die Präparierung der Figuren als früher¹⁵⁰ und bereicherte das Szenarium um Berge, Bäume, Schiffe usw. (Abb. 15). Später wurden die Figuren statt aus Blech aus Karton gemacht und bemalt¹⁵¹. Die heroischen Vorstellungen aber beinhalten noch einige andere Besonderheiten. Sie sind zumeist so lang, daß sie auf drei Abende aufgeteilt werden. Der Held ist größer als die anderen Figuren, Kleider und Waffen sind betont; er besitzt mehr Schmuck und Ausdruck, trägt einen Schnurrbart, schulterlanges Haar, hat große leuchtende Augen und einen blanken Krummsäbel. Er singt beim Auftritt ein Klephtenlied mit tiefer Stimme, spricht sonst wenig; ist ernst und höflich, gerecht, hilft den Schwachen, ist vorsichtig in seinen Urteilen und glühender Patriot¹⁵².

¹⁴⁹ Der szenische Witz Karagiozis' kann nur deskriptiv wiedergegeben werden. Als Beispiel wieder Athanasios Dhiakos: Karagiozis wird gefangengenommen. Der Kopf soll ihm abgeschnitten werden. "Nicht, meine Lieben, ich habe keinen anderen..." K. Kakouri, *Aftoschedhismos kai teatro*, op. cit. S. 12.- Dieselbe Autorin führt noch ein anderes köstliches Beispiel an: "...Einmal ist Barba-Jorghos Kämpfer in Alamana und liegt schwer verwundet am Boden. Und 'sein Neffchen', der Karagiozis weint und wird verprügelt. Er will 'sein Onkelchen' retten, ist aber schwach und ausgehungert wie immer und der Verwundete ist von großer Statur, nicht zu heben. Die Schüsse fallen ringsumher wie Regen, aber zum Schluß faßt Karagiozis den heroischen Entschluß, ihn an einen sicheren Ort zu bringen. Plötzlich - während er ihn zieht - erinnert er sich, daß er voriges Jahr die Ziege 'seines Onkelchens' gestohlen hat und denkt, wenn der Verwundete zu sich kommt, wird er ihn verdächtigen. Karagiozis - Er wird sich an die Ziege erinnern... (Faßt den heroischen Entschluß, ihn auf die Beine zu stellen, was mit buf-fonesken Bewegungen geschieht)".

¹⁵⁰ Sie waren aus Blech und an den Gelenken geschnürt. Während der Vorstellung kam es oft zu Pannen, da das Blech die Schnüre durchschnitt.

¹⁵¹ Jannis Dhiplaris oder Vyzaniaris schnitt die erste Pascha-Figur des Mimaros-Repertoires aus Karton. In den folgenden Jahren hat er alle Figuren dieses Repertoires neu geschaffen (vgl. Spatharis LV 120 S. 177 f; Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXI).

¹⁵² Wenn Karagiozis etwa einen anzüglichen Witz macht, bleibt er vollkommen indifferent.

Der Schwerpunkt der Heldenvorstellung liegt beim Tod des Heroen, der sogenannten Apotheose. Hinter der Leinwand werden bengalische Lichter abgebrannt. Die Musik spielt nationale Melodien. Eindrucksvoll scharen sich die Palikaren¹⁵³ um den Toten, mit schwerem Schritt, ohne Lied, schweigend. Ein Engel kommt von oben, meist noch ein Gedicht vortragend, und nimmt die Seele des Helden in den Himmel.

Die historische Tatsächlichkeit bleibt in diesen Stücken nur in den Grundzügen gewahrt, immer kommt es zu Mythologisierungen. So gleicht es in Atmosphäre und freier Faktenbehandlung viel mehr dem Klephtenlied als dem akademisch gereinigten Historiendrama des 19. Jahrhunderts. Ein rationales Verständnis für Historie und Geschichtsbewußtsein im Sinne Hegelscher Gedankengänge dürfen wir nicht suchen, wohl aber Wertweltgestaltungen an den Ansatzflächen akzentsetzender geschichtlicher Ereignisse, welche axiologische Fixierungen aber in keinem realen, sondern in einem phylopsychischen Bereich statthaben, deshalb der Personifikation und der Verklärung bedürfen und als stark affektbesetzte Thematiken emotionsgesättigte Reaktionen auslösen. Die historische Vorstellung ist kein verkörperter Geschichtsunterricht, kein kerygmatischer Historismus im Sinne des europäischen realistischen Theaters, sondern innerpsychischer Akt. Als solcher bedarf er der Illusionsmittel gar nicht, da das Realitätsprinzip für ihn unverbindlich ist. Kausale Klammern gibt es nicht, Zeit und Raum werden frei gehandhabt, die Fakten nach Bedarf umgestaltet; die primitiven Effekte erreichen das, was sie mit (im illusionistischen Sinne) so unvollkommenen Mitteln bezwecken; die Stimulierung von Affekteinheiten des Zuschauers durch historische, - besser: mythologische Chiffren. Die Einheit von Spieler und Publikum ist von vornherein gegeben auf grund ihrer Zugehörigkeit zum selben Traditionsraum. Keine Trennwand Bühne-Parkett, keine Isolation Individuum-Gesamtheit ist von den Schauspielern zu durchbrechen, als zündender

Er antwortet nicht, wird aber auch nicht böse. Karagiozis agiert auf einer anderen Ebene, die Haupt- und Staatsaktion wird zwar paraphrasiert, sie wird aber nie relativiert.

¹⁵³ Palikare nennt man den kräftigen jungen Mann, der ein guter Kämpfer und Tänzer ist, mutig, ethisch stark; diese Figuren sind etwas kleiner als der Held, tragen das einfache Klephtengewand und das gezückte Krummschwert (Abb. 18). Auch türkische Soldaten treten in diesen Vorstellungen auf, die Memetia, die Soldaten des regelrechten Heeres. Sie marschieren in Phalanx über die Bühne (an ein waagrechtes Holz genagelt) in ihrem Marschtakt; bir-iki, bir-iki... (vgl. Biris LV 14 S. 44 ff).

und überspringender Funke genügen ein paar Figuren. Es dürfte ein wesentliches Charakteristikum und eine wesentliche Voraussetzung jedes Volkstheaters sein: dieser uniforme Bewußtseinshorizont mit seinen festen Orientierungsmarken, der noch ungesatzt ist, praenormativ, in überpersonalen phylopsychischen Einheiten wurzelt¹⁵⁴.

Die endgültige Enkulturation des Schattenspiels durch Mimaros schneidet auch die letzten fruchtbarkeitsmagischen Bezüge ab. Der Urbanisierungsprozeß, dem die epirotische Tradition hier unterliegt, merzt die letzten vegetationskultischen Reminiszenzen aus, die phallische Symbolik unterzieht Glossar, Gestik, Fabel einer moralischen Purgation. Die Hellenisierung des Karagiozis ist zugleich auch die letzte Phase einer "Säkularisierung", der Übertritt von tieferen, praenormativen Brauchtumsschichten in das ethische Koordinatensystem von Staat und Kirche¹⁵⁵.

Karagiozis' Wunschhorizont, sein Witz und seine Anspielungen bewegen sich auf der praesexuellen Ebene der Nahrungssymbolik, die Haupt- und Staatshandlung in idealischen Höhen, wo alle Triebobjekte stärkster Kommunikationshemmung unterliegen. Zur Darstellung von alle Bindungen sprengendem Eros kommt es äußerst selten.

Fast alle Karagiozispieler derselben Generation und der nächsten, waren Helfer bei Mimaros, um das Spiel von ihm zu erlernen¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Ioannou hat gegen Biris eingewandt, daß ein didaktisches Telos das Wesen der Spiele nur unzutreffend wiedergebe (LV 143 1. Bd. S. LXX). Ebenso verhält es sich mit jener Unzahl von Autoren, die den Karagiozis als Schule nationaler Erziehung, Pflegestätte der traditionellen Werte usw. bezeichnen. Hier werden heutige Blickpunkte und Begriffe in die Vergangenheit rückprojiziert. Ein Gutteil des Patriotismus und Nationalismus, des allgemeinen Zusammengehörigkeitsgefühls des heutigen Griechen mag noch Rest sein der einstigen Geborgenheit in der allumspannenden "Volksseele". Immer wieder ist im Laufe unseres Jahrhunderts das "verlorene Paradies" der Volkskunst und Volksdichtung Ausgangspunkt für traditionsorientierte Renaissance geworden. An diesen hat, vor allem auf dem Theater, das Schattenspiel entscheidenden Anteil. Aber was die Vergeblichkeit all dieser Anagenesen ausmacht, ist ihr bewußtes Beginnen, ihre reflektierte "Artificialität" und der schrittweise Verlust der psychischen und noetischen Uniformität, deren Ausdruck die Volkskultur war, im Wellenschlag europäischer Ismen.

¹⁵⁵ Das phallische Element lebt im mimischen Dorfbrauchtum sehr wohl noch weiter (vgl. Kakouri LV 59, LV 60).

¹⁵⁶ vgl. Kaimis LV 56 S. 17 ff. Die ersten Helfer waren Ch. Kontos und L. Ghonaritis. Für die Weiterführung der Reform sind vor allem Memos Christodoulou und J. Roulias zu nennen. Die Spieltätigkeit nahm überaus rasch zu: Um 1900 gründeten ihre Bühnen: Bekos, A. Jomavritis, Dh. Manolopoulos, Th. Theodhorellos mit Bruder, Levantinos, J. Moros, A. Mollas, J. Kouvatsos und Aghapitos (Biris LV 14 S. 28 ff).

Die Zahl der Spieler steigt in kurzer Zeit sprunghaft an. Schon in den ersten Jahren kristallisieren sich drei Stilschulen heraus, deren prägendes Merkmal differierende Lokaldialekte sind: Mimaros, mit pat-raser Aussprache; Roulias, Schüler des Mimaros, mit rumelotischem Dialekt; und Memos, mit den Spracheigenheiten der Bewohner von Thessaloniki¹⁵⁷.

Die vielleicht entscheidendste Kreation war aber die Figur des Barba-Jorghos (Onkel Georg). Als Onkel des Karagiozis ist er neben diesem die beliebteste Figur des "Berdes". Mimaros hatte 1896 im Ort Paliokatouna in Akarnanien einen dortigen Typ, der Zielscheibe der Liebe und des Spottes des Dorfes war, auf die Bühne gebracht. Er spielte ihn mit Riesenerfolg, ließ ihn aber wieder weg, weil er dachte, er hätte nur lokales Interesse. Roulias, der selbst aus Karvasara in den rumelischen Bergen stammt, kommt 1897 zur Aushebung nach Patras und lernt Mimaros kennen, begibt sich im Zuge der Mobilmachung für den neuen Krieg nach Athen, wo ihm der leibhaftige Barba-Jorghos begegnet. Dort sind zu dieser Zeit viele solche rumelotische Typen zu sehen: verlacht und verspottet von der Bevölkerung der Hauptstadt wegen ihrer Naivität und ihren berglerischen Sitten, aber gleichzeitig geliebt und bewundert, denn es sind seit dem Freiheitskrieg die besten Kämpfer, Roulias studierte habituelle Gewohnheiten und Redeweise dieser Truppe und schuf einen Ideal-Typ des rumelotischen Berglers und nannte ihn Barba-Jorghos. Er brachte die Figur auf der Leinwand eines befreundeten Spielers, des genannten Memos, am Stadiou-Platz in Athen heraus. Die beiden hatten die Idee, von Barba-Jorghos den Dhervenaghas den einstigen Deli Bekir, den Alptraum der Mahala, verprügeln zu lassen. Die Überwältigung des Vertreters der türkischen Oberhoheit, der meist das ganze Ensemble verprügelte, stellte sich als seit 50 Jahren fällige nachläufige Korrektur heraus, die so beliebt wurde, daß sie bis heute stehender Teil des Prologs ist¹⁵⁸. Roulias geht mit dieser Neuerung wieder zu Mimaros nach Patras, wo die Figur dem Publikum ohne Ankündigung serviert wird. Sein Lehrer ist so begeistert, daß er die Figur jeden Abend bei ihm spielen muß. Er selbst spielt sie nicht, da er sie nicht so gut spielen kann. Barba-

¹⁵⁷ vgl. Spatharis LV 120 S. 157.

¹⁵⁸ vgl. Kaimis LV 58 S. 17; Biris LV 129 S. 209 ff; Biris LV 14 S. 28 ff.

Jorghos findet sofort panhellenische Verbreitung. Diese Figur trifft genau ein Ideal und eine Wunde des Romäertums: die *leventia*, das Mannesideal der Kriegstüchtigkeit, der sich die Bevölkerung der großen Städte zwar noch verpflichtet weiß, von deren autochthoner Simplität sie Mentalität und Differenziertheit der Europäisierung aber schon entfernt hat. Ihre Reaktion auf die Herausforderung ist Spott und Liebe¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Das Mannesideal des stolzen und freiheitsliebenden Waffenträgers ist eine Erscheinung der patriarchalischen Gesellschaftsordnung des ganzen Balkans, und ist immer mit einer Spitze gegen die Türken versehen (vgl. G. Gesemann, *Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität*. Berlin, Wiking 1943). Die Bergdörfer Rumeliens, die auch eine eigenständige Gesellschaftsform, die "koinobiotische" Lebensform, auszeichnet, waren ewiger Unruheherd und eines der Hauptwiderstandszentren der Tourkokratia. In den Klephtenliedern usw. haben die Taten legendärer Helden ihre Verarbeitung im Volksbewußtsein erfahren. Häufiger Ausgangspunkt waren auch die berühmten Sullotischen Familien. Das Mannesideal des patriotischen Freiheitskämpfers fand in der nachrevolutionären Literatur ausgiebigen Niederschlag: in den großen historischen Tragödien von Kairi, Zampelios, Alkaïos, P. Soutzos. Bezeichnend auch, daß in der Dialektkomödie "Vavylonia" von 1836, die die Sprachverwirrung durch die großen Sprachdifferenzen der einzelnen Gegenden im neuen Staat zeigt, der rumelotische Dialekt fehlt, da man vor diesen Leuten zu viel Achtung hatte (vgl. dazu M. Valsa, *Le Théâtre grec moderne*, Berlin, Ak. V., 1960; Dhimaras LV 23). Die Unterordnung unter das Staatssystem von Kapodistrias und die absolute Monarchie Otto I. vollzog sich nur widerwillig (Kapodistrias wurde ermordet, Otto I. zur konstitutionellen Monarchie gezwungen), das Ideal der *leventia* aber schloß unbeschränkte Freiheit und persönliche Willkür ein. Rumelien war damals Grenzland, und vom Staat relativ unabhängig. Das rumelische Tapferkeitsideal galt als das alte Vorbild. Ab 1867, als sich die Tradition des regulären Staates schon gefestigt hat, werden in Rumelien leichtbewaffnete Bataillone mit einer eigenen Ausbildungsschule gegründet. Zuerst von den Athenern ausgelacht, erwerben sie im Krieg von 1885-88 großen Ruhm. Es beginnt eine ganze Welle der Rumeliotenverherrlichung, die sich jetzt noch mit den eben auf gekommenen "ethographischen" +) Tendenzen verbindet. Mit Krystallis beginnt die Provinz Thema in der Lyrik zu werden, ein bukolisches Repertoire schafft sich im Komeidhyllion eine eigene dramatische Gattung, Melissiotis tritt als Volksmaler auf, die Volkskunde wird als Wissenschaft begründet. Vor 1897 geht die Welle der Rumeliotenbegeisterung wieder hoch, denn sie sollen jetzt den Norden Griechenlands befreien. Die Zeitungen sind voll von Skizzen, Beschreibungen und Anekdoten. Ihre Naivität erregt Gelächter, ihre Rechtschaffenheit und Kampfkraft Bewunderung. Genau zu diesem Zeitpunkt, wo das alte Ideal plötzlich aktuelle Brisanz bekommt, erscheint Barba-Jorghos auf der Leinwand. Seine explosionsartige Verbreitung durch den ganzen griechischen Raum hat hier ihre Gründe (vgl. dazu Biris LV 14 S. 28 ff, LV 129 S. 209 ff). +) "Ethographisch" (Ethographie, Ethographismus), aus dem Griechischen (ithos =die Sitte), bedeutet "sittenbeschreibend". Es handelt sich um eine ganze Geistesströmung, die in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Griechenland aufkam, als Folge der Verarbeitung des neoeuropäischen Naturalismus. Sie zeichnet sich durch eine thematische Hinwendung zum Dorf- und Provinzleben aus, entweder als idyllisches Deskriptionsobjekt oder als Forschungsgegenstand der eben erst begründeten Volkskunde. Die akribischen Detailbeschreibungen vieler Erzählungen und Romane werden im Dienste dieser Wissenschaft verfaßt.

Die hohe Kapazität, mit der Barba-Jorghos traditionelle Denk- und Ausdrucksschemata, eine halb noch gültige, halb schon überwundene Idealtypik reflektiert, erhebt das Spiel mit einem Schlag zu kulturtopologischer Stimmigkeit. Barba-Jorghos' vielfache Unangepaßtheit an das Stadtleben kennzeichnet ihn als Vertreter des praekosmopolitischen Ursprungsraumes des Romäertums, der agraren Volkskultur und der geschlossenen Dorfgemeinschaft. Die Emanzipation nicht bloß exklusiver, sondern gängiger urbaner Lebensformen ist relativ jung.

Ein solcher Vertreter der Großstadt ist die Figur des Stavrakas: das pervertierte Palikarenideal, das zur Rolle geworden ist. Die Tapferkeit wird zur Rauflust, das Selbstbewußtsein zur Prahlerei. Im Typ des Magas und der Subkultur der Rebetika-Lieder werden die Wertmuster der alten Dorfgemeinschaft auf anderer Ebene reproduziert, etwas verwischt durch den kulturtopologischen Orientierungsverlust in der oberflächlichen Nachahmung und der pauschalen Übernahme europäischer Lebensformen¹⁶⁰. Stavrakas ist eine Magas-Karikatur, ein Hasenherz und ein Schürzenjäger¹⁶¹.

¹⁶⁰ Magas und Rebetika-Lieder sind dabei nur Schlüsselwörter für die erste, rudimentäre, noch bürgerfeindliche Stadtkultur. Manche Elemente erinnern an die Welt der Bettleroper, aber die Farbe ist eine andere. Die Rebetika-Lieder reflektieren dabei ziemlich genau den Horizont: Kriminalität, das berühmte Thessaloniker Gefängnis Jedikoule (nach der Befreiung 1912) spielt eine Rolle, Messerstecherei und Gefängnis wegen Frauengeschichten, strenger Ehrenkodex des Mannes, die Café-Haus-Kultur mit dem Amane (schwerblütiges Lied), den Tänzen, den Karten-, Brett- und Glücksspielen, dem Haschisch-Rauchen (bis 1923 war nur der Haschisch-Handel verboten). Dieser "Unterwelt" entstammt der Magas: ein großer, schwerer Mann, schwerblütig, um irgendeine falsche Geliebte trauernd, immer mit einem Fuß im Gefängnis, einen eigenen Jargon sprechend; sein Wesen kommt am besten zum Ausdruck im Tanz. Man erkennt ihn an den abgetretenen Absätzen der Schuhe, da er beim Tanz mit den Füßen auf den Boden schlägt, an den sehr engen gürtellosen Hosen, dem weit geöffneten Hemd. Mit gesenktem Blick, die Welt ringsum vergessend, tanzt er in den Tavernen seinen chasapikos oder zeibekikos, in die er das ganze Gewicht seines Weltschmerzes legt.- Das palikarische Männlichkeitsideal hat sich verschärft und ist empfindlicher geworden, die neue soziale Umwelt leistet die Lebensbewältigung nicht mehr gruppenweise; in der allgemeinen Norminflation und Inhomogenität der jungen Stadtgesellschaft und ihren schweren ökonomischen Problemen bleibt der Einzelne auf sich gestellt. Die Fluchtbewegung aus der Realität ins Café-Haus, zum Tanz, zum Rauschgift, führt den Magas an die Peripherie der Gesellschaft, er genießt aber allgemeine Achtung. Lebensverachtung und eigener habitueeller Kodex kennzeichnen ihn. Stavrakas ist ein verzerrter Negativabdruck dieses Typs; in ihm spiegelt sich somit eine bedeutende soziale Realität.

¹⁶¹ Die Figur wurde von J. Moros erfunden, von Manolopoulos erweitert und vertieft (Biris LV 14 S. 28 ff).

So spiegeln sich im klassischen Figurenkanon psychische und emotionelle Individual- und Gruppenanforderungen, harte Restkerne der türkischen Struktur, wert - und affektbesetzte Topoi der ethnischen Volkskultur, sowie Ausdrucksskala und habituelle Eigenart der einzelnen Stadien der sozialen Entwicklung auf dem Weg vom Koinobiotismus der traditionellen griechischen Dorfgemeinschaft zum Kosmopolitismus westeuropäischer Prägung; verschwunden aber ist die vegetationskultische und fruchtbarkeitsmagische Reminiszenz der phallischen Symbolik. Auf der solcherart homogenen Grundlage vollzieht der griechische Karagiozis seinen Aufstieg und erfährt seine erste Blüte.

Die Typenfiguren des klassischen Repertoires sind der Karagiozis, Hatziavatis, Sior Dhionysios (Nionios), der Hebräer, Kollitiris, Barba-Jorghos, Stavrakas, Morphonios¹⁶², Dhervenaghas, sowie Pascha, Bey oder Wesir.

Es ist sehr schwierig, das Wesentliche an der Figur des Karagiozis zu erfassen, scheint er doch die verkörperte Wandlungsfähigkeit zu sein. Geben wir zuerst dem berühmten Spieler Mollas das Wort: "Er ist vollkommen der Typ des Mannes aus dem Volke. Die Hauptfigur der Schattenbühne, Witzbold, Sänger, gutes Herz, Patriot, Politiker, Etymologe, Verliebter des Schönheitswahns, während er in unvorstellbarem Grade häßlich ist. Einmal ist er reich, einmal ist er arm, einmal spielt er den Schwachkopf, einmal den Palikaren. Ein andermal führt ihn seine große Weisheit in den Wahnsinn, dann ist er naiv, dann wiederum ist er ein Betrüger und nachher beschützt er die Schwachen bis zur Aufopferung. Wo du willst, findest du ihn: im Serail, am Markt, in den Schlupfwinkeln der Verteidiger des Vaterlandes, in den Salons, in den Räuberhöhlen, auf der Straße, in Klöstern. Er wird Pascha, Sultan, Schiffbrüchiger, Soldat, Kriegsheld, Rechtsanwalt, Arzt, Diener, Koch, Diplomat. Der erste im Kampf, bei den Prügeln, in der Liebe. Der erste im Gefängnis, der erste in der Politik, der erste beim Hoch-Rufen, der erste beim Nieder-Rufen. Er ist überall, bei allen Bürgermeistern, bei allen Abgeordneten, bei allen Ministern. Einmal dagegen, ein andermal dafür.

¹⁶² Die Figur des Morphonios ist eine Erfindung von Mollas.

Aber trotz aller seiner Berufe, die er wechselt, ist er niemals satt, immer hungrig. Als man einmal wollte, daß er den Sultan spiele, fragte er: 'Essen die Sultane?' Er ist der vollkommene Typ des Romäers"¹⁶³.

Es wird deutlich, daß Karagiozis weniger faktische als psychische Realität reflektiert. Seine Eigenschaften unterliegen einem ständigen Wechsel. Nur wenige Dinge bleiben gleich: sein Hunger, seine Untauglichkeit zu jeglicher Arbeit, obwohl er natürlich jegliche Arbeit annimmt. Aber auch sein Aussehen wechselt von Spieler zu Spieler, nur der Buckel, der riesige Kahlkopf mit der unbeschreiblichen Nase und dem funkelnden Schwarzauge ist unveränderbar (Abb. 14, 15). In einem Bild von Tsarouchis ist viel von der zarten Frechheit und unbeirrbaren Unverschämtheit der Figur eingefangen (Abb. 17). Der zerlumppte, bloßfüßige Armutsphilosoph predigt aber keine Widerstandsmoral gegen die Plutokratie, sein Realitätssinn ist vom Hunger geschwächt; nur wenn es gilt, gegen irgendwelche Idealismen anzutreten, ist er der große Realist. Seine Lebensart ist die des Überlebens, an seinem Hunger zerschellen alle intellektuellen Gebäude, nur die Wunschphantasie wuchert wild. Als einer, der nichts zu verlieren hat, schreckt er vor nichts zurück; seine Satire ist enthüllend, selten aber relativierend. Er fürchtet seine ihm bestimmten Schläge nicht mehr, nimmt sie als Massage hin, und gibt dem Dhervenaghas genaue Anweisungen, wo er hinzuschlagen habe. Sein Umweltsinteresse ist enorm, beschränkt sich aber auf den Profitgedanken. Sein Versagen in der Realität gleicht seine Einbildungskraft leicht aus, so daß er niemals seelischen Schaden erleidet (Kinderpsychologie!): am Ende der Schlachten schleppt er die Leichen der Feinde weg und begleicht mit jedem Einzelnen seine Rechnung. Hier darf er auch den Dhervenaghas schlagen. Den Helden und Alten gegenüber benimmt er sich ehrfürchtig, den Schwachen steht er bei, soviel er kann. Überhaupt relativiert er traditionelle Werte niemals prinzipiell, sondern nur für Augenblicke. Seine Komik ist unbeschreiblich

¹⁶³ Kaimis LV 58 S. 4; vgl. dazu Spatharis LV 120 S. 16 ff; Ioannou LV 143 a. Bd. S. LV; Biris LV 14 S. 35 ff; Aigner LV 1 S. 6 ff. Prokopios (LV 101 S. 39) hat festgestellt, daß im klassischen Figurenrepertoire der Typ aus Morea, der Peloponnesier, fehle, und daraus den Schluß gezogen, Karagiozis sei vielleicht ursprünglich als Peloponnesier gedacht. Diese Vermutung ist mit großer Wahrscheinlichkeit stichhaltig, da das klassische Spiel in Patras ausgeformt wurde, Karagiozis selbstverständlich als Bewohner von Patras gedacht war, allerdings nicht als regional beschränkter Lokaltyp (vgl. auch Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXVII).

vielseitig. Der Effekt besteht oft in der Mißachtung gültiger Maßstäbe und grenzt ans Absurde¹⁶⁴.

Karagiozis vertritt eigentlich die Irrelevanz der Realität, ohne dieselbe zu negieren. Die Ordnungen, die Gesetze, das Sollen, gilt, aber nicht für ihn, der nur leben will. In diesem Vorrang des Lebensvollzuges vor allen postulativen Ansprüchen normgefestigter Ordnungen gewinnt Karagiozis eine existenzielle Dimension, die aber gleichermaßen im neugriechischen Volkslied vorzufinden ist. Dieser lautere Lebenswille läßt sich von keiner Theorie, von keiner geistigen Pose verführen, seine Satire deckt ihre Scheinverbindlichkeit auf. Dabei ist es aber keine systematische und prinzipielle Fundamentalkritik im Sinne des philosophischen Existenzialismus, die er betreibt, -er anerkennt die Wirklichkeit, in die er hineingeboren ist und ohne die ein Zusammenleben nicht möglich ist -, aber er weiß um die Thetik und Relativität der gesatzten Ordnungen, um ihre Unstabilität und Änderbarkeit vor den viel tiefer verwurzelten Gesetzen der Physis. Dieses Wissen um die Allgegenwart der "Mutter Erde" ist einer der zentralen Bewußtseinskerne der neugriechischen Volkskultur. In diesem Sinne ist, wie so viele Autoren schreiben, Karagiozis absolut Grieche. In diesem Sinne hat auch E. Spatharis die Figur vielleicht am treffendsten beschrieben: "He is a wise man, one who has freed himself from the heroic attitude, from the grandious theories of the conqueror, from the heroic attitude of the underground worker, from the unavowalable hopes of the collaborateur... Karagiozis is a full-grown man, who experiences the anarchical dreams of children and, by his acts, demonstrates that all things are permissible"¹⁶⁵. Wie im Türkischen demonstriert Karagiozis die Zerstörung der Bühnenrealität, die verkappte Lebensrealität ist; wie im Türkischen ist er identifikationsstimulierender Anwalt des nackten Lebens, hier vermindert um die Sexualkomponente. Karagiozis hat aber nicht bloß die sozialen Normen der Mahala vor sich, sondern die ganze romäische

¹⁶⁴ Für den gailbitteren egalisierenden Humor sei ein kurzer Dialog von Michopoulos wiedergegeben: Der Pascha kommt zu Karagiozis und sieht dessen einsturzbereite Behausung.- Hier wohnst du, Karagiozis? Hier, mein Pascha. -Aber, das Haus hat kein Dach, Karagiozis.- Macht nichts, haben wir frische Luft. -Und wenn es regnet, was macht ihr dann, Karagiozis?- Wenn es regnet, gehen wir ins Freie. -Und warum geht ihr ins Freie?- Damit wir gleichmäßiger naß werden... (Ioannou LV 143 1. Bd. S. LV).

¹⁶⁵ LV 146 S. 340.

Volkskultur, war Staat, Religion und Familie im Türkischen bloß durch die Zensur der fetvá geschützt, so macht Karagiozis vor einigen Dingen ganz von selbst halt: niemals greift er die Kirche, Familienethos, Sitten und Traditionen an. In der Mythen- und Heldenvorstellung ändert sich seine Funktion überhaupt. Das Vergeblichkeitsmoment menschlicher Ordnungen kommt in der romäischen Volks-“Philosophie“ aber zu keiner Aufhebung ihrer eigenen (unbewußten) Grundsätze, da sie nicht logisch durchreflektiert, sondern tradiertes Erfahrungswissen ist. So ist Karagiozis' Relativierungstätigkeit der aus verschiedenen historischen und verschiedenen sozialen Phasen gebildeten Bühnenrealität, im Sinne des “Geschichtsbewußtseins“ des Volkes, nämlich des tradierten Erzählgutes und des Erinnerungsvermögens, durchaus homogen, erstens topisch auf bestimmte Motivräume und zweitens zeitlich auf Handlungsabschnitte der Vorstellung beschränkt. Die griechische Bühnenwirklichkeit ist nicht mehr eine lokal fixierbare Sozialorganisation, sondern ein breites Konglomerat aus verschiedenen historischmythischen und gesellschaftlich-typologischen Bestandteilen, die in ihrer Gesamtheit Reflexionshorizont und Bewußtheitsgrad jener Einheit, die wir griechische Volkskultur nennen, ihre Vorstellung von sich selbst und ihrer eigenen Geschichte, widerspiegeln. Auf diesem im objektiven Sinne zusammengeklitterten, als Gruppen-Innenbild aber einheitlichen Spiegel nimmt sich Karagiozis' Hungertrieb wie ein trüber Fleck aus. Vor allem ignoriert und verdreht er natürlich die unangenehmen Seiten dieser Wirklichkeit, analog dem kindlichen Wunschenken. In der Demonstration, was alles möglich ist, übernimmt er wieder Realitätsdruck entlastende therapeutische Funktionen. Darüberhinaus weist er auf das Recht des Lebens, sich über künstliche Ordnungen hinwegzusetzen. Damit sind wir dem “Naturrecht“ näher, als es der Phallusträger Karagöz mit seinem “säkularisierten“ Fruchtbarkeitssymbol war.

Das übrige Figurenrepertoire besteht nicht einfach aus norm-fremden und verhaltensabweichenden Typen einer geschlossenen Gruppe, wie es bei der Mahala der Fall war, sondern es repräsentiert karikierend übersteigert oder andächtig mythisiert bestimmt anamnesenreiche Abschnitte historischer und sozialer Entwicklungen.

Die Dinge liegen hier wesentlich komplizierter als im türkischen Karagöz. Die Richtschnur für die komische Realitätsdifferenz ist keine soziale, sondern eine kulturtopologische.

Bei den mythischen Helden (in diesem Zusammenhang können antike Sagenfiguren und Freiheitskämpfer zusammengefasst werden) führt die Spanne verehrender Überhöhung über ihre tatsächliche Bedeutung hinaus nicht zu einem Umschlag in ungewollte Komik (wie es etwa bei manchen pathetischen Opernhelden der Fall ist), sondern der "irreale" Abstand wird von der Meinungskonvergenz, von der so und so seienden allgemeinen und interkommunikativ relevanten Vorstellung getragen, und ist somit für die Gruppe verbindliche Wirklichkeit. Das naive Pathos wird nur vom Außenstehenden als objektive Fehleinschätzung gesehen, für den Zugehörigen ist es eine fraglos angenommene Selbstverständlichkeit. Als nicht bloß hohles Pathos ist es gruppeninterne Wirklichkeit. Für eine komische, tragische, groteske oder wie immer geartete Realitätsdifferenz können wir die schlichte Erhabenheit der Heroen nicht verwerten, da sie für den Zuschauer aletisch verbindliche Wirklichkeiten sind¹⁶⁶. Somit kommen diesen Stoffkreisen ganz andere affektdramaturgische und publikumpsychologische Gesetzmäßigkeiten zu. Auch Karagiozis, oder rudimentär das gängige Ensemble, wird eine zweite Bühnenwirklichkeit eröffnen müssen, um auf der Leinwand agieren zu können. In der polyphonen Struktur dieser beiden Handlungsebenen, ihrem Parallelgehen und ihren Kreuzungen, liegt der dramaturgische Hauptreiz der Heroenvorstellungen. Doch zuvor das Ensemble:

Hatziavatis bezieht seinen Wirklichkeitsgehalt aus der Zeit der Tourkokratia. War der Gegensatz Karagöz-Hacivat, Ungebildeter-Gebildeter oft sehr streng durchkomponiert, hat sich diese Struktur im Griechischen etwas verschliffen. Zwar ist er noch gebildeter als Karagiozis und spielt auch hie und da den Lehrer, aber zu einem echten Sprachgegensatz etwa, Gebildetensprache-Alltagssprache, kommt es nicht, da wohl keiner der Spieler die katharevousa wirklich beherrschte. Aber ein anderer (scheinbarer) Gegensatz hat sich ausgeformt: ist Karagiozis der ewig Widerstand Leistende, der Widerborstige und Unangenehme, so ist Hatziavatis der ewige Kollaborateur, Konformist und Liebediener. Aber, wie gesagt, die Antithese existiert nur schein-

¹⁶⁶ Es handelt sich natürlich um eine fiktive Verallgemeinerung zugunsten der Erklärbarkeit des enormen und fanatischen Publikumszulaufes. Vor allem in späteren Zeiten des Rückganges haben wir auch mit dem distanzierten Zuschauer zu rechnen.

bar: denn Karagiozis tritt nicht etwa spezielle gegen die staatlichen Gewalten und die gesellschaftlichen Oberschichten an, sondern gegen die Realität als solche, während aber Hatziavatis mit den jeweils konkreten Mächten, in diesem Falle den Türken, zusammenarbeitet¹⁶⁷.

So erscheint die türkische Gegensatzstruktur aufgeweicht, da beide Figuren auf verschiedenen Ebenen agieren. Aber eine andere entscheidende Funktion erhält Hatziavatis: als Untergebener des Paschas und Stadtausrufer ist er voll von Neuigkeiten und Aufträgen, und wird somit zum Handlungseinfädler der meisten Stücke.

In Kleidung, Aussehen und Ernsthaftigkeit gleicht er mehr als die anderen Figuren seinem türkischen Vorbild. Bei der deskriptiven Festlegung seiner Typik ergeben sich aber erhebliche Unsicherheiten, denn er zeigt sehr verschiedene Charaktermerkmale: zum einen ist er ehrlicher Habenicht, der sich durchs Leben schlägt, zum anderen gerissener Dieb; auf der einen Seite ist er der griechische Rajah, rechtloser Untergebener der Türken, feige, unterwürfig, verschlagen, geschwätzig, von allem beunruhigt, den vom Schicksal Geschlagenen spielend und vor keiner schmutzigen Angelegenheit zurückschauend; auf der anderen Seite ist er ein wertvoller Mensch, Familienvater, Bürger, Bote des Paschas, ein Mann, der die Welt kennt, eine gebildetere Sprache spricht als Karagiozis, eine ernst zu nehmende Persönlichkeit¹⁶⁸.

Hier überlagern sich offenbar zwei Typenausformungen: die alte türkische Karagöz-Hacivat-Antithese, die Hatziavatis als überlegenen Weltmann zeigt, und Hatziavatis als kriecherischer Rajah, als Quizzling der Tourkokratia. Ob es sich dabei um steckengebliebene Auf- und Abwärtsentwicklungen handelt oder um eine den Gegebenheiten entsprechende bipolare Ausformung lässt sich schwer feststellen. Die beiden Figurenvarianten sind aber auch nicht kontradiktorisch angelegt: Hatziavatis als ernsthafter Weltmann und Auftraggeber, und Hatziavatis als Rajah und Handlungsaufbereiter liegen auf keiner gemeinsamen Ebene, auf der eine solche Antithese möglich wäre¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Der Gegensatz zu Karagiozis heißt nicht Quizzling, sondern ein mit beiden Beinen im Leben stehender, ruhig überlegender, vernünftig denkender Praktiker. Das echte Negativbild zu Hatziavatis wäre der Widerstandskämpfer. Eine solche Tendenz hat vor allem Ioannou (LV 143 Bd. 1 S. LV f) in seine Charakteristik aufgenommen.

¹⁶⁸ vgl. Biris LV 14 S. 36 f; Ioannou LV 143 a. Bd. 3. LVI.

¹⁶⁹ Meist geschieht dies so, daß Hatziavatis Arbeiten für den Pascha vermittelt. Karagiozis

Hatziaivatis ist also, als Abstraktion diakritischer Beschreibung genommen, -in der Aufführung tritt er natürlich nie als bitypische Klitterung auf-, vorlogische Kontamination aus zwei funktionell und in Charakteristik verschiedenen Prototypen und besitzt daher multidimensionalen Realitätsgehalt: als Widerpart Karagiozis mit weltmännischem Wirklichkeitswissen, und als Aktionsstimulator für Karagiozis in türkischen Diensten. Zwischen diesen -fiktiven- Vermessungslinien sind die mannigfaltigsten Schattierung möglich. Die sozialpolitische Wirklichkeit der osmanischen Okkupation und die alte Kontrafakturachse Karagöz-Hacivat verwachsen somit zu einer variablen Ausdruckseinheit¹⁷⁰.

Sior Dhionysios, kurz Nionios, ist ein heruntergekommener Aristokrat aus Zante, gut gekleidet mit Zylinder und Frack, aber hungrig; er brüstet sich gern mit Familie und Namen, spricht schnell wie ein Maschinengewehr, verwendet dabei den alten zantischen Dialekt, durchsetzt mit vielen italienischen und spanischen Wörtern. Als der in Liebschaften ewig erfolglose, herzensgute und geschwätzige Musenfreund ist er eine der sympathischsten Figuren der Truppe. In heroischen Stücken wird er als glühender Patriot mit Gewehr, kämpfend in Wort und Tat gezeigt. In der Vorstellung des Kapetan Gris etwa widerfährt ihm sogar die Ehre, enthauptet zu werden¹⁷¹.

übernimmt sie natürlich und versagt. Seltsamerweise verliert die türkische Oberhoheit nie ihr Vertrauen in Hatziaivatis.

¹⁷⁰ Für das erstaunlich hohe Niveau, mit der Mimaros die Figur spielte, sei hier das Auftrittslied Hatziaivatis' wiedergegeben (leider reicht die Reimfähigkeit der deutschen Sprache nicht aus, um die spielerischen Verse in Reime zu übertragen): "Weiß bist du wie Milch/wie der Bogen von Papier/den die Paschas senden/schlechte Nachricht für den Sultan. //Welcher Liebende wie ich/lustwandelt im Bazar/mit den Messern, mit Pistolen/und dem Schwerte um die Mitte.// Schwarze Kutten werd ich tragen/Derwisch werd ich sein / in die Wüste werd ich gehen/aus der Liebe Gram". (Spatharis LV 120 S. 156 ff).

¹⁷¹ Spatharis LV 120 S, 181 f; vgl. dazu Ioannou LV 143 1. Bd. S. LIX; Biris LV 14 S. 39. Nionios ist eine völlige Neugestaltung des türkischen Phring oder Phreng, des Phanarioten, dessen Name ihm noch geblieben ist (Phringos). In der Dialektkomödie Vavylonia von 1836 vertritt ihn der Typ des Zakyntisehen Polizisten. Mimaros hat ihm aber die hinterhältige Schärfe der zantischen Satire genommen. Sein Auftrittslied, -Bedeutungszentrum und Kerncharakteristik jeder Figur-, ist die Kantadha. Durch die Übersetzung verliert das Lied leider seine sinnliche Qualitäten, immerhin sind aber die Motive erkennbar: "Von dem Dorf her kam ich/mitten in die Stadt herein. /Und zufällig treff ich/ein Mädchen das mir gut gefällt. /Meinen Hut ihr lüft ich/und ich grüß sie zweimal./Und mit Grazie sie sagt mir/Scher dich zum Teufel weg von hier". (Spatharis LV 120 S. 181). Als Beispiel für seine schnatternde Sprachdiktation sei seine Selbstvorstellungsphrase wiedergegeben, mit der er gewöhnlich jenen überschüttet, der ihn

Der Hebräer (Abb. 19.), Solomon genannt, meist aus Thessaloniki, ist eine der ältesten Figuren und stammt noch aus der epirotischen Tradition¹⁷². Er ist feige, geizig, wehleidig und eigenbrötlerisch. Im ganzen eine äußerst widerliche Figur spricht er einen judisch-spanisch-griechischen Mischmasch, der natürlich zu ewigen Mißverständnissen des Karagiozis Anlaß gibt. Er ist seinem türkischen Vorbild sehr ähnlich; es dürfte nahezu keine Metamorphose stattgefunden haben. Seine Ausdrucksstufe ist primitiv: Groteskbewegungen, sinnloses Geschwätz, sinnloses Auftrittslied, recht ziellose Handlungsführung¹⁷³.

gefragt hat, wie er heiße: "Man nennt mich Sior Dhionysios Phringos, manchmal ein guter Engel, ich bin aus Zante, Bruder des Antzoulos, mit dem ich die Hündin, die Perdhiko habe und den Esel, den Kontostabelas, den mein Bruder, der Antzoulos nimmt und hinauf nach Valeores geht und Zitronenblüten, Orangenblüten und Pomeranzenblüten verkauft. Wenn du nach Zante gehst und nach meinem Namen fragst, wirst du Conten und Contessen alle Glühbirnen zerschießen sehen..." usf (Spatharis LV 120 S. 181).

¹⁷² Spatharis gibt Prevezanos als Erfinder an (LV 120 S. 188 f). Biris kennt auch einen Judentyp mit Namen Avramikos, der sich von Solomon unterscheiden soll (LV 14 S. 41 f). Ioannou gibt auch den Namen Iakov an (LV 143 1. Bd. S. LXVI). Hier beginnt die Sache interessant zu werden, denn es tut sich ein neuer möglicher Zusammenhang auf: die epirotische Gründungssage berichtet von einem Juden Jakob als Spieler am Hofe Ali Paschas. Prevezanos, der als Erfinder der Figur gilt, ist einer der ältesten Spieler der epirotischen Tradition. Er wird die Figur wohl nicht erfunden, aber übernommen haben, von Spielern, die für uns heute unbekannt sind. Nach dem Tode des ersten Spielers Jakob, der den Ali Pascha erfunden hat, ist es denkbar, daß man diesen selbst zur Bühnenfigur machte. -Indessen ist dies bloß ein fiktiver Gedankengang parallel zu der Biris' sehen-ebenso fiktiven-epirotischen Traditionshypothese, und ebenso nur angenommener Arbeitsbegriff und faktenloses Erklärungsvehikel wie diese.

¹⁷³ Ioannou hat darauf verwiesen (LV 143 1. Bd. S. LXVI), daß der Antisemitismus keiner griechischen Wirklichkeit entspreche und sich aus der türkischen Tradition herleite. -Der Begriff des Antisemitismus trifft aber auf die Gestaltung des Hebräers auf der Karagiozibühne gar nicht zu, da er in Umfang und Gehalt späterer Natur ist: aus den Denkvorstellungen der Rassentheorie des europäischen Faschismus, in der türkischen Mahala war aber von Rassendiskriminierung keine Rede; der Hebräer steht einfach für den Geldwechsler, den Wucherer und Halsabschneider, den betrügerischen und geizigen Händler. -Als Beispiel für Primitivität und Funktionslosigkeit der Figur sei ein Dialogstück aus dem Stück "Der Schiffbruch des Barba-Jorghos" zitiert: Solomon geht nahe an das Schiff heran, auf dem Karagiozis Kapitán ist: "S: He, he, he, du vom Schiff... He, Schiffsfrau! He, Schiffsfrau, gehn wir.- K: Eine Hochzeit wird es geben? (-Mißverständnis; Wortspiel vamos und ghamos-). S: He, nicht Hochzeit, gehn wir. He, he, das eine sag ich dir, he, he, ich bin ein guter Mensch. He, du, gehn wir. He! Du, du, du, du. (Gebärdendrohung des Schlagens). -K (wird böse): Du wirst mir du-du machen (mit Gebärde), aber dich wird des Teufels Mutter holen. -S: He, he, he, du, du bist ein schlechter Mensch! Du bist ein alter Schweinskerl. He, wenn du mich schlägst, geh ich zur Astronomie und rufe den Steppdeckenführer (meint: astynomia=Polizei, sagt: astronomia=Astronomie; meint: enomatachis=Gendarmerieunteroffizier, sagt: paplomatachis=Anführer der Steppdecken). -K (gibt ihm Kopfstücke): Da, da, da! Bis der Steppdeckenführer kommt, werd ich dich mit den Fäusten flachgeschlagen haben. -S. flüchtet und schreit laut" (Spatharis LV 120 S. 188 f).

Wir dürfen ihn ziemlich eindeutig als osmanisches Relikt identifizieren, das, mit seiner geringen wirklichkeitsumsetzenden Kapazität, in die lockere Reihenepisodik einfach als Variante eingebaut wird.

Sohn des Karagiozis ist Kollitiris (Abb. 20)¹⁷⁴. Er ist ganz das Ebenbild des Vaters und unterhält gerade deswegen keine guten Beziehungen zu ihm. Er spricht eine Art Babysprache, die ganz im Gegensatz zu ihren altklugen Inhalten steht. Seine Hauptfunktion hat er im Prolog als Stichwortträger des Karagiozis, als erheiternde Taschenausgabe des ausgewachsenen Exemplars. Er besitzt auch ein Auftrittslied, das ein Konglomerat stereotyper Phrasen aus anderen verstümmelten Liedern, Gassenhauern, Schlagern usw. ist, dessen stupide und sinnlose Textkontaminationen sich in glücklichen Fällen zur Parodie erheben¹⁷⁵.

Der am besten durchgestaltete Typus ist vielleicht Barba-Jorghos (Abb. 33, 34, 35, 36), der große und ungeschlachte Onkel vom Land. Nur im Peloponnes wird er als sturer, dickköpfiger Rumeliote gespielt (lokaler Gegensatz Morea-Rumelien), sonst ist er eher gutherzig und nachgiebig. Seinem Neffen, den er für einen Nichtsnutz hält, hilft er doch immer wieder aus der Schlappe; dies spiegelt auch die engen verwandschaftlichen Beziehungen zwischen Stadt und Land wieder. Wenn er einmal in die Stadt kommt, trifft er geradezu unwahrscheinliche Anstalten für sein Äußeres; die Anweisungen, die er seiner Tante Pavlaina gibt, sind nur auf leerer Bühne zu hören, dauern einige Minuten, und beschreiben vollkommen die prunkvolle Tracht, bevor er selbst auf der Bühne erscheint. Er ist immer auf Mädchenjagd, da er heiraten will: in solchen Fällen kann er sich süß und weich stellen, obwohl er ein spartanischer Charakter ist. Er ist vermögend und sparsam, ehrlich und ehrenhaft. Aber mit wilder Lust hört er von Raub und Plünderung, und in den heroischen Vorstellungen überfällt ihn geradezu Sehnsucht nach Gewalttaten. Ansonsten ist er friedlich, nur schimpfen darf man ihn nicht. Den Hauptanteil seiner Komik bezieht er aus der Begegnung mit dem Stadtleben. Das bürgerlich-urbane Leben mit seinen Gesetzmäßigkeiten und Verhaltensweisen ist

¹⁷⁴ Auch im türkischen Spiel hat Karagöz einen oder mehrere Söhne. Zu Biris' Hinweis auf Koutsouzouk Antrias vgl. Anm. 142. Ioannou führt die These weiter, gibt jedoch "Koutzouk Antrias" an (LV 143 Bd. 1 S. LXV).

¹⁷⁵ Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXV; Biris LV 14 S. 37.

ihm ein immer neues Rätsel. Jedes unbekannte Wort, glaubt er, sei der Name einer unbekannten Speise, alles Unbekannte bewundert er. vor allem wenn es aus Europa stammt (Satire auf die Xenomanie und die "Phrankomania")¹⁷⁶. Im Hotel ißt er Makkaroni ohne Sauce, die erst zu spät kommt. Er freut sich, daß diese umsonst ist, und bestellt gleich zwei Portionen davon. Seine umwerfende Naivität deckt die Instabilität des urbanen Normenkodex auf, dessen Sinn und Nutzen er, der Vertreter der agraren Volkskultur, absolut nicht einsehen kann. So spielt er mit Stavrakas, dem Städter, Karten: "St: -Aber was machst du, Herr Barba-Jorghos? Mit der Fünf stichst du die Sieben und die gute Zehn?

Barb.: -Sei still... Nur ich habe zu reden. Das Kartenspiel gehört mir"¹⁷⁷. Nach dem Sprichwort "Wer das Messer hat, ißt die Zuckermelone" satirisiert Barba-Jorghos hier, wenn man so will, in seiner Einfalt die Ursprünge des Rechtsdenkens und entlarvt sie als Spielregeln.

Größenangaben und Maßverhältnisse pflegt er in Bezug auf seine Statur anzugeben (Karagiozis steht oft auf einer Leiter, wenn er mit ihm sprechen will), die, vom Normalmaß erheblich abweichend, Quelle zahlreicher Fehleinschätzungen wird. Auch bei Jahresangaben nimmt er sich selbst als Maßstab. Karagiozis etwa will Barba-Jorghos

¹⁷⁶ "Phrankomania"=die Manie, die "Franken" nachzuahmen. Als "Franken" werden die nicht-orthodoxen, also die "lateinischen" (katholischen, protestantischen usw.) Europäer (im Sinne West-und Mitteleuropäer) bezeichnet. Der Ausdruck geht auf die Frankenherrschaft in Byzanz im Anschluß an den 4. Kreuzzug zurück (1204 Eroberung und Plünderung von Konstantinopel) und ist als negativ affektbesetzter und abwertender Terminus noch im heutigen Sprachgebrauch zu finden.

¹⁷⁷ Biris LV 14 S. 38; Ioannou LV 143 1. Bd. 3. LX ff; Biris LV 42 4. Bd, S. 209 ff. Interessantes über die Publikumsbeliebtheit dieser Figur weiß Spatharis (LV 120 S. 186 f) zu berichten: "... Der Barba-Jorghos des Roulias schien vielen Meister-Karagiozispielern wertlos, weil auch der schlechteste Karagiozispieler, wenn er ein Schreihals war und sich auf die Schreierei des Barba-Jorghos verlegte, dem Publikum gefiel, viel mehr als die anderen... Wie ungeschickt ein Karagiozispieler auch war, wenn er den Barba-Jorghos gut spielte, liefen die Leute, um ihn zu sehen. Glücklicherweise aber, an jenen Orten, wo der Mimaros gespielt hatte und die Leute gute heroische und komische Vorstellungen gesehen hatten, gefiel der Schreihals Barba-Jorghos nicht. Die Zuschauer gingen in der Hälfte der Vorstellung weg und sagten: "Karagiozispieler ist er oder Weinbergwächter"?/Daher sprachen die Karagiozispieler ihn später ohne ihn auszuschnücken und ließen ihn brüllen wie einen Esel..."-Auch das erste Auftrittslied von Barba-Jorghos bei Roulias, das dessen Sänger Ghreminas gesungen hatte, ist uns überliefert. Hier wie bei fast allen Liedern überwiegt die lautlich-sinnliche von der semantischen Qualität: "Der Jorghos drüben ging herüber/und ging nach Kapenisi/um... ja... um ein Kind zu taufen/und Jorghos nannte er's."

in seiner Schafhürde besuchen, aber schon von weitem kläfft ihn dessen breitbackiger und wolfszähniger Hirtenhund an, eine wahre Bestie. Karagiozis fürchtet sich und ruft Barba-Jorghos zu, er solle ihn beruhigen. Barba-Jorghos sieht dazu keine Veranlassung, im Gegenteil legt er Karagiozis nahe: "Erschreck ihn nicht... Zwei Jahre alt ist er..."¹⁷⁸.

Barba-Jorghos ist Heros und Karikatur zugleich. Die eigentümlich zwiespältige Lage des Stadtgriechen zwischen der verlorenen Geborgenheit der Dorfwelt und der noch nicht vollständig etablierten Urbanisierung und Europäisierung drückt sich in den Reaktionen auf diese Figur aus: als Palikare und Kämpfer ist er ein Idol, als einfältiger orientierungsloser Bauer in der Stadt ein Satireobjekt. Als Vertreter der *leventia* ist er durch historische Umstände neu aktualisierte kulturtopologische Idealgestalt, als Vertreter der Landbevölkerung ist er für den überlegen sich dünkenden, von den "Lichtern" Europas erleuchteten Städter Gegenstand des Gelächters. Barba-Jorghos berührt nicht nur zwei in Spannung befindliche soziale Realitäten, sondern verdichtet auch mehrere affektgeladene Geschichtsvorstellungen. Die Durchschlagskraft der ersten Jahre ist wohl hauptsächlich seinem Bühnenauftritt zu danken.

Stavrakas (Abb. 21) ist nicht der Typ des Städters schlechthin; er ist eine Karikatur des Magas aus den Tavernen: ein Raufbold, Lügner, streitsüchtig, prahlt mit seinen Heldentaten, will bewundert werden, ist aber feige, und greift in die Raufereien immer erst am Schluß ein, wenn schon alles vorbei ist¹⁷⁹.

Sooft er spricht, gibt er eine unwahrscheinliche Geschichte zum besten, oder er beklagt sich, daß man ihm keine Gelegenheit gebe, sei-

¹⁷⁸ angeführt bei Biris LV 14 S. 39.

¹⁷⁹ Der Magas war ursprünglich außerordentlicher Soldat in der Freiheitsbewegung von 1821. Im jungen Freistaat, der gar nicht seinen Vorstellungen von Freiheit glich, war er ziemlich funktionslos. In die bürgerlichen und "fränkischen" Ordnungen konnte er sich nicht einfügen; so begann äußerlich sein sozialer Abstieg, der Magas aber blieb als verstädtertes altes Palikarenideal immer noch geachtet. Als Weltverächter, Haschischraucher und Tänzer im Caféhaus, entwickelt er eigene Lebensformen und eine eigene Weltschmerzphilosophie. Er ist gut gekleidet und arbeitet nicht. Ein besonderer Typ ist dann der Chasapomagas (chasapis=Metzger), der Exponent der Männerwelt des Caféhauses: ein schwerer, schwerfälliger Mann, immer im Unglück wegen Frauen, Rauchen, Trinken, Kartenspiel, nur Männergesellschaft, eigene Umgangsformen und Sprache.

nen Heldenmut zu zeigen. Er trägt enge Hosen, ein keckes rundes Hütchen und einen breiten Gürtel für Messer und Pistolen. Sprachliches Leitmotiv ist oft: "Eeep... Habt acht, Berge und Gebirge, der Tiger geht vorbei"¹⁸⁰.

Die Figur des Omorphonios oder Morphonios (Schönling) (Abb. 22) ist an und für sich bereits eine Erweiterung des klassischen Ensembles, spielt aber bei fast allen Vorstellungen mit. Er hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem türkischen Beberuhi¹⁸¹. Von Statur aus klein, mit Riesenkopf und riesiger Nase, hält er sich für unendlich schön und glaubt alle anderen Leute zu erotisieren. In seiner maßlosen Eingebildetheit hält er die anderen für hässlich. Er ist luxuriös gekleidet, ein Muttersöhnchen und Weiberheld. Er besitzt jedoch auch eine träumerische Note und ist ziemlich wirklichkeitsfremd. Er spricht durch die Nase und beendet

¹⁸⁰ Biris LV 14 S. 43. Sein Auftrittslied: "Nimm, Arzt, deine Sachen/und mach dich an die Arbeit,/der Schmerz den ich im Herzen hab/steht nicht auf deinen Papieren."-Man mag als türkisches Gegenstück des Stavrakas Celebi ansehen, doch besteht in den Eigenschaften kein Zusammenhang. Stavrakas ist eine völlige Neuschöpfung, die jüngste der Figuren des klassischen Repertoires. -In den Szenen mit Karagiozis faßt er immer Kopfstücke, was ihn mit seinem Ehrenkodex in Konflikt bringt, aber da er ein Hasenfuß ist, sagt er, Karagiozis habe es zum Spaß gemacht, worauf ihm dieser ein neues Kopfstück versetzt. Kostümbeschreibung und Jargon in einer Szene von Spatharis (LV 120 S. 190 ff): ...Er heißt Stavrakis Tzimis und ist "Syrianaki (aus Syra), aber von Geburt und Bildung vom Piräus. Er hat in allen Ketten der Gefängnisse gelegen, in Palla, in Jedikoule und den Syraer Gefängnislazaretten."-Kar. (erklärt): Er ist aus großer Familie. Hat drei Universitäten absolviert."-Eine Szene des Karagiozis und des Stavrakis: "St: Grüß dich, mein Bruder. Halts Maul. Hast du was dagegen?-K: Wie denn? Mit Blumen empfang ich dich.-St: Mach eine Ente, sonst bist du gestorben heute abend, hör zu, was dir der Löwe der Nemea sagt. Auf die Seite, Mann, sonst laß ich dich schmoren heut abend.-K: Stavraki, ich sehe, du bist heut abend angezogen, todschick.-St: So will mich das Mädel. K: Ich sehe eine hautenge Hose von 1821.-St: So kleidet sich Stavros der Tyrann.-K: Ein gekreuztes Röckchen und eine Weste mit Elfenbeinknöpfen.-St: Mein Gott, ich bin vernichtet? -K: Weißen Gürtel, Messer-und Pistolengehänge. Gelbes Hemdchen und rote Krawatte cha- sapiko. Einsohlige Schuhe, genagelt, mit Weiberabsätzen. St: Warum hat mich meine Mutter geboren? Damit ich Herzen verwelke.-K: Das falsche Muttermal auf der Wange, gezwirbelt der gewaltige Schnurrbart und gefärbt das Auge, damit es einer Mandel gleichsieht. He, was sehe ich? Ein Hütchen mit drei Ösen, damit das Rückenmark Luft bekommt. Paaa! (Gibt ihm ein Kopfstück)-St: Gegen mich erhebst du deine Hand? Sag mir, im Ernst schlägst du mich oder zum Spaß, denn jetzt bist du schon gestorben!-K (gibt ihm ein zweites Kopfstück): Zum Spaß!-St(während er seinen Hut abklopft): Ich glaube, du schlägst im Ernst.-K: Da, ich geb noch eins im Ernst.-St: Und ich glaubte, du schlägst zum Spaß, sonst wärest du schon gestorben." Der K. beginnt, ihm rasche Kopfstücke zu geben. Der Stavrakis flüchtet im Laufschrift und schreit: "Ach, mein Evangelist, Hagel! ..." -Spatharis überliefert uns ein noch früheres Auftrittslied: "Auf Syras steilen Straßen/ gaben sie mir zwei Stiche./Zwei Stiche gaben sie mir/für dich haben sie mich verwundet."

¹⁸¹ Biris gibt an, er sei aus dem Beberuhi entstanden (LV 14 S. 41). Aber vor Mollas ist er im Repertoire nicht zu finden.

jeden seiner Sätze mit einem "wit"¹⁸². Karagiozis erklärt sich das auf seine Weise: "Auf das Wit wird nicht verzichtet, weil es der Schlußpunkt ist"¹⁸³. Wie der Hebräer bezieht Omorphonios seine Komik nicht aus einem Sozialspiegel, sondern aus sich und seinen Eigenschaften; wie jener ist er auch nur stehende Episodenvariante. Wesentlich wichtigere Funktionen fallen dem Dhervenaghas zu (Abb. 36)¹⁸⁴. Er ist Turkalbaner, das offizielle Exekutionsorgan der osmanischen Regierung und spricht nur gebrochen Griechisch. Als ein solcher Hüter der Ordnung stellt er dann einfach den Polizisten dar. Während Barba-Jorghos ihn im Prolog verprügelt, vertreibt ihn Karagiozis durch Andeutungen von einer Kanone, die er im Haus aufgestellt habe.

Der Bey (Abb. 10) ist der Nächsthöhere in der türkischen Verwaltungshierarchie. Meist ist er ein guter Familienvater, ein ernster und verantwortungsbewußter Mensch. Sein Lied ist das Amane, das er leidenschaftlich und tragisch singt. Meist ist er anonym; nur wenn er Untergebener eines Paschas ist, hat er einen Namen. In vielen Fällen ist er der Auftraggeber für Hatziavatis, der seinerseits dann den Karagiozis als Auserwählten für die Erfüllung der Aufgabe aussucht. Er

¹⁸² Ioannou (LV 143 1. Bd. S. LXV) nimmt an, daß es sich um das französische OUI handelt, das auch Phring im Türkischen immer wieder gebraucht. Sein Auftrittslied wird, in Silben zerlegt, gesungen: "Im Dorf uns ge-gen-ü-ber, wit,/wo die Son-ne nicht scheint,/nahm der Jannis, wit, die Mar-jo/und die Mar-jo den Jan-nis, wit./Mich nennt man 0-mor-pho-nio, wit,/oder auch Goldstück, wit,/und al-le Mä-del wer-den verrückt/wer mich zu-erst neh-men wird,wit".-Die typische Eingangsszene beschreibt uns Spathsis (LV 120 S. 193 ff): Als ihn der Karagiozis zum ersten Mal sieht fürchtet er sich und macht ein Kreuz. K: Erbarm dich meiner, Herr; (-hierin verbirgt sich eine Anspielung auf die Nase des Omorphonios. Das alte "mnestiti mou Kyrie" wird von der Volkssprache verballhornt zu "mes' sti myti mou, Kyrie"- "in meiner Nase, Herr" und ganz im Sinne früherer Verwendung gebraucht. Beim Anblick der Nase des Omorphonios leuchtet aber sofort die wörtliche Bedeutung durch), was ist hier vom Himmel gefallen? Der Komet von Halley? Ist der Lykabettos ungezogen? Wer weiß, welche Stechmücke das ist, und von wie weit her? (Er schüttelt seine Hand und ruft) Xout! Da! Da! Es bewegt sich! (Lacht) Da, da, es hat auch Beinchen. Da, schau mal, es trägt auch einen Frack! (Er schubst ihn) Herr! (Der Omorphonios hört ihn nicht und Karagiozis gibt ihm Kopfnüsse und schreit ihn an): He-e-err. (Der Omorphonios bleibt unerschütterlich und Kar. schlägt ihn mit einem Stein auf den Kopf. Nach einiger Zeit) Om: Haben Sie vielleicht gesprochen Herr? K (bricht in Lachen aus): Nein, ich habe dich einfach, ganz einfach in die Minenkammer geschoben. (Er ergreift seine Nase und begrüßt ihn) Om: Du Dummkopf, das ist meine Nase. K: Nase ist diese ganze Plage? Ha, Freunde, wenn der in einer Gasse eine Kehrtwendung macht, fliegen die Fensterläden. Wie nennt man dich?-Om; Omorphonios mit Namen..." usw.

¹⁸³ Spatharis LV 120 S. 193 ff, vgl. auch Biris LV 14 S. 41; Ioannou LV 143 Bd. 1 S. LXV.

¹⁸⁴ Der Name bedeutet etwa Aga vom Land (Biris LV 14 S. 40), genauer ist es der Offizier, der mit seiner Mannschaft für die Sicherheit der Bergpässe sorgt (Ioannou LV 143 1. Bd. S. XLIV).

trägt die alte türkische Standeskleidung mit Kaftan, Pluderhose und Turban, oder er ist neutürkisch gekleidet, mit Fez. Die ranghöchste Figur des Schattenspiels ist der Pascha oder Wesir (Abb. II, 10). Er tritt selten auf, wird meist nur gehört; ernst und streng gibt er mit tiefer Stimme seine gerechten Anweisungen, spricht eine Art katharevousa mit türkischen Einschlägen. Er singt nie, dazu ist er zu würdig. Wenn er gezeigt wird, steht er vor dem Serail, reich gekleidet und mit Pistole versehen. Nur in den heroischen Werken ist er hart und grausam, verliert seine Anonymität und wird zu historischer Figur¹⁸⁵.

Diese Zweispaltung geht durch alle türkischen Figuren des Ensembles: nur in der heroischen Vorstellung sind sie die tatsächlichen Peiniger der Tourkokratia¹⁸⁶. In den übrigen Fällen stehen sie für Ekklesia und Excusia, für Kirche und Staatsgewalt. Deswegen wird der Pascha, als höchster religiöser Würdenträger des Spiels, mit allen nur erdenklichen Würden ausgestattet.

Nur im Dhervanaghas schlägt der Türke ganz durch, vor allem in der Genugtuung über seine Verprügelung durch Barba-Jorghos. So verläuft die Verwaltungspyramide der Osmanen auf zwei Bedeutungsebenen, die sich nur im untersten Organ, im volknächsten, dem Dhervanaghas schneiden: einerseits die gehaßten Herren der türkischen Okkupation, andererseits die geachteten und verantwortungsvollen Lenker des Staatswesens. Nur Dhervanaghas ist Türke und Polizist. Das türkische Element im Figurenkanon fungiert sowohl als historisch-politische Realität, als auch als fernes und hohes Vorstellungsbild der Würdenträger von Staat und Kirche überhaupt. Nur das unterste Organ des Staatswesens kann, in seinem "hautnahen" Kontakt mit dem Volk, eine solche Idealisierung nicht erfahren. Ausser dem Dhervanaghas hat keine der Figuren türkische Vorfahren¹⁸⁷.

Den Frauengestalten wird wenig Bedeutung beigemessen: die Agla, Frau des Karagiozis hört man meist nur; wenn Karagiozis sich verlobt oder heiratet, wird ihr Vorhandensein überhaupt nicht in Rech-

¹⁸⁵ Meist Ali Pascha, vgl. Biris LV 14 S. 41 f; Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXIV.

¹⁸⁶ Nur in diesem Falle kann man eigentlich von Nationalismus der griechischen Vorstellung sprechen. Der Widerstand des Karagiozis gegen die türkische Oberherrschaft bezieht sich nicht konkret auf die Osmanen, sondern auf jegliche staatliche Gewalt.

¹⁸⁷ Eine Theorie der Herleitung des türkischen Elements aus der türkischen Vorstellung ist daher hinfällig. Vielmehr hat sich, auf grund der griechischen "Fetva", der Ausweg angeboten, "höhere Gewalten" als osmanische darzustellen.

nung gestellt; wesentlicher ist die Tochter des Beys oder Paschas, die Vezirpoula oder Pasopoula, die verschiedene Namen trägt. -Im Spiegel patriarchalischer Realität haben die Frauen nur fabelbezogene Funktionen, sind daher typologisch unausgeformt¹⁸⁸,

Der Engel der Apotheose der Heldenvorstellung (Abb. 23), der die Seele des Helden holt, ist ein wohlgestaltetes Kind mit großen Augen und Flügeln, das in der einen Hand ein Schwert, in der anderen einen Lorbeerkranz oder eine Krone hält.-

Die konstanten Bausteine des improvisierten Volkstheaters sind eingebettet in einen psychophysischen und soziokulturellen Determinationsrahmen. Als in Gestalt und Technik nicht autochthone Spielform mußte der Auskristallisierung des Fixbestandteiles, insbesondere der Personentypik, ein langer Experimentier- und Ausleseprozeß vorangehen. Viele Spieler haben lange herumprobiert, bis sie einen Typ fanden, der sich im Repertoire halten konnte. Selektionsorgan dieser Siebung war der regulierende Einfluß der Publikumsreaktion. So ist die prägnante Profilierung des Personalbestandes der Karagiozis-bühnen Ausdruck und Ergebnis eines einheitlichen Mitgestaltungswillens von Tausenden von Zuschauern. Wenn man in Betracht zieht, wie überaus empfindlich und reaktionsschnell das Improvisationstheater für Publikumsimpulse ist, ferner, daß der Karagiozis jahrzehntelang im Hinblick auf die Besucherzahlen harte Konkurrenz für das Theater war, kommt dem Typenkanon der Schattenbühne außerordentlicher Quellenwert zu für den Aufschluß über Erwartungsvorstellungen und Wunschhorizonte des griechischen Publikums am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts wurde auch das Kernrepertoire ausgeformt. Drei Stoffkreise können wir unterscheiden:

1) alltägliches Leben; Karagiozis ergreift verschiedene Berufe, das gesamte Ensemble spielt mit;

2) heroische Vorstellungen; Themen um Klephtentum und Freiheitskampf; nur die Hauptfiguren des Ensembles spielen, sonst historische Figuren;

3) mythische Vorstellungen; Motivkreis um Alexander den Grossen; nur ein Teil der Truppe tritt auf¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Biris LV 14 S. 42; Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXVI f

¹⁸⁹ vgl. Biris LV 14 S. 35 ff.

Die klassischen Stücke der ersten Kategorie charakterisiert eine einfache, stark episodisch strukturierte Handlung, die sich, in viel höherem Maße als die Figuren, an türkische Vorbilder anlehnt. Einige dieser Stücke seien hier kurz angeführt.

Eines der bekanntesten und virtuosesten ist der "Verhexte Baum" (To stoicheiomeno dhentro). Satanas sitzt in einem Baum und verzaubert die Vorübergehenden, und zwar werden sie in Tiere verwandelt; wenn zwei zusammen vorübergehen, verschwindet einer überhaupt.

Der Pascha erläßt den Befehl, daß niemand den verdammten Ort passieren solle. Hatziavatis ruft den Befehl aus. Karagiozis glaubt es nicht und legt sich unter dem Baum schlafen. Beine und Kopf werden ihm nach hinten gedreht. Hatziavatis und Pascha kommen und bedauern ihn, aber Karagiozis muß über sich lachen. Der Zauberer gibt ihm seine natürliche Gestalt wieder zurück. Hatziavatis sieht ihn und glaubt, er sei der Teufel und läuft weg. Nun passieren die verschiedenen Mitglieder des Ensembles und werden in Esel, Gorillas usw. verwandelt. Hatziavatis wird eine Ziege, Barba-Jorghos ein Rind, Nionios ein Kamel. Auch Karagiozis ist wieder verwandelt worden und freut sich, daß er nicht allein ist. Seine Kommentare über das Aussehen der anderen sind nicht sehr schmeichelhaft. Hatziavatis, der ein Samstaggeborener ist, und einige kabbalistische Zaubersprüche kennt, kann sich aus dem Zauberbann retten. Karagiozis ahmt ihn nach, und es gelingt. Ebenso die anderen. - Nun geht der Bey mit seinem Sohn an dem Baum vorbei und das Kind verschwindet. Karagiozis will es gegen Belohnung wiederbringen. Er legt ein Kreuz unter den Baum, verspricht dem Satan, dies nicht wieder zu tun, wenn er das Kind herausgibt. Dieser gibt es wirklich her, Karagiozis bringt es zum Bey, kommt wieder mit dem Kreuz. An und für sich sollte der Satan schon beim bloßen Anblick fliehen. Dieser erweist sich aber als hartnäckig und beharrt. Mit heiliger Hilfe wird er überwältigt und stürzt tot zu Boden. Karagiozis schneidet den Baum um und wird dafür vom Dhervenaghas verprügelt¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Die Kernsituation findet sich schon im türkischen Stück Kani Kavak, die blutige Pappel. Der Zauberbaum, das Kidnapp-Motiv und die Variationsreihe der mannigfaltigen Verwandlungen sind dort schon als Grundelemente gegeben (And LV 6 S. 49).

Ein anderes klassisches Stück ist "Das Backhaus", oder "Karagiozis als Bäcker" (Karagiozis phournaris). Gegenüber dem Serail steht ein Backhaus, das dem Bey gehört. Der Rauch aber stört den Pascha; er gibt Befehl, man solle es schließen. Der Bey schenkt es Hatziavatis, dieser überläßt es dem Karagiozis. Ein Bey bringt eine Ente zum Braten. Der Pascha, wieder von Rauchschwaden verdunkelt, kommt, riecht aber die Ente, befiehlt, man soll sie ihm schicken, dann dürfe Karagiozis weitermachen. Karagiozis ißt mit Familie die Ente. Barba-Jorghos kommt mit einem Lamm, Nionios mit einer Pfanne voll Kartoffel, Melitzanen und Kürbis. Karagiozis sagt dem Pascha, statt einer Ente werde er ein Lamm mit Zutaten bekommen. Der Pascha befiehlt, alles zu bringen, nur die Sauce bliebe dem Karagiozis. Der aber ißt mit Familie alles auf. Die Kunden kommen alle, Karagiozis erklärt und erklärt, die halbgebratene Ente sei davongeflogen, das aufgespießte Lamm weggelaufen usw. Man geht zum Pascha, Karagiozis wird der Prozeß gemacht. Der Pascha, in der Meinung, Karagiozis halte für ihn Lamm und Ente zurück, bestätigt, daß auch der Koran irgendwo von solchen Vorkommnissen berichte. Die Ankläger gehen verzweifelt weg. Nun fordert der Pascha von Karagiozis Lamm und Ente. Aber dieser besteht weiterhin auf seiner Version. Von Dhervenaghas wird er verprügelt.

Eine andere alte Vorstellung ist "Der Tonkrug". Der Pascha erfährt vom Bey, daß seine Tochter mannstoll ist. Sie gibt zu, viele Männer zu treffen, habe aber keinerlei intime Beziehungen zu ihnen. Zum Beweis wird der große Tonkrug aus dem Keller geholt, alle sollen sich dort versammeln und Dhervenaghas soll sie dann verprügeln. Hatziavatis und Karagiozis bringen den großen Tonkrug und stellen ihn in der Mitte der Bühne auf. Nun kommt der Reihe nach das ganze Ensemble. Alle gehen ihr auf den Leim und lassen sich einsperren. Aus dem Innern tönen nun verworren und dumpf die Stimmen, man spielt Karten, Barba-Jorghos verteilt Schläge. Karagiozis geht nur gegen eine Geldsumme hinein. Die Pasopoula fordert nun jeden einzeln auf, seine Liebe zu beweisen. Sowie sie herauskommen, werden sie von Dhervenaghas verprügelt. Als Vorletzter kommt Barba-Jorghos, der seinerseits den Dhervenaghas schlägt. Inzwischen kriecht Karagiozis heraus und versteckt sich hinter dem Krug, Karagiozis setzt sich auf diesen und verprügelt ihn mit Genuß. Er geht dann in seine Hütte, Dhervenaghas

holt ihn heraus und prügelt ihn durch. Zur Wiederherstellung seines seelischen Gleichgewichts erhält Hatziaivatis am Ende von Karagiozis seinen Anteil¹⁹¹.

Berühmt und oft gespielt ist auch "Das Schiff" (Abb. 24). Der Bey, als Besitzer eines schwerbeladenen Schiffes, beauftragt Hatziaivatis, einen Kapitän zu suchen. Dieser findet natürlich Karagiozis, der auch Barba-Jorghos überredet, mitzukommen. Er schenkt ihm Feigen und ist süß wie noch nie. Es gibt Sturm (Abb. 25). Barba-Jorghos, der in seinem ganzen Leben noch nie das Meer gesehen hat, wird seekrank und jammert. Es kommt zum Schiffbruch und sie stranden auf einer Insel. Nionios, der Morphonios und der Hebräer wollen sie dort zu Sklaven machen und die Schiffsladung erbeuten. Barba-Jorghos verprügelt alle, auch den Karagiozis, weil der ihn überredet hat, mitzukommen. Der Bey und Hatziaivatis kommen; man kehrt nach Hause zurück. Die Vorstellung ist auch unter dem Titel "Der Schiffbruch des Barba-Jorghos" bekannt¹⁹².

Die heroischen Vorstellungen wurden bereits bei Gelegenheit der Mimaros-Reform besprochen. Bleiben noch die mythischen Vorstellungen. In dem Stück "Die Rätsel" spielt Alexander der Große, Meghalexandros, die Hauptrolle. Die Pasopoula liebt ihn, soll aber einem Bey gegeben werden. Da erfindet sie in ihrer Not drei Rätsel, die es für alle Freier zu lösen gilt. Natürlich tritt das ganze Ensemble an zum Quiz und alle versagen. Nur Meghalexandros, der als letzter kommt, nachdem sich vorher Barba-Jorghos und Karagiozis durch besonders erheiternde Antworten ausgezeichnet haben, löst die Fragen. Ein Fest im Serail wird gegeben. Der Sagenheld nimmt auch Karagiozis mit. Der führt sich aber unanständig auf und wird vom Dhervenaghas verprügelt¹⁹³.

¹⁹¹ Das Motiv der Liebhaber im Tonkrug findet sich im türkischen Stück Yalova Sefasi, der Ausflug nach Yalova (And LV 6 S. 49).

¹⁹² Auch das türkische Repertoire kennt eine Bootsvorstellung, allerdings sind dort Karagiozis und Hatziaivatis Fährleute über den Bosporus (And LV 6 S. 51).

¹⁹³ Biris (LV 14 S 49 f) führt das Rätselmotiv auf Ödipus und die Sphinx zurück. Es habe eine Substitution Ödipus-Meghalexandros und Sphinx-Pasopoula stattgefunden. Dem ist entgegenzuhalten, daß das Rätselmotiv mit der Bedeutungszahl drei, oder auch das Drei-Kästchen-Motiv eines der verbreitetsten Motive der Weltliteratur ist, die Motividentität mit der Befreiung Thebens also nicht allzuviel Beweiskraft hat.

Die berühmteste mythische Vorstellung ist "Die Schlange", oder "Meghalexandros und die verfluchte Schlange", "Das Ungeheuer" usw. Ein Drache wohnt neben einer Quelle; er sperrt das Wasser ab und frißt die Vorübergehenden. Hatzivatis ruft aus: Wer den Drachen tötet, gewinnt die Vesiropoula. Das Ensemble tritt an zum Kampf. Zuerst ein alter Bey mit Schwert. Der wird verschluckt. Sior Dhionysios mit Stilet - wird verschluckt. Stavrakas mit Messer - wird verschluckt. Karagiozis beobachtet und kommentiert die Vorgänge. Sein Onkelchen, Barba-Jorghos, warnt er und dieser kann sich retten. (Er kommt ohne Waffe und will die "Natter" mit dem Schuhabsatz zertreten). Meghalexandros singt vor dem Kampf ein Lied: "Helft Christ und Mutter Gottes/und du Hl. Eirini,/daß ich das Untier töte/und nehme die Serini". -Mit Karagiozis' Beihilfe (Gießkanne) besteht er den Kampf¹⁹⁴. Das Untier wird getötet. Karagiozis reitet auf dem toten Drachen herum, schlägt ihn auf den Kopf usw. Er schreit, daß er den Drachen getötet habe; die Leute kommen und feiern ihn als Held. Er wird in den Serail geführt und das Festessen beginnt.

Da erscheint Meghalexandros und wird als der wahre Held erkannt. Der Pascha befiehlt dem Dhervenghas, Karagiozis zu verprügeln, aber der großherzige Makedonier verhindert es.- Derselbe Vorwurf wird auch mit Antiochos und sieben Ungeheuern gespielt¹⁹⁵.

Jeder dieser Vorstellungen geht ein Prolog voraus. Hier gibt es kleine Unterschiede von Spieler zu Spieler. Im allgemeinen tritt zuerst Karagiozis mit Kollitiris tanzend auf. Dann folgt Barba-Jorghos, ein Klephtenlied singend und einen "Serbischen" oder chasaposerviko (doppelt so schnell) tanzend. Ihn unterbricht Veli Gekas mit seinem Albanischen Lied. Es kommt zur Schlägerei, in der das "rumelotische Onkelchen" siegt. Dann tanzen Karagiozis und Hatzivatis einen europäischen Tanz, meist die Polka. Hierauf sagt Karagiozis das Programm des Abends an¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Auch in den dramatischsten Phasen, wenn ihn der Drache etwa im Maul hält, singt er ein ergreifendes Raste (Amane): "Hilf Christus, Muttergottes/ein Drache würgt mich/ich vermag ihn nicht zu töten/er läßt mich nicht fliehn". (Spatharis LV 120 S. 156).

¹⁹⁵ Biris LV 14 S. 50 f.

¹⁹⁶ Kaimis LV 57 S. 25; Spatharis LV 120 S. 184 ff. Vor Roulias' Barba-Jorghos-Erfindung und der stereotypen Schlägerei im Prolog wurde dieser ganz anders gespielt: "Der Pascha oder der Bey treten auf die Bühne, ein Amane singend. Hierauf tritt der Hatzivatis auf und spricht den

Im Vergleich zur späteren Entwicklung war das Handwerkszeug und die Bühne relativ primitiv. Charidhimos und Spatharis haben in ihrer Frühzeit auf solchen Bühnen gespielt. Der Holzrahmen war 4x3 1/2m (Höhe), in den die Leinwand eingespannt wurde (4 x 0,75). "Die Leinwand der Bühne muß gut gespannt sein, damit man dann auch die kleinste Verzierung der Figur oder ihre Farben, wenn die Figur aus Leder ist, unterscheiden kann". Der Unterteil der Bühne wurde mit Malereien verdeckt, ebenso die Seiten, um die Nägel zu verbergen. Oben befand sich ein Band mit dem Namen der Bühne.

In die Bühne wurden Tische gestellt, um das erste Brett, das Lampenbrett (*lychnarotavla*) bequem erreichen zu können. Bis 1908 beleuchtete man die Leinwand des Karagiozis mit Lichtern, die mit Öl brannten. Später spielte man mit Leuchtgas oder Azetylen. Ab 1918 hatten die meisten elektrische Beleuchtung". Die Öllampen, 8-10 Stück bei 4m breiter Bühne, hatten jede zwei Dochte (Abb. 26). Da sie starke Wärme verbreiteten, schwitzten die Spieler furchtbar und hatten am Ende der Vorstellung rußgeschwärzte Gesichter. Auch tauchten oft die Füße der Figuren in die Lampen ein und machten die Leinwand ölig. Nach der Gaseinführung hatte man eine Röhre mit 12 Brennern, verteilt auf 3m. Am Ende der Röhre gab es einen Unterbrecherschalter. Die Lichter standen ca. 30-35cm hinter der Leinwand. "Zehn Zentimeter hinter den Lichtern können sich der Karagiozisspieler und sein Helfer bewegen wie sie wollen, ohne daß sie fürchten müssen, Schatten zu werfen". Der Bord und die imaginäre Straße, auf der sich die Figuren bewegen, befindet sich ca. 80cm über dem Bühnenboden¹⁹⁷.

Die Figuren, zuerst aus Blech, dann aus Karton hatten nur wenige farbige Elemente. Die größte war 35cm. Der Serail 60cm, die Hütte des Karagiozis 25cm. Ausgeschnitten war nur das Auge, das Ohr und drei Gelenk-Löcher, zwei für die Beigelenke, eines in der Mitte. Die Figuren wurden an ein Holz genagelt, ca. 50cm lang, das an die Leinwand gepresst wurde. Diese Technik hatte verschiedene Nachteile: "Der Ka-

Prolog. Er schlägt an die Tür der Hütte des Karagiozis, um ihm etwas vom Sultan auszurichten. Der Karagiozis öffnet nicht und antwortet aus dem Innern des Hauses, daß es ihm unmöglich sei, herauszukommen. Hatziaivatis besteht darauf, daß er herauskommt, aber Karagiozis kann immer einen Vorwand finden, um in seinem Haus zu bleiben. Er sagt, daß sein Erscheinen auf der Bühne überflüssig sei. Zuletzt entschließt er sich, aufzutreten" (Kaimis LV 57 S. 25).

¹⁹⁷ Charidhimos LV 129 S. 55 ff; Zitate aus Spatharis LV 120 S. 210 ff.

ragiozisspieler und sein Helfer mußten das Stück gut durchstudieren, das sie am Abend spielten, um zu sehen, wer rechts und wer links angenagelt wird, abhängig davon nämlich, ob die Figur aus dem Serail oder aus dem Haus des Karagiozis kommt. Wenn sie nämlich falsch nageln, muß die Figur während der Vorstellung aus dem Holz gezogen werden und im Augenblick wieder angenagelt werden. Für diese Fehler zahlte der arme Helfer oft mit einer Ohrfeige oder einem Fußtritt, die er vom Karagiozisspieler bekam. Das Schlimmste war, daß, wenn ein Werk es verlangte, daß zwei Figuren an derselben Stelle (-Zeitpunkt-) abtreten, eine gezwungenermaßen (nach) rückwärts (gehend) abgeht. Wenn wiederum zwei Figuren miteinander sprechen und eine dritte steigt in die Unterhaltung ein, muß eine von beiden ersten, um zu sprechen, ihre Körpermitte weit nach hinten beugen”¹⁹⁸.

Das Bühnenbild bleibt weiterhin die Hütte des Karagiozis links und der Serail des Paschas rechts. Während der Serail immer prunkvoller wird (Abb. 27, 28, 29), entwickelt sich die einsturzbereite Behausung des Karagiozis nicht (Abb. 31)¹⁹⁹.

Die traditionelle Vorstellung findet im Rahmen des Caféhaus-Betriebes statt. Karagiozis ist nur eine der, meist musikalischen Unterhaltungen und Zerstreuungen der Caféhaus-Welt (Caféhaus-Amane, Rebetika-Lieder, Instrumentaldarbietungen, Solotanz oder Männer-Gruppentanz, Karten und Würfelspiel, politische Diskussionen, Lesen der Zeitungen). Die Aufführung unterbricht auch die Konsumation nicht. Im Normalfall spielte man sommers im Freien. Die Caféhausbesitzer schlossen gerne Verträge mit Karagiozisspielern ab, da diese fast immer eine gewaltige Umsatzsteigerung bedeuteten. So ist die Atmosphäre der klassischen Vorstellung untrennbar mit dem Caféhaus verbunden.

Auch nach der Hellenisierung und der Ausmerzung “unpädagogischer” Anspielungen blieb die Tätigkeit der Karagiozisspieler eine verachtete. In den Vorstellungen des aufkeimenden Kleinbürgertums war es ein liederliches Gewerbe, ganz im Gegensatz zu den ernsthaften Berufen, wie Bankbeamter, Lehrer usw. Spatharis hat man mehrmals gedrängt, seinen Beruf aufzugeben, Charidhimos mußte auf Verlangen

¹⁹⁸ Spatharis LV 120 S. 208 ff vgl. Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXX ff

¹⁹⁹ Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXI.

seiner Verwandten seinen ursprünglichen Namen Charitos ändern, weil sie eine Verbindung mit ihm als Schande empfanden.

Die meisten Spieler trugen Pseudonyme; sie mußten sich von der jeweiligen Ortspolizei eine Spielgenehmigung einholen. -Der Fahren-
de war ehrlos.

Die meisten Spieler litten auch unter entsetzlicher Armut, so daß ihre Spieltätigkeit tatsächlich oft der Bettelei glich²⁰⁰.

Spatharis weiß aber noch andere Gründe: "...die schlechten Karagiozisspieler, mit den großen Ehrlosigkeiten, die sie begingen, die einen verfolgten Kinder mit unsittlicher Absicht, die anderen ließen sich mit Hehlern und auf andere schmutzige Geschäfte ein, verhängten den üblen Ruf über den Beruf des Karagiozis. Damals war es ein Beruf, vor dem sich die ganze Gesellschaft ekelte"²⁰¹.

Nur wenigen Spielern ist es gelungen, dem Stigma des Unseriösen zu entgehen. Die Mimusfeindlichkeit des Klein - und Kleinstbürger-

²⁰⁰ vgl. Xoannou LV 143 1. Bd. S. XXXVI f; Charidhimos LV 129 S. 55 ff; Spatharis LV 120. Charakteristisch für diese Situation ist eine Episode, die Spatharis in seinen Memoiren erzählt (LV 120 S. 41 f). Um die Spielerlaubnis zu erhalten, versprach er einem Polizisten, während der Vorstellung ein Gedicht über Venizelos, den berühmten griechischen Staatsmann, aufzusagen. Was sich nun im Dorf Philoti auf Naxos abspielte, beschreibt köstlich der Autor "Sofort nimmt uns der Polizist (gastlich) auf und wir schlagen die Bühne im Hof des Polizeigebäudes auf und er sagt drei Gendarmen, sie sollen in alle Geschäfte und Häuser gehen und sagen, daß der Polizist wünsche, daß alle um 9 Uhr kommen, den Karagiozis zu sehen, der im Hof des Polizeigebäudes spielen wird. Am Abend füllte sich der ganze Hof mit Leuten. Mathios (der Helfer) sagt mir voll Zweifel: 'Ich möchte gern sehen, was für ein Gedicht das ist, das du heut abend über Venizelos sagen wirst. Ich sage dir, Sotiris, daß wir heut abend Prügel fassen werden, die ganze Nacht werden sie uns schlagen' Ich sage ihm, nachdem ich kurz nachgedacht habe: 'Richte die Vorstellung des Kapetan Gris her und mach dir keine Sorgen'. Die Vorstellung begann. Und an der Stelle, wo der Pascha die Mutter des Kapetan Gris tötet und ihre Seele entflieht, und der Engel das Gedicht der Fahne sagt, statt daß er sagt: 'O wie werden dich bewundern die Kuppeln der Hagia Sophia, wenn das Griechische Heer wird einziehen in die Stadt' (Konstantinopel) sagte er 'wenn unser Venizelos wird einziehen in die Stadt'. Als ersterklatschte der Polizist und mit ihm alle Leute. Der Mathios voll Freude sagte mir: 'Daß ich dich küsse, mein Sohn!. Denn der Teller, den er hinter die Bühne brachte, hatte einige siebzig Drachmen. Nochmal soviel brachte uns ein Gendarm, denn als die Leute eintraten, nahm er jedem einzelnen drei Zehner ab. Nach der Vorstellung aßen wir gut von den Vorräten der Polizei und gingen schlafen. Am anderen Morgen führten uns, auf Befehl des Polizisten, zwei Treiber mit zwei guten Maultieren nach Chora, wohin es vier bis fünf Stunden zu Fuß wäre..."

²⁰¹ Spatharis LV 120 S 25 f. Die Episoden mit päderastischen Helfern, Verprügelungen durch Polizisten, der ewige Hunger und das Spielen um des Überlebens willen, von welchen Umständen Spatharis in seinen Memoiren erzählt, ergeben ein eindrucksvolles Bild des sozialen Strandgutes der Zeit.

tums mit seinen engherzigen Ehrbegriffen, konnte nur durch Anerkennung höheren Orts überwunden werden. Aber das geschah sehr selten. Indessen wurzelte der Karagiozis, sozialhistorisch gesehen, in vorbürgerlichen Schichten, der traditionellen Dorfgemeinschaft und ihrem großstädtischen Gegenstück, der Caféhauskultur, psychogenetisch gesehen, in der praesubjektivistischen psychischen Realität der "Volksseele".

Gemäß der stationären Verharrungstendenz der Volkskultur entwickelte sich der Vorstellungstyp von 1900 auf dem Lande nicht mehr weiter. Aber auch in Athen ist die Progression nur eine äußere: Verbesserung, Anreicherung, Modernisierung und wo sie die statischen Substanzen angreift, Auflösung. Wesentliche Veränderungen sind nur im Bereich personaler Kunst möglich. Der Übertritt in das Individuell-Schöpferische ist die Auflösung des kulturtopologischen Archetypengerüsts, das die Volkskunst reproduziert²⁰². So trägt oft die große Künstlerpersönlichkeit schon die Auflösungstendenzen in sich (etwa Mollas). Die Athener Fortentwicklungen der Hochblüte aber bewegen sich im allgemeinen innerhalb dieses kulturtopologischen Rahmens. Die spätere Regression entstammt zum Großteil anderen Ursachen.

²⁰² vgl. dazu Biris LV 14 S. 54 ff; Politis LV 94 S. 247 ff.

5. Die Hochblüte

Anfang wie Ende der Blütezeit des griechischen Karagiozis werden verschieden angegeben. Über den Anfang ist man sich noch am ehesten einig: nach 1910. Der Anfang des Niedergangs wird mit Ende der 20er Jahre (Biris) bezeichnet, aber auch mit dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges (Spatharis). Eines der entscheidenden Ereignisse für die Entwicklung des Schattenspiels war die Kleinasiatische Katastrophe 1922 und der riesige Flüchtlingsstrom, der darauf folgte. Die Kleinasiaten, seit der Antike eine der ältesten Wurzeln des Griechentums, gaben nicht nur ein neues, nach jeder Manifestation der Romäosyne ausgehungertes Publikum ab, sondern verwischten auch durch ihre panhellenische Ansiedlung die Divergenzen der Lokaltraditionen. Wirkte der Karagiozis schon vorher als allgriechischer Konvergenzregulator, -seine Verbreitung der Kenntnisse von Regionaltypen, Dialekt und Habitus, aber auch die Bekanntmachung der zonenbeschränkten Volkslieder durch den ganzen griechischsprachigen Raum darf nicht unterschätzt werden-, so begann die Relativierung der regionalen Idiotypen in Idiom und Habitus durch die mannigfachen Um- und Aussiedlungen den Unifikationstrend in Richtung "nationale" Bewußtseinseinheit zu verstärken. Damit gehören die Lokaltypen im wesentlichen der Goldenen Vergangenheit an, und bestehen in der Orientierungslosigkeit der fortschrittsungewohnten Gesellschaft als Wunschbild weiter, solange das kulturtopologische Präteritum noch Gültigkeit besitzt. Die teilweise Zerstörung der lokal-autochthonen Homogenität in den Wirren der Balkankriege, des Ersten Weltkriegs und der Vertreibung der Griechen aus Kleinasien wertet den "Berdes" des Karagiozis plötzlich auf zum Orientierungsmuster für Sozialisation und Enkulturation, zwar retrospektiv, aber existent, und zum Unifikationsfaktor eines panhellenischen Gemeinschaftshorizontes, der nun mit dem Staatsgebiet identisch war und der alle lokalen Autarkien und Krähwinkeleien ausspannen und integrieren konnte. Eine schichtenspezifische Präferenz, die das Theater sehr wohl kannte, gab es bei Schattenspielpublikum nicht. Es genügte, Grieche zu sein, um angesprochen zu werden.

Nur in diesem phylopsychischen, nicht im ideologischen Sinne wirkt die Schattenbühne erzieherisch in teleologischer Ausrichtung auf nationales Bewußtsein²⁰³.

Mehreren Neuerungen und Verbesserungen des handwerklichen Rüstzeugs begegnen wir auf dem Weg zum Gipfel der Verbreitung etwa um 1930, wo sich das Spiel mit einer gewissen technischen Perfektion präsentiert, die den Reiz des Primitiven, der "Klassik" im Sinne des unentfalteten Anfangs, schon abgelegt hat. Die Neuerungen sind: die Lederfigur, die Sousten, die auswechselbare Leinwand und das elektrische Licht. Vor allem die ästhetischen Qualitäten haben dadurch eine Änderung erfahren.

Die Einführung der Lederfiguren fällt ins Jahr 1923. Manolopoulos soll solche anlässlich einer Tournee in Ägypten gesehen und nachgeahmt haben²⁰⁴.

Die strengere Stilisierung, der Transparenzeffekt und die Farbigkeit der Figuren, zusammen mit der besseren Ausleuchtung durch die Verwendung des elektrischen Lichts ändern den Charakter der Vorstellung erheblich. Statt des Fluidums des "Mystischen", das die schwarzen Figuren auf der flackernden halbdunklen Leinwand wiedergeben, regiert nun das farbige Augenfest auf dem Berdes, und die natürliche Schaulust des Publikums treibt die Entwicklung noch weiter in Richtung Spektakel²⁰⁵. Es kommt zu Riesenformen mit 6 m breiter Bühne

²⁰³ Diese Differenzierung wird von vielen Autoren, die sich speziell über dieses Thema äußern, gar nicht in Erwägung gezogen, aber wie man aus der immer wiederkehrenden überschwenglichen Lobpreisung jeder Form des Patriotismus ersehen kann, ist Nationalismus für dieselben keine Idee im Sinne eines intellektuellen Regulationsmusters, sondern die "gelebte" Wirklichkeit der Geborgenheitserfahrung im Konvergenzgerüst der Interaktionspartner einer Großgruppe; darüber hinaus auch Postulat retrospektiver Neuorientierung an den alten jahrhundertlang gültigen Topoi der Volkskultur im Fluß eines von außen betriebenen, innen kaum verarbeiteten Fortschritts. Aber auch die innerpsychische Realität der "Mitera-Elladha", der Mutter Griechenland, der alten "profanisierten" Erdmutter Kind zu sein, hat ihre Herrschaft noch nicht aufgegeben. In der Dichtung, die ja gewöhnlich etwas mehr auch unterbewußte Schichten "zur Sprache" bringt, ist diese Symbolik geradezu stehender Topos.- Über die des Karagiozis siehe auch Ioannou LV 143 S. XXXII ff.

²⁰⁴ vgl. LV 14 S. 60; Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXII.

²⁰⁵ über die mühevoll hergestellte transparenten Lederfiguren berichtet Spatharis (LV 120 S. 207): "Die beste Haut für die ledernen Figuren ist die des jungen Rindes, und seine Farbe muß weiß sein. In der Fabrik spannt sie der Meister in das Dreieck, und zieht sie in einem hölzernen Rahmen straff. In wenigen Tagen, nachdem sie ausgetrocknet ist, ist sie soweit, daß der Karagiozisspieler seine Figur ausschneiden kann. Er schneidet die Figur mit seinem Meißel

und Figuren, mehr als 1 m groß. Aber ihre Lebensdauer war nur die einer kurzfristigen Kuriosität.

Gemäß der Tendenz zu optischer Veräußerlichung kommt es zu großen Anreicherungen am Bühnenbildsektor. Während um 1918 der Serail noch gleich bleibt, wird er später fast täglich ausgewechselt²⁰⁶. Der entscheidende Anstoß für die Dynamisierung des Bühnenbildes war dann 1927 Charilaos mit der Erfindung der auswechselbaren Leinwand. Die Technik ist die der alten Schultafels man schiebt die eine hoch, die andere kommt herunter (Abb. 59)²⁰⁷.

Die neuen Möglichkeiten wurden eifrig genutzt, der Aufwand wurde immer größer, in den 30er Jahren gibt es dann nichts mehr, was man nicht darstellen könnte: Nachthimmel mit Sternen, täuschende Meeresdarstellungen, Autos, Flugzeuge und vieles mehr²⁰⁸. Die Mittel werden immer illusionistischer, und auch die Figuren erliegen dem Trend zur Realistik²⁰⁹. Als wichtigste Neuerung aber gilt die "Sousta" (Abb. 37), mit

(Abb. 38) heraus, dann schabt er sie mit einer Glasscherbe, bis sie durchscheinend wird. Wenn die Haut sehr dick ist, kann er einen ganzen Tag schaben. Nachher legt er die lederne Figur auf die Zeichnung der Figur und formt die Einzelheiten aus. Mit den Farben der chinesischen Tusche bemalt er den Fez, die Weste, den Turban, das Schwert usw. Zum Schluß setzt er die Figur zusammen: die einen Figuren haben zwei Teile, die anderen vier oder noch mehr. Die meisten Karagiozisspieler haben Lederfiguren nur für jene, die jeden Abend spielen: den Karagiozis mit seinen Kindern, den Barba-Jorghos, den Veligekas, den Hatziaivatis, den Dhionysios, den Juden und zwei bis drei Paschas./Die anderen Figuren sind aus Karton, weil der Karton auf der Leinwand eine bessere Wiedergabe hat, auch die kleinsten Kleinigkeiten sind zu sehen./Einige Karagiozisspieler machen Figuren aus Zellophan, aber diese stellten sich als unbrauchbar heraus, weil sie in kurzer Zeit in Stücke gehen. Dahingegen die Ledernen, wenn der Karagiozisspieler auf sie achtgibt, vor allem sie vor den Lampen der Bühne schützt, kann er sie viele Jahre haben. Wenn er ihnen alle zwei Jahre die Farbe auffrischt, werden sie wieder wie neu".- Eine wesentliche Verbesserung erfuhr auch die Zusammensetzung der Figurenteile: statt der Schnürtechnik des Mimaros mit ihren vielen Pannen verwendet man Öse und Schraubenmutter. Apostolos Tolias soll sie erstmals verwendet haben (Charidhimos LV 129 S. 57).

²⁰⁶ Eine Ausnahme bildet der Serail Ali Paschas in der Vorstellung Katsantonis, der, als historischer, schon früher ein anderer war als der übliche (Spatharis LV 120 S. 178).

²⁰⁷ vgl. Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXII. Spatharis sah sie erstmals in Thessaloniki. Auch er gibt Charilaos als Erfinder an (LV 120 S. 91 f). Eine andere Lösung für den zeitraubenden Leinwandwechsel (die Bühnenbilder werden teilweise auch gemalt) fand Mollas schon früher: das Sukzessivspiel auf 2 Leinwänden, also eine Art zweiteiliger Simultanbühne mit sukzessiver Nutzung.- Eine der Kulissenteknik des Theaters verwandte Lösung fand Petropoulos später: drei hintereinander liegende Leinwandrollen im Bühnenboden, die nacheinander aufgezogen werden können (Biris LV 14 S. 60). Allerdings setzt dies gemalte Bühnenbilder voraus.

²⁰⁸ vgl. Biris LV 14 S. 60.

²⁰⁹ In der Erfindung neuer Bühnenbildteile war besonders Mollas "Avantgardist". Er brachte

deren Hilfe die Figuren umgedreht und ausgewechselt werden können. Ihre Verwendung hat eine wesentliche dramaturgische Konsequenz: die bisherige Struktur der "stehenden" Dialoge, - stehend, weil die beiden Figuren zusammen an ein Holz genagelt waren-, konnte sich aufweichen, die Stoffbehandlung konnte freier geschehen, die Zwangsjacke des ewigen Zwei-Mann-Auftrittes war übersprungen²¹⁰. Die Angaben über den Ursprung dieser Erfindung sind divergierend: L. Kelarinopoulos 1924, Jannakouras 1918, türkische Spieler schon vor dem letzten Datum, Kalamatianos ohne Datum werden genannt²¹¹. Wie dem auch sei, die Führungstechnik der Sousten führt zu einer außerordentlichen Bereicherung der Gebärdensprache und der Bewegungsmöglichkeiten. Das Spiel wird turbulenter, die Situationskomik kann größeren Raum einnehmen²¹². Zur Dynamisierung des Bühnenbilds kommt die Dynamisierung der Figuren. Spatharis spricht geradezu von einer "Revolution in unserer Kunst"²¹³.

Autos, Flugzeuge u.a. auf die Bühne. Für diese Welle der technischen Neuerungen gibt Spatharis eine charakteristische Episode wieder (LV 120 S. 106): Mollas, der bei den Säulen des Olympischen Zeus in Athen gespielt hat, habe eine sehr schlechte Akustik gehabt, weil die Bühnendecke 6 m hoch gewesen sei. Auf Rat eines Architekten habe er hinter der Bühne einen Brunnenschacht graben lassen wollen, um die Akustik durch Echoeffekte zu verstärken. Spatharis fand eine Lösung, die jedem Theaterakustiker Ehre machen würde: in 2 m Höhe zog er Holzbalken ein und ließ an diesen, nur an Zwirnsulen und durch kleine Nägel befestigt, ein Blech fast frei hängen, das auf diese Weise in seiner Schwingungsfreiheit einen ausgezeichneten Resonanzkörper abgab.

²¹⁰ Diese stehenden Dialoge sind vor allem: Pascha-Hatziavatis, Hatziavatis-Karagiozis, Pascha-Wesir, Karagiozis-Kollitiris (nach Kaimis LV 58 S. 26). "Sousta" bedeutet eigentlich Springfeder, wird aber dann Terminus für die *gyristaria* ("Wendehölzer") der Karagiozisspieler (vgl. Spatharis LV 120 S. 208 f.). In der Beschränkung der Personenzahl auf der Bühne auf zwei, später drei und vier (wohlgemerkt: sprechende Personen), eine Strukturanalogie zur antiken Drei-Schauspieler-Regel zu erblicken, die ja bis in den Hellenismus hinein Gültigkeit besaß, hat bis jetzt noch niemand versucht. Die Verschiedenartigkeit der Umstände und Bezüge läßt eine solche Ansicht auch nicht sehr plausibel erscheinen.

²¹¹ Spatharis (LV 120 S. 208 f) gibt Leftherios Kelarinopoulos mit Jahreszahl 1924 an. Charidhimos (LV 129 S. 58) führt Kelarinopoulos an, dem er es sofort nachgemacht hätte. Ioannou (LV 143 1. Bd. S. XXXV) bezeichnet Kelarinopoulos als Urheber, Charidhimos habe die Erfindung vervollkommen. Melas gibt Kalamatianos an (LV 80 6. 1. 1953). Biris (LV 14 S. 60) sagt, Jannakouras habe 1918 die Sousten aus Amerika mitgebracht. And (LV 9 S. 7) vermeldet, sich gegen Biris' Ansicht wendend, "firdöndü", die Umkehrtechnik der Figuren sei, wie aus dem Figurenbestand des Topkapı-Museums hervorgehe, schon vor diesem Datum den Türken bekannt gewesen. Allerdings handelt es sich um einen elastischen Lederstutzen am Rücken der Figur, in dem das Spielholz steckt und die Umdrehung ermöglicht. Zu guter Letzt führt Ritter (LV 102 Bd. 2 S. XII) vage an, Mollas habe "Eisenstäbe" statt der früher verwendeten "Holzstäbe" verwendet.

²¹² Man hatte sich vorher auch damit geholfen, Doppelfiguren ans Holz zu nageln, doch konnte sich diese Technik wegen der vielen Fehlermöglichkeiten nicht durchsetzen (vgl. Spatharis LV 120 S. 208 f).

²¹³ LV 120 S. 208.

“Auf dieses wichtige Werkzeug verwendeten wir alle unsere Kräfte, um es zu vervollkommenen”²¹⁴. Die Stäbe, aus Eisen oder Holz, haben vorne einen querstehenden Eisenbolzen mit Scharnier für zwei Blechplättchen, zwischen die die Figur eingeschraubt wird. Dieses Scharnier erlaubt es nun, die Figur einmal mit dem Gesicht nach links, das andere Mal mit dem Gesicht nach rechts an die Leinwand zu pressen. Ein Nachteil allerdings bleibt: an der Stelle, wo das jeweils vordere Blechplättchen die Leinwand berührt, erscheint die Figur unscharf²¹⁵.

S. Spatharis hatte auch 1935 die Idee, die Apotheose mit lebendigen Menschen zu spielen, aber diese Neuerung konnte sich nicht halten²¹⁶.

In Athen entwickelte sich der Figurenkanon, besonders im Anschluß an den Großstadttyp Stavrakas und seine Banal-Eleganz, noch weiter. Ein ganzer Kreis von Bewunderern und Freunden begann sich um ihn herum zu versammeln: der Pseiriotis, Kremantalas, Spagos, Katachias, Karachalios, Spajetos, Nontas, Kaikes und Sannaleme²¹⁷.

²¹⁴ LV 120 S. 208 f.

²¹⁵ vgl. auch Biris LV 14 S. 60. Jede Souste mit der Figur, die gebraucht wird, muß vor der Vorstellung vorbereitet werden. Für kompliziertere Stücke werden oft mehr als hundert gebraucht (Spatharis LV 120 S. 208 f.).

²¹⁶ LV 120 S. 124 ff. “Wenn wir, sagen wir, den Dhiakos spielen, kleidet sich der Helfer als Dhiakos, der Karagiozispieler als Pascha und von zwei beliebigen Kindern kleiden wir den einen als türkischen Soldaten, den anderen als Engel, der dem Helden die Gedichte sagt”. Den ganzen Winter habe seine Familie an den Kostümen genäht, die erste Erprobung habe in Lamia stattgefunden, sei jedoch ein Mißerfolg gewesen.- And verweist darauf, daß auch im Türkischen die Stoffe zwischen Orta Oyunu und Karagöz hin- und herwechselten, der am Ende des griechischen Heldenstückes gespielte “Sketch” sei offenbar von den Türken übernommen (And LV 9 S. 7). Es handelt sich aber um ein Mißverständnis seines Informators über den griechischen Karagiozis, Rinvolucris, der die mißverständliche Stelle bei Spatharis (LV 120 S. 124) ohne weitere Nachforschungen dahin gedeutet hat, daß die Apotheose gewöhnlich mit Menschen gespielt werde, und Spatharis habe sie nur vervollkommen wollen. Wie Evjenios Spatharios mir gegenüber versicherte, sei die Apotheose mit Menschen eine Neuerung seines Vaters gewesen; er selbst habe als Zwölfjähriger den Engel gespielt.

²¹⁷ vgl. Kaimis LV 58 S. 6 ff; Biris LV 14 S. 58 ff. In den meisten Fällen ist Mollas der Urheber. Die Namen sind fast durchwegs sprechende: Pseiriotis, der Lausige, ist ein griesgrämiger Typ. Er ist der Führer der übrigen Plattenbrüder: Kremantalas, der Schlacksige, Spagos, der Spagat, Katachias (?), Karachalios (der Schwarz-Jammerer?), Spajetos, der Spaghetti; Nontas ist das Gegenstück zu Stavrakas: auch er ein Pseudomagas, der beim Streit als erster flieht. Kaikes ist ein gealterter Griechisch-Professor, dem es gefällt, in Gesellschaft von Plattenbrüdern zu sein. Er ist der Parasit der Gesellschaft, alle beschimpfen ihn, wenn er seine entnervende Unterhaltung beginnt. Er besitzt eine schwerfällige Aussprache, weshalb man ihn Kaikes nennt (kai... kai=und... und). Sannaleme ist ein Name, der eine Sprechgewohnheit karikiert, nämlich die, in allen Sätzen ein “san na lerne” (wie wir sagen) einzuflechten.

Aber diese Figuren waren nur von lokalem Interesse und haben sich im Repertoire nicht gehalten. Geblieben allerdings sind die "Kollitiria", die weiteren Söhne Karagiozis'²¹⁸.

Ebenso geblieben ist Poponias (Abb. 35), der hasenherzige Serailloffizier, das Gegenstück zu Dhervanaghas²¹⁹.

Eine Erweiterung der Dialekttypen stellt der Kreter, Kapetan Manousos, dar (Abb. 36). Er besitzt ähnliche Eigenschaften wie Barba-Jorghos, konnte diesem aber keine Konkurrenz machen und verschwand wieder aus dem Repertoire²²⁰.

²¹⁸ Kopritis und Birikoko sind die Erfindung von Manolopoulos (vgl. Biris LV 14 S. 58). Bei der Aufspaltung des Kollitiris in drei Söhne nimmt dabei der mittlere, Kopritis, die Rolle des Musterknaben ein.

²¹⁹ Der Poponias ist eine Erfindung von Mollas und wird auch hauptsächlich von seinen Schülern gespielt (vgl. Spatharis LV 120 S. 196 f; Biris LV 14 S.59). Spatharis berichtet über ihn: "Der Poponias Halil Efendi ist ein dickbäuchiger Offizier des Serail. Er ist ein großer Esser, ein Dummkopf und ein Dickfell. Trotzdem er überaus feige ist, tritt er mit Heldenmut auf. Er kommt nur im Prolog vor; wenn der Barba-Jorghos den Veligekas schlägt, kommt er mit großem Lärm aus dem Serail, um den Störenfried zu verhaften und sagt zum Barba-Jorghos mit strenger Miene: -P: Ich ver-haf-te dich, Schurke. -Bj: wer ist denn der? -P: Vorwärts, folg mir, damit ich dich in den Keller sperre, Schurke.-(Der Bj., unbewegt, blickt ihn mit Staunen an) -P: Du folgst mir nicht, Schurke? Da! (er gibt ihm eine Ohrfeige) (Bei der dritten Ohrfeige merkt der Bj., daß man ihn schlägt, er nimmt ihn in seine Hände und sagt ihm): Komm her, du Süßwasserfrosch. -P: Herr-Jorghos, nicht, Herr-Jorghos, drück mich nicht so, ich werde platzen. Nicht Herr-Jorghos, ich bin dein bester Kunde, jeden Tag esse ich zehn Schalen Joghurt. Nicht! Nicht! Es lebe der heldenhafte Barba-Jorghos! -Bj (schlägt ihn zu Boden); Da, da, da, Süßwasserfrosch, ich werde Ragout aus dir machen. -P; Ach, ach, ach, Hilfe! (Er entkommt den Händen des Bj. und läuft in den Serail. Was er an Kübeln und anderem vor sich findet, rennt er nieder. Der Pascha ruft); Pascha: Was ist Halil? -P: Nichts, nichts, mein Wesir. Triumph! Ja, Triumph. Sieg! Sieg! ... mein lieber Wesir!"

²²⁰ Er blieb auch auf die wenigen Spieler beschränkt, die den kretischen Dialekt sprechen konnten. Xanthos war der Erfinder, nach ihm spielten ihn Kareklas und S. Spatharis. Spatharis beschreibt ihn (LV 120 S. 198 ff): "Der Manousos ist ein mannhafter Kreter, mit Pluderhosen, herzensgut aber auch furchtlos. Wer ihm den Herrn vorspielen will, den schlägt er mit seinem Krummstab, den er "Chourchoudha" nennt. Er liebt Karagiozis sehr".-Vor allem gibt der kretische Dialekt natürlich Anlaß zu Mißverständnissen; die semantische Doppeldeutigkeit der Wörter wird geschickt genützt. Ein Beispiel (bei Spatharis): Karagiozis hat Manousos am Vortag nicht zu seiner Hochzeit eingeladen. M. ist verstimmt und fragt K., ob er geglaubt hätte, daß er nichts mitbringen werde. So arm er auch sei, ein "kouradhi" werde er immer haben. Im kretischen Dialekt bedeutet kouradhi Lamm, im gängigen Griechisch aber ein Dreckhäufchen fäkalischer Herkunft. Das Mißverständnis wird nun weidlich genutzt: -K: Kouradhi??? -M: Ja, mein lieber Irrer. Und was für ein Kouradhi! Ein kretisches, von solcher Art, daß du ißt und dir die Finger leckst. -K: Das Kouradhi? M: Ja. Warum schaust du mich an und kicherst so? -K: Ich lache, wo die ganze Welt über die Kouradhia lacht. -M: Warum? Wo wird eine Hochzeit gefeiert und die Menschen essen keine Kouradhia? Ich selber habe sie essen sehen. -K: Kouradhia? -M: Aber sie sind nicht so schmackhaft wie die kretischen, weil wir sie in den Bergen von Kreta weiden. -

Vor allem auch die Heldenfiguren erfuhren eine starke Erweiterung, analog des Aufgreifens neuer Mythen: eine Unzahl von Phantasie-Kapetanen, aber auch neu hinzugewonnene historische Gestalten und Ereignisse bevölkerten die Bühne²²¹.

Vorwiegend aber die Spielart: Karagiozis in den verschiedenen Berufen, begann zu wuchern. Die Entwicklung führt hier geradlinig bis zum Karagiozis als Astronaut. In der Reflektierung der aktuellen Lebenswirklichkeit tritt der Karagiozis aus seinem klassischen kulturtopologischen Rahmen heraus und wird "journalistisch", Organ der unmittelbaren Geschehnisverarbeitung. Auf zwei Gebieten äußert sich diese Tendenz zur Aktualisierung deutlich: die Stoffrezeption aus den

K: Also gut, die Kouradhia können gehen? (Macht sein Kreuz) Erbarm dich meiner, Herr, zum ersten Mal höre ich, daß die Kouradhia gehen können. -M(wird böse): Du Mordsesel, das nennt ihr Kouradhia bei euch? Wir in Kreta nennen Kouradhia die, die in den Bergen weiden, und wenn sie in die Breite gehen, schlachtet sie der Metzger und hängt sie an seine Haken. -K: Ach so! Die Lämmer nennt ihr Kouradhia? -M: Die Lämmer, die Ziegen, die Böcke... -K: Und ich hab mir gesagt... Hör zu, wie soll ich Kouradhi essen und mir noch die Finger lecken! -Das erste Mißverständnis ist aufgeklärt. Sogleich folgt ein zweites, diesmal ein sexuelles. "Prama" oder "praghma" ist das Ding, und wird dann allgemein für wenig vornehme Anspielungen verwendet. Im kretischen Dialekt bedeutet es die Aussteuer, die Mitgift der Braut. -M: Das Mädchen, das du genommen hast, hatte ein Ding? -K(lacht): Hat sie. Ohne Ding, was soll ich mit ihr anfangen? -M: Und wo hat sie es? -K: Na, da sitzen wir in der Tinte. Wo willst du, daß sie es hat? Auf der Stirn? Kapetan, sag nicht solche Sachen, denn hör nur, wie die Leute lachen... -M: Warum, wie sagt ihr bei euch, wenn eine Braut ein Ding hat und wenn eine Braut kein Ding hat? -K: Warum, gibt es in Kreta Bräute ohne Ding? -M: Die meisten haben keines. Wenn ihr Efendi arm ist, wie soll er ihnen eines geben? -K: Der Vater wird ihr das Ding geben? -M: Ja, er gibt ihr den Weinberg, den Acker, die Ziegen... -K: Ach so, das sagt ihr hat die Braut als Ding... -M: Komm jetzt, lach nicht, sag mir lieber eine Mantinadha (Kret. Liebeslied), damit ich den Pentozalis (Kret. Rundtanz) tanze, -K: Ich weiß keine Sapounadha (Seifenlauge, Seifenschaum)...-M: Entweder du sagst die Mantinadha oder ich werde dir eins mit der Chourchoudha aufspielen und nachher werde ich dir süße Trittschen mit dem Stiefel geben. -K(weint): Schlag mich nicht mit dem Krummstab! Ich werde den Seifenschaum sagen! -M: Ein vierpfündiges Kreuz/hängt an deinem Hals,/und alle küssen das Kreuz/und ich deine Wange. (Der K. wiederholt). -M: Und dann das Fest. Wohl dir, mein Freundchen. Wohl dir, Gevatter Karagiozis. -K (singt): Denkst du mein Kapetan/wie wir die Tomaten stahlen./Und als sie uns jagten/fülltest du die Pluderhosen. -M: Was hast du gesagt, du Esel?(Er schlägt ihn). Da hast du eins zwei drei, da hast du eins zwei drei..."-

²²¹ Diese aber gehörten nicht der realen Truppe an, sondern waren an das jeweilige Werk gebunden: die wichtigsten sind: vor allem Kolokotronis, der Alte aus Morea von Spatharis (Abb. 30); von Mollas: Markos Botzaris, Kapetan Arkoudhojannis, die Erschießung des Kapetan Stratos, Kitsos Tzavellas, Jerodhrakos der Sulioten; von Manolopoulos: Kapetan Chronis und Alitsikouras, Kapetan Karaphotias; von Petropoulos: Kapetan Boulotieris; von Theodoropoulos: Kapetan Apethanto; von Popotinos: Räuberhauptmann Delis, von A. Nikitopoulos: Kitsos der Leventis, Kapetan Tromeras; von Kouzis: Karaiskakis u.a. (Spatharis LV 120 S. 213 ff; Biris LV 14 S. 59 ff; Aigner LV 1 S. 9).

Tagesereignissen und die politische Satire. Für den ersten Fall besitzen wir ein ausgezeichnetes Beispiel in der "Ermordung des Athanasopoulos durch Phoula und Kastrou" von S. Spatharis. 1930 machte diese Untat Schlagzeilen in der Presse. Spatharis formte ein Stück daraus; die Figuren waren den Zeitungsphotos nachgeschnitten. Der aufschlußreiche Anschlagzettel der Vorstellung lautete:

Morgen,	um 9 Uhr abends, spielt Spatharis:
	DAS DRAMA DES ATHANASOPOULOS
1. AKT:	Ermordung, Amputation und Zerstückelung des Leichnams.
2. AKT:	Überführung des Leichnams im Wagen - Die Mörder in den Händen der Gerechtigkeit.
3. AKT:	Der Lokalauschein des Verbrechens.

ENDE

Sichern Sie sich rechtzeitig Plätze - Eintritt: Drachm. 10

Mit dieser Vorstellung verkaufte Spatharis die meisten Plätze im Laufe seiner ganzen Karriere²²².

Die politische Satire bezieht sich hauptsächlich auf Wahlkämpfe und Wahlschwindel der rasch wechselnden Regierungen in den 20er Jahren und zu Beginn der 30er Jahre. Dann war General Metaxas Objekt der Verspottung. Er wurde als Barba-Jorghos gespielt²²³. Aber die politische Satire war eine Domäne der Athener Revue-Bühnen; auf diesem Gebiet konnte der Karagiozis mit dem Theater nicht konkurrieren.

Großes Eigengewicht bekamen mit der Zeit die Sänger, die oft berühmter waren als die Spieler; das Publikum kam oft wegen eines ein-

²²² vgl. Spatharis LV 120 S. 110 ff; auch Biris LV 14 S. 59. Zuerst hatte Spatharis versucht, die Vorstellung zu teilen, und kurz bevor die Polizei die Mörder faßt, die Leute auf morgen vertröstet. Aber erst als er das Stück durchspielen ließ, stellte sich der schlagende Erfolg ein.

²²³ Die erste Vorstellung "Die öffentlichen Wahlen" stammt schon von Aghapitos (Biris LV 14 S. 59). Einen Eindruck vom Ablauf dieser Vorstellung bekommt man durch die Beschreibung von Durreil (LV 26). Auch Spatharis berichtet, daß er in Lamia mit seiner Bühne in den laufenden Wahlkampf etwas zu einseitig eingegriffen habe, und vor den erzürnten Parteigegnern die Flucht habe ergreifen müssen (LV 120 S. 107). Karabelos spielte Venizelos als Karagiozis, Metaxas als Barba-Jorghos, Kaphadaris als Nionios und den Präsidenten Alexandros Zaimis als Pascha (Caimi LV 18 S. 62; angeführt auch bei Dostalova-Jenistova LV 42 4. Bd. S. 196). Schumacher berichtet, er habe Pascha und Karagiozis als Napoleon und Bismarck gesehen. Die Vorstellung habe den Titel "Der Völkerbund" getragen (LV 114 S. 197).

zigen Liedes in die Vorstellung. Die Sänger waren zugleich Mitarbeiter, Helfer oder Figurenschneider der Spieler. Viele der vorgetragenen Lieder wurden sofort nachgesungen und mit der Zeit Volkslieder. Nach 1932 wurden sie meist wegen der geringeren Kosten durch ein Grammophon ersetzt²²⁴.

Für Spatharis ist der Sänger "der heimliche Held unserer Kunst. Der gute Karagiozispieler weiß, daß ohne Sänger seine Vorstellung in der Luft hängt und wagt nicht, viele Tage ohne Sänger zu spielen; (nicht zuletzt) weil die Zuschauer das Anrecht haben, die Lieder auch außerhalb der Vorstellung zu hören."

"Bei den heroischen Werken ist eine Vorstellung ohne Sänger nicht möglich. Wenn z. B. Athanasios Dhiakos gespielt wird, wird großes Geschrei entstehen, wenn auf der kleinen Brücke von Alamana nicht das 'Drei Vögelein setzen sich' zu hören ist. Im Katsantonis wollen sie das 'Mein Antonis, woran denkst du', und das 'Türken, haltet die Pferde' hören. In Souli die Tzavelaioi, in Chani von Ghravia das 'Mein Dhyseas, wo überwinterst du', in Phrosyni das 'Tausend Zentner Zucker werd ich werfen ins Meer', im Jero-Dhrakos dem Sulioten 'Das Pferd des Ali Pascha streichelt niemand'...usw. In jeder heroischen Vorstellung, wenn der Triumph des Helden stattfindet, werden die Phosphorlichter angezündet und die ganze Leinwand färbt sich rot,

²²⁴ Spatharis LV 120 S. 218, Derselbe gibt uns die wichtigsten Namen an (S. 217 ff): Mitsos Koutsouris, Petros Kyriakos, Kostas Karabalis, Antonis Bostas, Jannis Jatrithis, Phrixos Ghazepis, Sot. Apostolidhis.-Das Lied gleicht in manchem in seiner dramaturgischen Funktion der Arie: handlungsstauend, Charakterisierungsschwerpunkt, außerhalb der Bühnenwirklichkeit, kultivierter ästhetischer Höhepunkt mit außerdramatischen Urteilskriterien.-Die Begleitinstrumente waren in der klassischen Vorstellung hauptsächlich Blasinstrumente, Mundharmonika und Akkordeon. Späterhin bestand das "Orchester" aus Klarinette, Horn, Trommel, Violine, Gitarre, Bouzouki, Outi und Akkordeon. Die Vorstellung bringt alle nur möglichen Volkstänze: tsamikos, kalamatianos, pentozali (Kreta), chasapikos (4/4), chasaposervikos (2/4), Polka für Hatziaivatis und schwere Tänze (rebetika) für Stavra- kas. Besonders Instrumentengebrauch für besondere Figuren gibt es nicht. Die verwendete Musik ist ganz einfach die neugriechische Volksmusik. Über sie sei hier nur so viel gesagt, daß ihre Grundgattungen auf die antiken Tonsysteme (Lydisch, mixolydisch usw.) zurückgehen, die mit Änderungen Byzanz und die Türkenzeit überdauert haben. Die Aufzeichnungsart entspricht dem heutigen Oktaven-System, da man in Griechenland "das europäische" nennt. Charakteristisch ist das Vorherrschen des 2/4 und des 9/8 Taktes. Letzterer ist überhaupt nur in Griechenland nachweisbar. Aus verschiedenen Akzentuierungen und Taktwechselformen entstehen dann etwa der zeibekikos, das tsiphteteli und das jouroutika. Die musikwissenschaftlich sehr interessanten Musik- und Tanzformen können hier aber nicht weiter untersucht werden.

und dann tritt der Kapetan mit der Fahne und seinem Kampflied auf, und das ganze Theater dröhnt von Hochrufen und dem Applaus"²²⁵.

Die außerordentliche Imaginationsfähigkeit des Publikums läßt alle späteren illusionistischen Versuche überflüssig erscheinen. Die Identifikationsbereitschaft führt in den von den Ereignissen erhitzten Köpfen der Zuschauer zur Vermengung von Bühnenwirklichkeit und Lebensrealität.

Spatharis berichtet von einem solchen Vorfall: "Die alten Einwohner von Marousi erinnern sich noch, daß in diesem Jahr, als ich eines abends die Vorstellung 'Die Wiedererkennung der beiden Brüder' spielte, an der Stelle wo Bizat, den die Türken von klein auf als Türken erzogen haben, den alten Dhrakos Gaphiotis tötet, die Zuschauer voll Mitleid riefen: 'Ach Bizat, was hast du getan!' Da zielte der Feldhüter Mitsos Papous, im Scherz oder im Ernst, mit seinem Karabiner auf die Leinwand und rief: 'Da hast du's, alter Türke'. Mein Schwager, der bei der Marine diente, aber oft kam, um mich zu sehen, ergriff ihn bei der Hand und sagte ihm: 'Nicht! du wirst meinen Bruder töten'. Sofort entstand großer Streit, die Hälfte der Zuschauer verteidigte den Matrosen und die andere Hälfte ihren Patrioten, den Feldhüter. Viele Stühle und Tische wurden zerschlagen und der Karagiozis ging in Stücke. Viele Zuschauer flüchteten mit aufgeschlagenen Köpfen"²²⁶.

Dieser Verflechtung von Schein und Sein half aber auch der Spieler nach durch Miteinbeziehung der örtlichen Umstände ins Spiel: Anspielungen auf Bekannte im Publikum, oder etwa ein Eselsschrei aus dem Nachbardorf werden sofort verwertet²²⁷. Eigenes Schwergewicht besitzt auch die Reklame, die Aphisa, besondere Sorgfalt wird auf ihre Herstellung gelegt. Viele dieser Plakatmalereien dürfen in ihrer Expressivität als Volkskunstwerke gelten. Dies gilt besonders für die heroischen Werke. "Wenn ich ein heroisches Werk spielte, machte ich die Reklame ganz rot: Schnabelschuh, Feze, viel Blut an Schwertern und Gewehren und unten der Platz voll von Türkenköpfen"²²⁸.

²²⁵ Spatharis LV 120 S. 217 f.

²²⁶ Spatharis LV 120 S. 61 f.

²²⁷ vgl. auch Spatharis LV 120 S. 174. Er meint sogar, für den Karagiozispieler sei es nur gefährlich, in die Provinz zu gehen, wenn er dort nicht bekannt sei. Alle lokalen Bekanntschaften und örtlichen Eigenheiten müsse er sofort ausnutzen. Auch die negativen Reaktionen des Publikums müsse - er sich sofort merken und dürfe dieses oder jenes Wortspiel nicht mehr gebrauchen.

²²⁸ Spatharis LV 120 S. 102. Evjenios Spatharis gilt heute als einer der Hauptvertreter des

In der Zeit ihrer größten Ausbreitung war die Schattenbühne aber auch die Kinderunterhaltung. Fast jeder Grieche erinnert sich noch, als Kind selbst Figuren ausgeschnitten und Vorstellungen gegeben zu haben²²⁹.

Neben den zahllosen Laien - und Gelegenheitsspielern gab es im Zeitraum 1928-1936 mehr als 120 Berufsspieler²³⁰.

Trotzdem der Karagiozis somit das Theater mit dem zahlenmäßig größten Publikum war, erfuhr er keine Unterstützung seitens der Obrigkeit. Für die Steuereinhebung nahm sie wohl seine Existenz wahr, für die Pensionsforderungen der Spieler blieb sie lange taub²³¹.

Spatharis berichtet über diese und andere Schwierigkeiten verbittert: "Trotz der großen Schwierigkeiten meines Berufes, -im Glauben an die Kunst des Karagiozis, spielte ich (weiter).

Alle sagten sie mir: 'Häng diesen Beruf an den Nagel, hast du es nicht satt? Denn der Staat ist gegen dich!' In der Tat, der Staat richtete eine Steuer ein, die der Karagiozis zahlen sollte, so hoch, wie die Koptopouli zahlt. Beschwerst du dich beim Direktor für Öffentliche Veranstaltungen, daß du soviel zahlst, so sagt er dir: 'Sperr zu'. Richtest du in einem Stadtviertel den Karagiozis her, so verdirbt ihn der Tourismus.

griechischen Volksexpressionismus und hat Bilder in Europa und Amerika ausgestellt, S. Spatharis erzählt, in Lamia hätten sich die Leute vor der Reklame auf den Boden niedergesetzt, um sie in Ruhe betrachten zu können. Die Polizei habe sie wegen Verkehrsstörung verjagen müssen (S. 102 f).

²²⁹ Auch die meisten bekannten Spieler haben so begonnen (Spatharis LV 120 S. 3 ff.; Charidimos LV 129 S. 55 ff; Verveniotis LV 138 S. 19). Letzterer erinnert sich an seinen großen Bruder: "Mit großer Gewissenhaftigkeit und gutem Geschmack, als Künstler, der er von klein auf war, entwarf er die Pappfiguren der verschiedenen Personen des Ensembles, verfertigte die notwendige Bühne, brachte die Leinwand an, bereitete die Öllampen zur Beleuchtung vor, und die Premiere begann... Das währte den ganzen Sommer lang, mit Eltern und Kindern als Zuschauer, mit solchem Erfolg, daß nicht nur die Nachbarn sondern auch die Bewohner der umliegenden Häuser dem künstlerischen Versuch eines Kindes großes Interesse bekundeten. Ein Nachbar sogar, Valentino, österreichischer Möbelschneider, war derart begeistert, daß er das Theater von Zeit zu Zeit mit einigen Zehnern, die er aus dem Fenster warf, unterstützte".

²³⁰ Diese Zahl bezieht sich nur auf die in der Körperschaft der Karagiozisspieler eingetragenen. Wahrscheinlich waren es noch mehr. Viele der Namen sind heute entweder unbekannt oder schon vergessen (Aigner LV 1 S. 8).

²³¹ Die Etablierung einer Pensionskasse für Karagiozisspieler in den 30er Jahren, der eine längere Pressefehde vorangegangen war, rief dann prompt die protestierenden Schauspieler auf den Plan, die sich mit den "Gauklern" gleichgestellt fühlten (Spatharis LV 120 S. 130 f). Während die Karagiozisspieler früher steuerfrei gespielt hatten, mußten sie nun eine Steuersumme erlegen, in dem Ausmaß wie die großen Privattheater.

Du verlangst Strom, das Werk gibt ihn dir nicht. Du spielst mit Azetylen, es gibt Beschwerden. Und jeden Abend (ist) der Karagiozis voll von Gratisbesuchern. Die da, wer ist sie? Vom Inspektor die Frau. Die da? Von dem, der sich beim Direktor lieb Kind macht. 'Sie Mamsell?' - 'Ich bin die Frau von Jannis, dem Gendarm', Wenn du einen nicht besuchst, platzt das (ganze) Unternehmen. Deshalb war ich gezwungen, tagsüber als Arbeiter zu gehen und am Abend zu spielen"²³².

Mollas hatte einem Rechtsanwalt, welcher die Pensionsforderungen der Karagiozispieler vertreten sollte, eine Sammlung von in- und ausländischen Zeitungsartikeln als Existenzbeweis des Karagiozis geschickt. Nach der Durchsetzung der Forderung blieb die Sammlung aber verschwunden. Molla-Jovanou vermutet sie in irgendeinem staatlichen Archiv (LV 129 S. 62). Erst 1934 konnten die Pensionsforderungen durchgesetzt werden²³³. Den extremen sozialen und ökonomischen Unsicherheiten entgingen auch die bekanntesten Spieler nicht: Mollas, Spatharis, Charidhimos²³⁴.

Über das Leben dieser Spieler sind wir einigermaßen unterrichtet²³⁵. Besonders Mollas, der der bekannteste Spieler Athens war, fand einiges Auslandsecho²³⁶. Er hatte als Schüler des Roulias begonnen und sich schnell selbständig gemacht. Sein Publikum war immer stark von Fremden durchsetzt. Die Mitglieder des Deutschen Archäologischen Institutes sollen regelmäßige Besucher gewesen sein, besonders ihr Vorsitzender Kramer, habe keine Vorstellung versäumt und Mollas mehrfach zu Institutsversammlungen eingeladen. Der sowjetische Unterrichtsminister Lunatscharsky habe anlässlich eines Akropolis-Besuches zufällig das Programm des Mollas gesehen und sich eine Vorstellung angeschaut.

²³² Spatharis LV 120 S. 132 f.

²³³ Der damalige Premierminister Tsaldharis nahm dies zum Anlaß, einen Ausschuß der Karagiozispieler zu empfangen und ihnen für ihre Arbeit "für das Volk" zu danken. Die Theaterwelt war darüber sehr ungehalten. Im Organ der Körperschaft griechischer Schauspieler werden die Karagiozispieler ironisch als "Kollegen" bezeichnet (To -elliniko teatro, 1. III. 1934; vgl. dazu Sidheris LV 129 S. 39).

²³⁴ Eigentlich handelt es sich um Spielerfamilien, da die Söhne die Spieltätigkeit der Väter fortführen.

²³⁵ vgl. Molla-Jovanou LV 129 S. 59 ff; Charidhimos LV 129 S. 55 ff; Spatharis LV 120, LV 144.

²³⁶ Wo immer die europäischen Orientalisten, über den türkischen Karagöz sprechend, die griechische Variante anführen, beziehen sie sich meist auf Mollas. Durch Roussels Buch (LV 110) wurde er im Ausland bekannt.

Das Periodikum "Protoporos" überliefert seinen Ausspruch: "Ich hatte großes Verlangen, die Akropolis zu sehen. Jetzt gehe ich begeistert, weil ich Euren Mollas kennengelernt habe"²³⁷. Spatharis genoß das größte Inlandsinteresse; das Auslandsecho setzte erst nach dem 2. Weltkrieg ein. Als Vertreter des Volksexpressionismus gewann er Zutritt in den Kreis um den Dichter Sikelianos²³⁸. Berühmt geworden ist dessen Brief an Spatharis vom 19. August 1948. Dort heißt es unter anderem: "Deine Kunst fußt im Fundament der Volksseele und des Volkslebens, und selig der, der ihr begegnet mit der Ernsthaftigkeit, die ihr zukommt; in ihr findet nicht nur die lautere angeborene Weisheit (thymosophia) unseres Volkes den Verkehrtheiten der Welt gegenüber ihren Niederschlag, sondern es enthüllt sich auch die ursprüngliche Kraft, die es in sich hat und mit der es jene Verkehrtheiten in unvergleichlichem Seelenglauben (psychismos) meistert, aufsteigend von den Stufen seiner göttlichen Gewitztheit bis zu den Höhen des Heldentums, und das mit einer Menschlichkeit und höheren Gesittung, die ihr Gegenstück nur mehr in der wahrhaft großen Kunst hat, und die sich mit ihr im Einklang befindet"²³⁹.

Seit diesem Bekenntnis sind viele Bekenntnisse, Studien, Zeitschriften - und Zeitungsartikel geschrieben worden. Diese steigende Thematisierung ist keine bloße "akademische Krise", sondern die nach der Blüte einsetzende theoretische Phase, die die Fixierung des Phänomens in Geschichte und Tradition mit sich bringt.

Die einen mehr oder weniger theoretischen "Überbau" ausformende Beschäftigung mit dem neugriechischen Schattentheater setzt im wesentlichen mit Roussel ein. 1918 ließ er sich das Stück "ligho ap' -ola" (Etwas von allem) von Mollas diktieren, das er ins Französische übersetzte und Inhaltsangaben von 28 Stücken des Kollas-Repertoires beibrachte²⁴⁰.

²³⁷ zitiert aus Molla-Jovanou LV 129 S. 69. Auch die Schwester des russischen Botschafters Potemkin, Vera Chersonskij, soll eine große Liebhaberin dieses Theaters gewesen sein.

²³⁸ Dieser Kreis war einer der wichtigsten geistigen Exponenten im Ringen um eine Bewältigung der antiken und vorantiken Traditionen. Für Sikelianos war die Volkskultur legitime Fortsetzung vorplatonischer Bewußtseinschichten.

²³⁹ zitiert nach Spatharis LV 120 S. 7 f. Sikelianos ist der Ansicht, daß auch alle personale Kunst, soweit sie griechisch ist und Bereiche des Unterbewußten mit einbezieht, abhängig ist von jener kulturtopologischen Einheit "neugriechisches Volk". Der Psychismus (psychismos= Seelenglaube) dieser Einheit wird uns noch zu beschäftigen haben (Kap. 9).

²⁴⁰ vgl. LV 110. Vor diesem Zeitpunkt waren bloß ein Artikel von Vasileiadhis 1895 (LV 136)

Die 1921 erschienene Arbeit wurde kurz darauf einer Kritik von griechischer Seite her unterzogen. Der griechische Volkskundeprofessor Kyriakidhis wirft Roussel die Beschränkung auf Mollas vor, das Fehlen von Bildmaterial und einer Darstellung der historischen Entwicklung. Dadurch erscheine der Spieltyp Mollas mit seinen (relativ neuen) Eigenheiten verabsolutiert und Athen stelle sich als einziges Spielzentrum hin. Die deskriptive Arbeit Roussels sei aber dennoch wertvoll, weil sie eine Lücke fülle²⁴¹. Während die neugriechische Volkskunde, zumindest nach außen hin, eines ihrer lebendigsten Forschungsobjekte vernachlässigte, in verschiedenen Enzyklopädien unter dem Stichwort Karagiozis mehr oder weniger informative Artikel erschienen, kam es 1935 zur zweiten größeren Publikation über das Schattenspiel, von einem Italiener namens Giulio Caimi, in französischer Sprache geschrieben und mit vielen Holzschnitten versehen²⁴².

und eine längere Rede von Tsokopoulos 1918 (LV 135) im Druck erschienen, ohne aber viel Widerhall zu finden. Die Beschäftigung und die Enthusiasmierung des Gräzisten von der Universität Lille durch die Mollas-Bühne fand größere Beachtung. Mollas hat das Stück "Ligho ap'ola" eigens für ihn geschrieben; es ist eine Kontamination aus verschiedenen eigenen Stücken und Konzentrat des Witzes der Karagiozibühne (abgedruckt bei Roussel und in LV 129 S. 63 ff). Molla-Jovanou schildert ihren Kindereindruck: als Roussel spät abends zu ihnen ins Haus gekommen sei, habe sie zuerst geglaubt, ein Bettler stehe vor der Tür, so abgetragen sei sein Rock gewesen (LV 129 S. 61).

²⁴¹ vgl. LV 67. Kyriakidhis meint, es wäre für Roussel ein Leichtes gewesen, Informationen von älteren Bewohnern Athens über den alten Karagiozis zu bekommen. Überdies hält er Roussel vor, fahrlässige Spekulationen zu betreiben, wenn er, sich auf das Eigenschaftswort *vlachos* stützend, Barba-Jorghos einen moldowalachischen Dialekt zuschreibt, während *vlachos* den ungehobelten Dörfler bezeichnet. Die Rezension enthält auch jenen wertvollen Hinweis auf die Makryjannis-Episode, die ihm sein Lehrer N. Politis berichtet habe. Durch Zufall ist in neuester Zeit (Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXXIII) entdeckt worden, daß Kyriakidhis daraufhin im Zeitraum 1924-30 eine umfangreiche Text- und Figurensammlung des Karagiozis angelegt hat, die nahezu alle Texte dieser Periode umfaßt und noch nicht ausgewertet ist. Pampoukis berichtet (LV 89) nach mündlichen Angaben von Schülern habe sich der Gründer der griechischen Volkskunde-, N. Politis, oft mit dem Karagiozis beschäftigt, und sei auch regelmäßiger Besucher der Vorstellungen gewesen. Leider ist uns keine einzige Zeile von ihm zum Thema erhalten.

²⁴² Caimi gab 1937 unter dem Namen Kaimis dasselbe Buch in griechischer Sprache heraus (vgl. LV 18 u. LV 58). Die Holzschnitte sind von dem Deutschen Klaus Vriesländer, der sich später als Spion des Dritten Reiches entpuppte. Ihr Quellenwert ist nicht allzu hoch, da sein "Volksexpressionismus" nicht der griechische ist, sondern sich eher an deutschen Expressionismusformen orientiert. Die Arbeit Caimis ist weit reichhaltiger und differenzierter als die Roussels. Er äußerte auch den Gedanken eines Fortlebens der antiken Komödie im Schattenspiel. Die griechischen Autoren warfen ihm vielfach Unkenntnis und Mißverständnis der "Volkspychologie" vor (vgl. Dostalova-Jenistova LV 42 4. Bd. S. 186). Ebenso unterliefen ihm eklatante Fehler wie die Ableitung des Namens Mimaros von "Minos". Mimaros ist der

Diese beiden Publikationen, an die sich später noch Jensens Edition zweier Mollas-Komödien, aber unter rein linguistischen Gesichtspunkten anschloß²⁴³, brachten die griechische Forschung ins Rollen. Besonders die Forschungen von Biris²⁴⁴ haben viel neues Material zutage gebracht. Trotzdem die Interpretation etwas unvorsichtig zu Werke geht, sind mit ihr alle älteren Arbeiten überholt²⁴⁵.

Bezeichnenderweise stützen sich aber sich die neueren Arbeiten hauptsächlich auf Biris' Material²⁴⁶.

Das wichtigste, in allen Bezügen vielleicht noch nicht richtig ausgewertete Dokument aber wurde 1960 veröffentlicht, die Memoiren des Sotiris Spatharis. Sie sind, neben den Memoiren des Revolutionsgenerals Makryjannis, die einzige schriftliche Manifestation der neugriechischen Volkskultur. Diese Biographie aus der Welt der Agrammatoi bringt nicht nur Material für die Schattenspielforschung bei, sondern ist auch wichtige Quelle für Psychologie, Denkhorizont und Bewußtseinslage jener Kultur, die, wie uns die Komparation mit dem Brauchtum nahelegt, viele Jahrhunderte, wenn nicht Jahrtausende überdauert hat²⁴⁷.

1963 kam es dann zu einem großen Sammelband des Periodikums "Theatro", in dem die verschiedensten Autoren ihre Meinung zum Thema äußern²⁴⁸.

griechische Name Mimis, die Kurzform von Dhimitris (Biris LV 14 S. 67).

²⁴³ LV 55, 1954 erschienen. Seither hat keine wesentliche Publikation von Seiten des Auslandes mehr stattgefunden. Als Ausnahme sei die, besonders für die Darstellung der Ursprungstheorien interessante Arbeit von Dostálová-Jenistová 1960 (LV 42 4. Bd. S. 185 ff) und Whitmans Anhang zu seinem Aristophanes-Buch 1964 (LV 141) genannt.

²⁴⁴ LV 14, LV 15, LV 129.

²⁴⁵ Als Ausnahme dürfen wir die Schriften von Ph. Politis bezeichnen, die aber nur den ästhetischen und theaterpraktischen Gesichtspunkt der Schattenspiele ins Auge fassen (LV 93, LV 94, LV 95).

²⁴⁶ Die Artikelflut steht in keinem Vergleich zu der winzigen Menge neuen Materials, das sie aufbringt. Die Neuauwertungen münden auch regelmäßig und stereotyp in Bekenntnisse zum Nationalismus.

²⁴⁷ Spatharis hat vor der Niederschrift des Textes niemals mehr als seine Unterschrift oder Briefe an seine Frau von der Front oder von Tourneen geschrieben. "...He writes absolutely as he speaks and punctuation, paragraphs and all the other paraphanslia of the written word were added subsequently by various intellectuals" (Rinvolucris LV 121 S. 6). Der ungeheuer direkte Stil erweckt im Leser den Eindruck des Zuhörens. Der Maler Nakis, der Rechtsanwalt Chronopoulos, Frau Phildhisakou und nicht zuletzt Sikelianos waren am Zustandekommen der Ausgabe beteiligt.

²⁴⁸ LV 129. Besonders verwiesen sei auf das außerordentliche Bildmaterial, sowie die erstmals grundlegende Bibliographie und Diskographie.

In allerjüngster Zeit, im Herbst 1971 erschien eine Ausgabe von 10 Karagiozis-Texten mit umfangreicher Einleitung von Ioannou²⁴⁹. Hier wird aber ein Phänomen als repräsentativ genommen, das fast schon eine Degenerationerscheinung ist: die gedruckten Spielhefte. Sie waren für Kinder gedacht und enthielten Figuren zum Ausschneiden²⁵⁰. „Leider ist der Druck all dieser Stücke meist in überaus nachlässiger Weise ausgeführt, sowohl was die äußere Form angeht, wie in Bezug auf den Text selber, der von Druckfehlern stellenweise geradezu wimmelt“²⁵¹. Die wenigsten dieser Texte stammen wirklich von Spielern, sie wurden zu Erwerbszwecken zusammengeschmiert und erfinden Berufe des Karagiozis, die es im Repertoire der Spieler nie gegeben hat. Sie umfassen genau zwei Druckbögen, 32 Seiten, und sind knallig aufgemacht. Die abgebildeten Figuren haben keinerlei Quellenwert, da sie schon sehr zur Realistik tendieren²⁵².

Hummungslose Plagiate von Geldjägern und Raubdrucke beim Fehlen von Originalwerken lassen vielfache Serien derart verfilzt erscheinen, daß die Philologie viel Arbeit auf eine säuberliche Trennung verwenden wird müssen²⁵³.

1924 oder 1925 begann Xanthos die erste Serie zu edieren. Sie umfaßte 28 Titel. Gleich darauf, mit 1925 datiert, gab Mollas seine, - die bekannteste - Serie heraus, die 32 Titel umfaßte. Dann publizierte Ghanios eine Serie mit 19 Titeln²⁵⁴. Gleichzeitig erfolgte die Edition einer Serie von Kostas Manos, eine der bestgedruckten. „Und dann folgt das... Chaos“!²⁵⁵

²⁴⁹ LV 143; die Arbeit gibt vor allem eine kaleidoskopartige Zusammenschau der bisherigen Literatur; die Bibliographie ist reichhaltig, aber ergänzungsbedürftig; programmatisch wird das Ziel der Erforschung und Erhaltung des Karagiozis betont, vor allem die philologische Durchdringung des Textwirrwarrs gefordert; einzuwenden ist, daß die philologischen Methoden, mit denen an Karagiozis herangegangen wird, einem Improvisationstheater kaum angemessen sein dürften.

²⁵⁰ Aigner LV 1 S. 7. Er vergleicht sie, -etwas unglücklich-, mit den europäischen Volksbüchern früherer Jahrhunderte (vgl. auch Kahle LV 56 S. 94).

²⁵¹ Jensen LV 55 S. 3.

²⁵² vgl. Biris LV 14 S. 67; Biris zählt dort eine solche imaginäre Berufsliste auf.

²⁵³ Mit der philologischen Beschreibung der verschiedenen Serien hatte schon Ritter (LV 106 2. Bd. S. XII ff) seine liebe Bot.

²⁵⁴ Ioannou führt an, sie sei schlampig und voll Druckfehler gewesen; der Anfang der späteren Degenerationerscheinungen. Deshalb habe er sie in seine Sammlung nicht aufgenommen (LV 143 1. Bd. S. XXXVII).

²⁵⁵ Pampoukis LV 88; Ioannou's "Textausgaben haben ihre eigenen Editionsprobleme, weil

Der Quellenwert der Texte ist also recht niedrig zu veranschlagen, hauptsächlich dürfte er der Phraseologie und Lexikographie der linguistischen Neogräzistik nützen²⁵⁶.

Die nachfolgende wilde Flut der Schunddrucke wurde durch den Ausbruch des 2. Weltkriegs und die deutsche Besetzung gestoppt²⁵⁷.

Erstaunlich ist nur, wie wenige von diesen Texten heute noch erhalten sind (vgl. Anhang III). Es bleibt vor allem die Frage, ob eine systematische Durchforschung dieses Seriendschungels, - einiges wird wohl noch beigebracht werden können, was heute als verschollen gilt-, überhaupt sinnvoll ist. Die mangelnde Authentizität der Texte, die jeweilige Beschränkung auf zwei Druckbögen, die Editions- und Druckfehler sowie die Irrelevanz der Zeichnungen und Abbildungen, die plagiativen Kontaminationen und die achtlose Profitgier der "Verfasser" machen die Texte zu einem äußerst zweifelhaften Quellenmaterial²⁵⁸.

Wohl sind diese kleinen, billigen "Schundhefte" aber Symptom eines Auflösungsvorganges: der Einbruch der Aktualität in die stereotypen Handlungsmuster; -in den letzten Serien spielt vor allem das Kriegsthema eine Rolle (Karagiozis als Panzerführer)-, und das Abgleiten der Fabel in den Bereich des Kindermärchens. Die Autolyse hatte aber keine Zeit, sich organisch zu vollziehen; der Ausbruch des Weltkrieges brach einfach alles im Gang Befindliche ab. Doch flackerte die Spieltätigkeit nach dem Krieg wieder auf. Der harte Kern des Schattenspiels, die klassische Vorstellung, und ihre Interpreten, die alten Spielerfamilien, setzten nun, zahlenmäßig sehr beschränkt, die Spieltradition unter veränderten Bedingungen fort.

Druckfehler als solche nicht immer eindeutig zu identifizieren sind, denn die Orthographie der Volkssprache weist oft große Elastizität auf. Von M. Xanthos, der am meisten publizierte, fand Ioannou 46 Titel. Er nimmt aber an, daß es noch mehr gibt (LV 143 1. Bd. S. XLIII ff).

²⁵⁶ Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Ausgabe von Jensen (LV. 45) erfolgt. Da es kaum Texte des tatsächlich gesprochenen Alltagsgriechisch gibt, sind die Karagiozistexte seltene Objekte der Linguistik, "...die Wörterbuchfrage bildet zweifellos die größte Crux der neugriechischen Philologie..." "...Bisweilen gelingt es nur, durch Vergleichung von auf Grund ausgedehnter Lektüre gesammelten Parallelstellen eine sichere Deutung eines Ausdrucks zu gewinnen, da selbst gebildete Griechen, wie ich feststellen konnte, nicht selten versagen". (Jensen LV 55 S. 2 ff).

²⁵⁷ Die späteste mir bekannte Serie ist mit 1940 datiert (vgl. Anhang III). E. Spatharis hat in den 60er Jahren wieder eine Serie herausgegeben, die sich aber von den anderen Spielheften wesentlich unterscheidet: sie ist großformatig und mit Zeichnungen versehen (Comic-Strip- Technik).

²⁵⁸ Ioannou hat sich in der Auswahl seiner wiedergedruckten Stücke große Beschränkung auferlegen müssen, um die Authentizität immer garantieren zu können. Gesichert scheinen demnach nur die großen Serien von Mollas, Xanthos und Manos.

6. Der Rückgang

Der Beginn der Auflösung setzt am Ende der 20er Jahre ein und reicht bis zum Ausbruch des 2. Weltkrieges. Man wird wohl keinen exakten Umschlagpunkt angeben können; der Beginn der Auflösung vollzog sich schon in der Hochblüte; der Reifeprozess brachte gleich auch die Überreife. In der Sekundärliteratur findet man die mannigfaltigsten Gründe dafür angegeben: der Film, die Europäisierung, der Internationalismus, das Kinderpublikum, der Tourismus, das lebendige Theater usw.²⁵⁹.

Die Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der angeführten Gründe lassen es angezeigt erscheinen, das strenge Kausalmodell der einlinigen Wirkungsrichtung Ursache-Wirkung in diesem Fall nicht zur

²⁵⁹ Ganz kurz soll hier die Literatur abgeleuchtet werden: Aigner (LV 1 S. 10 ff) sieht in Film den großen Feind des Karagiozis. Besonders auf dem Dorf würden seine wirksameren naturalistischen Mittel den Karagiozis verdrängen. In der Aktualisierung des Repertoires sieht er kein Niedergangssymptom, sondern ein positives Bemühen um Angleichung an den Fortschritt. Auch den Reiz des Wortspiels könne der Film nicht ersetzen. "Trotzdem wird der Rückgang des Schattentheaters nicht aufzuhalten sein".-Dostálová-Jenistová sieht das Symptom im zahlenmäßigen Nachlassen der Heldenvorstellungen und dem Vordringen der primitiveren Gattung: Karagiozis in Berufen. "Von 66 Stücken enthalten nur vier kleptische Motive..." (LV 42 4. Bd. S. 196; leider ohne Quellenangabe). Hier wäre also der Internationalismus der entscheidende Grund. Biris gibt mehrere Gründe an (LV 42 4. Bd. S. 222): Einbruch des Kosmopolitentums, Verwischung der Typenidiomatik, Verarmung des Volksliedes (LV 14 S. 61), der Triumph des Films. Und eine wesentliche Differenzierung: "Seine Niederlage war aber nur die als Broterwerb. Der Karagiozis als Kunst, als eine separierte Form von Theater, fährt fort zu leben, sowohl in der Hauptstadt wie in den Provinzen".- Nitsos (LV 129 S. 6) sieht, - im Vergleich mit Lorcass volkstümlichen Marionettenversuchen die Bemühungen um den Karagiozis ab den 30er Jahren als Ethographie scheitern; als ideelle Konstruktion nimmt die Ethographie bereits eine neue Bewußtseinsebene ein, von der aus das Volkstum nun gesehen und positiv bewertet wird. Das Absterben des Karagiozis in den Händen der Intellektuellen betont V. Rotas. Neben Ionesco und Genet spreche man auch über Karagiozis (LV 129 S. 31). Und er fährt fort: "Ermattet in seiner Satire, weil er keine Freiheit mehr besitzt, unfähig außerhalb der Tradition weiterentwickelt zu werden, elend, klein und arm und unglücklich neben dem zeitgenössischen Schattentheater, dem Kino, kann er wie so vieles weitervegetieren, aber die Lebensbedingungen fehlen, und so, nur als museales Phänomen, kann er sich noch halten, oder als Schauspiel in entlegenen Siedlungen oder irgendwelchen Felsgegenden, wohin das Radio noch nicht gedrungen ist".- Dh. Loukatos weist auf den Publikumsverlust durch die andere Leinwand hin, durch das Kino nämlich, was zur Folge hatte (LV 129 S. 32): "Es blieben ihnen nur die Kinder, welche ewig in natürlichem Symbolismus leben, es blieben ihnen auch die 'Folklore'-Freunde, so daß sie für Kinder und Fremde gingen und ihre Bühnen aufschlugen". Die ehemalige Einheit Nation-Volk (ethnos-laos) sei aufgespalten.- A. Prokopios (LV 100) sieht die fortschreitende Europäisierung der griechischen Gesellschaft als Ursache an; das "anatolische" Theater des Karagiozis müsse dabei notwendig verschwinden.

Anwendung zu bringen, weil nicht eindeutig zu bestimmen ist, was bewirkte Begleiterscheinung, Symptom, und was vorausgegangene Ursache ist. Vielmehr scheint es sinnvoll, vorerst präjudizierende Faktoren abzugrenzen, die den Möglichkeitsspielraum für eine derartige Rückentwicklung eröffneten, ohne selbst in ursächlichem Zusammenhang mit den in Frage stehenden Phänomenen zu stehen. Für diese empfiehlt es sich dann, die Fiktivmomente Verursachung und Auswirkung in wechselweiser Dialektik zusammenschießen zu lassen.

Als solche vorentscheidende Bedingungen und Katalysatoren des Regresses kann man den Übertritt vieler Spieler in den Bereich der Individualkunst und den schrittweisen Abbau der psychischen Einheit "Volksseele" ansehen. Aber auch die Trennung dieser beiden erscheint artifiziell; auch sie unterstehen dem Gesetz des Sich-Bedingens. Der stehende Formenkanon bezog seine Gültigkeit aus der Angemessenheit im kulturtopologischen Raum. Variation, Improvisation und Inspiration waren eingebunden in diesen einer Vielheit entsprechenden Regelrahmen. Jede Vorstellung hatte ihren Raster, jeder Witz sein Maß. Maß und Raster gingen stufenweise verloren, als das Publikum den Spieler nicht mehr "hielt"; ihn nicht mehr anhielt, seine Funktion in der Gemeinschaft zu erfüllen. Der Exaktheitsverlust der Funktionsbestimmung des Spielers entspricht einer allgemeinen Desorientierung, die die fortschrittsungewohnte Großgruppe in der Phase eines Übergangs durchmacht. Soziologisch gesehen ist es der Konvergenzverlust der Interaktionspartner, psychologisch gesehen das Einsetzen des Individuationsprozesses, der dem Spieler eine freiere Entfaltung personaler Kunst gestattet. Durch die traditionsabweichende, und in diesem Sinne revolutionäre²⁶⁰ Wiedergabe subjektiver Ausdrucksformen und Gedanken schmälert der Spieler weiter die Normverbindlichkeit und das Geborgenheitsgefühl in der Gemeinschaft "Gleichgesinnter".

Unter vielen Aspekten kann nun diese vielschichtige, im Gang befindliche Metamorphose gesehen werden. Ihr entspricht, auf anderer Ebene, die Europaisierung und die Urbanisierung. Der bürgerliche Subjektivismus und die Werte und Ziele europäischer Aufklärung haben den Anfang gemacht. Der Fortschrittsgedanke (heute gesteigert

²⁶⁰ Dies mag auch ein Indiz dafür sein, weswegen viele Spieler jede kleine Neuerung als "Revolution in unserer Kunst" befanden.

zur permanenten Revolution) und die Lehre vom notwendigen Zerfall alter Ordnungen faßten wurzeln, obwohl sie im äußersten Gegensatz zur statischen (orthodoxen) Volkskultur standen. Die Urbanisierung veränderte die Umweltsbedingungen der traditionellen Dorfgemeinschaft total: Isolation und Desorientierung sind die Folge²⁶¹; auch Aufnahmewilligkeit für Habitus und Weltanschauung von Subjektivismus und Bürgertum (Xenomanie).

Damit wäre der große soziokulturelle Hintergrund einigermaßen festgelegt und es kann nunmehr der Werdegang des Karagiozis in seiner Regressionsphase verfolgt werden.

Nun wird es aber auch schon einsichtig, daß die Aktualisierungstendenz und die Satire der Tagesereignisse nur auf dem Boden des eingedrungenen Fortschrittsgedankens möglich war; daß die Kariierung des General Metaxas Symptom ist für den Rückzug der statischen, in diesem Sinne "zeitlosen" Volkskultur. Auch der Trend zu rein optischer Orientierung (prächtige Bühnenbilder, farbige Figuren, Größe der Leinwand) deutet auf Symbolschwund und Einbuße der Innerlichkeit der "Volksseele", nämlich ihre Auflösung in Individuen.-

Die oben genannten Spielhefte haben mit dem Karagiozis und seinem Rückgang überhaupt wenig zu tun: sie sind aus Erwerbszwecken entstanden, haben aber ihrerseits ein ungeheures Echo in der Kinderwelt gefunden. Die Zunahme des infantilen Publikums weist auf den Funktionsverlust der Bühne als therapeutisches und die Gruppentradition festigendes Organ²⁶², was wieder zu einer Repertoireänderung zugunsten der Kinderwünsche führt. Somit hält das Kindermärchen seinen Einzug auf die Bühne. Das intellektuell-distanzierte Publikum, das mit seinen Kindern in die "Schule des Patriotismus" geht, oder das Touristenpublikum, das die "malerische Folklore" niedriglich findet, ziehen eine neue Bewußtseinsebene ein, die die ehemalige Reaktionshomoogenität Spieler-Zuschauer blockiert. Durch Kinder, Touristen und

²⁶¹ Aber auch auf dem Lande hat die Mechanisierung der Agrarwirtschaft und die Industrialisierung zu Mutationen der Dorfgemeinschaft geführt. Auch die engen verwandtschaftlichen Beziehungen der Dörfler zu den Stadtbewohnern beeinflussen ihren Bewußtseinshorizont.- Auf die Nachweise in diesem Abschnitt wird mit Absicht verzichtet, da uns eine ausführliche Literaturdiskussion zu weit führen würde.

²⁶² Tsarouchis hat besonders betont, daß das Spiel nicht für Kinder gedacht ist, ihm selbst immer wie ein Gang in die Kirche vorgekommen sei (LV 129 S. 7 ff). Die Selbstzelebrierung einer überpersonalen psychischen Einheit.

“Distanzierte” wird das Klima des Einverständnisses gestört und der Spieler ist auf sich selbst verwiesen. Dieses Gefühl der Isolation und Vergeblichkeit wird von den Spielern heute als größtes Hindernis bezeichnet²⁶³.

Die Distanziertheit der Zuschauer bewirkt den musealen Charakter des Karagiozis. Deshalb kann er sich auch nicht mehr als Handwerk in einer gewissen Mittelmäßigkeit halten, sondern nur mehr im Bereich künstlerischer Formgebung. In diesem Sinne ist er aber nur mehr Reminiszenz einstiger Volkskunst. Daß ihm Theater, Film und Fernsehen Rang und Namen abgelaufen hätten, ist die äußerlichste Schicht dieses Argumentationszusammenhangs. Während Karagiozis das Theater mehrfach stark beeinflusst hat (vgl. Kap. 10) hat er sich in neuester Zeit auch die Medien zunutze gemacht²⁶⁴.

Der zweite Weltkrieg mit seinen Hungerwintern stoppte aber nicht nur die Spieltätigkeit, sondern auch die weitere Auflösung²⁶⁵. Unter diesem Gesichtspunkt war auch er eine Purifikation, die den Wust unwesentlicher Neuerungen abräumte. Mit der entwickelten Technik begann man wieder programmatisch das alte Repertoire zu spielen²⁶⁶.

Aber die Bedingungen sind andere geworden. Die Einbuße der lokalen Bindung hat den Karagiozis mobiler gemacht, er ist internationaler geworden²⁶⁷.

²⁶³ Charidhimos hat mir gegenüber angegeben, daß er sehr unter den “falschen” Reaktionen der Kinder und Touristen leide. Er habe oft das Gefühl, “gegen” das Publikum zu spielen und sie zum Lachen zwingen zu müssen.

²⁶⁴ Ab 1966 spielte E. Spatharis wöchentlich eine halbe Stunde mit seiner Bühne im Fernsehen. Er hat auch mehrere Schallplatten besprochen. Rinvolucris hat, nach E. Spatharis’ Angaben, zwei Filme über seine Vorstellungen gedreht.

²⁶⁵ Während der Besatzungszeit ist der Großteil der Spieler buchstäblich verhungert.

²⁶⁶ Die Repertoireerneuerungen stammen hauptsächlich von Michopoulos, dem zweiten heute im Ausland berühmten Spieler (vgl. dazu Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXX). Er brachte den Ödipus des Sophokles und die Vögel des Aristophanes auf die Bühne. Ebenso das mittelalterliche kretische Epos Erotokritos.

²⁶⁷ Interessanterweise hat sich hier die Sprachschranke nicht als so störend erwiesen, wie man eigentlich erwarten sollte. Das erste große Auslandsecho nach dem 2. Weltkrieg gewann der Karagiozis durch eine Vorstellung von Sot. und E. Spatharis beim Congrès international de la Marionette traditionelle in Liège 1956 (vgl. Loukatos LV 129 S. 78 f). 1959 spielten die beiden in Paris beim Festival der Völker im Theater Sarah Bernhardt 4 Vorstellungen und konnten einen riesigen Erfolg verzeichnen (vgl. Arjyrakis LV 10). 1962 wurden sie beim Internationalen Festival in Rom preisgekrönt. Im Jänner 1971 spielte E. Spatharis im Prince of Wales Theatre in

In Griechenland selbst beginnt er wesentliche Attraktion für den Tourismus zu werden²⁶⁸.

Das Stammpublikum rekrutiert sich aber hauptsächlich aus Kindern. Da die Karagiozisbühne "konservativ" im Sinne notwendiger Traditionsgebundenheit ist und die Interessenverschiebungen und Problemverlagerungen nicht mitmachen kann, heute weder eine psychische noch eine soziale Wirklichkeit ungebrochen reflektiert, ist sie "überholt"²⁶⁹.

Und so ist der Karagiozis heute für den Ausländer Forschungsobjekt oder kuriose Attraktion, für den Griechen Reminiszenz an die eigene Kindheit oder an die Geborgenheit eines "verlorenen Paradieses" in der Seelengemeinschaft der Volkskultur.

London und machte zwei Tourneen durch den ganzen deutschsprachigen Raum.

²⁶⁸ Besonders Charidimos mit seinem Theater in der Plaka hat im Sommer oft mehr ausländisches als griechisches Publikum.

²⁶⁹ Ioannou LV 143 1. Bd. S. X f. versucht noch einige Realitätsgehalte zu retten: Man könne nicht sagen, daß der Karagiozis heute noch tatsächlich hundertprozentig lebendig sei, aber er drücke doch noch einige brennende Probleme aus, nämlich die gesellschaftliche Ungerechtigkeit und Ungleichheit. Der hungernde Habenichts Karagiozis sei ein Beispiel des Widerstands gegen eine korrupte und bestochene Staatsgewalt. - Hier wird die Auswirkung für die Intention genommen. Karagiozis ist nicht Widerstandskämpfer aus Prinzip, sondern chronischer Quertreiber. Seine Widerborstigkeit stellt aber nie die Hierarchie als solche in Frage.

**B. Hermeneutische Versuche aus
dem blickwinkel
der
heutigen
Wissenschaftslage**

7. Grundsätzliches

Haben wir im vorigen Abschnitt den Begriff "Geschichte" bloß als Arbeitsmodell gebraucht, der sich bei differenzierteren Betrachtung in eine Reihe zum Teil simultan existenter Spieltypen aufgliederte und sukzessiv bzw. konsekutiv nur im Sinne fiktiver Ordnungsleistung im Dienste gliedernder Überschaubarkeit war, so kann auch dieser Abschnitt nicht die vollständige Ausfaltung des Problems in allen Konsequenzrichtungen hin vornehmen. War zunächst der Geschichtsbegriff zu eng, um die Manifestationen einer vorbewußten Gruppenkultur zu erfassen, und zu ungenau, die Komplexität der Zusammenhänge exakt zu entfalten, so ist nun der Hermeneutikbegriff fast zu weit, da er Vollständigkeit impliziert. Diese ist nicht zu leisten, - erstens da das Problem ja nicht als abgeschlossenes Ganzes vorliegt, sich noch im Fluß befindet und in seinen Wirkungen nicht abzusehen ist; zweitens da nicht alle Verbindungsfäden mit einem Schlage aufgegriffen werden können, - es fehlt vielfach an den vorbereitenden Grundlagen in der bisherigen Literatur zum Thema, um eine solche Zusammenschau verwirklichen zu können. -

Wesentliche Teile der Hermeneutik wurden schon vorweggenommen; diese werden nunmehr zu Problemsichtungen vertieft und erweitert, in ihre autonome Fragwürdigkeit erhoben. Das Schwergewicht wird nun von den Phänomenen weg in die Zusammenhänge verlegt; die Optik wechselt von der Ein-sicht zur An-sicht. Letzterer Ausdruck weist schon darauf hin, daß wir uns in verstärktem Maße ins Feld der Kontroversen begeben, und, wo diese noch nicht ausgeführt sind, die möglichen Standpunkte abzustecken versuchen werden. Dabei wird es zu Übertritten in andere Wissenschaftsdisziplinen kommen und sich die Gefahr des Dillettierens einstellen; dem werden im Gegensatz zu den bisherigen Ausblicken, Belegnachweise die Waage halten²⁷⁰.

²⁷⁰ Dem Dilletantismus an den Randgebieten der Theaterwissenschaft ist kaum auszuweichen, da die Tage des letzten Universalgenies bereits gezählt worden sind, die Mannigfaltigkeit der Bezüge rund um das Forschungsobjekt Theater aber einen universal beschlagenen wissenschaftlichen Allrounder fordern; die innerfachliche Weiterspezialisierung geht Hand in Hand mit einem gewissen Komplexitätsverlust der Sichtweise. Und ein Methodenmonopol ist an einem synthetischen Phänomen eben nicht zu verifizieren. Von der Nachweislast

Eine solche Kompetenzerweiterung, oder positiv Zuständigkeit, ergibt sich notwendig aus dem Selbstbegriff der Theaterwissenschaft als spezielle Kulturwissenschaft, wobei Puppen - und Schattentheater zusammen mit den anderen Manifestationen des "Volkstheaters", einen autonomen, der Ethnologie und Volkskunde nahestehenden Zweig bilden. In diesem Sinne ist Schnorr beizupflichten: "Als kulturformender Faktor im kulturellen und geschichtlichen Leben der Völker muß der Eigengesetzlichkeit des Phänomens 'Puppen-und Schattenspiel' voll Rechnung getragen und die Forschung in die Sphäre einer kultursoziologischen Deutung gehoben werden"²⁷¹.

überfachlicher Ausblicke entlastet uns der gezogene Themenrahmen und die Spannweite des gegenwärtigen Bildungshorizonts, ausgedrückt im gemeinhin verbindlichen Kriterium "Allgemeinwissen". Wo aber die Betonung am interdisziplinären Konnex liegt, müssen die Ausführungen nach Kräften belegt werden.

²⁷¹ Schnorr LV 168 S. 160; Schnorr, der versucht, methodische Grundlagen für diesen Wissenschaftszweig zu erstellen, legt das Hauptgewicht auf die "soziologische Konstellationsanalyse" (S. 166). Dem wäre ergänzend hinzuzufügen die Notwendigkeit der Betrachtung des Phänomens unter dem Aspekt vorpersonaler Gruppenpsychologie sowie der Sozialpsychologie. Dabei kommt es zu begrifflichen Überschneidungen, die erst verschliffen werden müssen: das Begriffsinstrumentarium der Soziologie etwa hat als Voraussetzung Individualität und Handlungsfreiheit (nur so ist "Repression" und "Sanktion" als Begriff gerechtfertigt), was für die Bewußtseinsstadien von Stamm und Volk nur beschränkt zutrifft. Diese angestrebte Mehrdimensionalität der Betrachtung birgt ihre eigenen Probleme. Mit einigem Recht konstatiert Schnorr, daß die bisherige Forschung sehr wenig zu einer solchen Kulturkomparatistik beigetragen habe: "Eine feuilletonistische Puppenspiel-Schriftstellerei von erschreckender Oberflächlichkeit hat bis zur Gegenwart (-1958-) zahlreiche Fehler bedenkenlos übernommen, angefangen von sinnentstellenden Druckfehlern über unrichtige oder aus Mangel an Sachkenntnis mißverständene Beschreibungen bis zu unkritisch präjudizierten Meinungsäußerungen zu den mehr oder weniger umstrittenen Herkunftshypothesen" (S. 163). Dieses Stigma des Journalistischen tragen auch viele Studien zum vorliegenden Thema, weshalb der Eindruck der Wohldurchforschtheit trägt.

8. Karagiozis als forschungsgegenstand

Die terminologischen Schwierigkeiten für die Bezeichnung des vorliegenden Untersuchungsobjektes ziehen sich durch die gesamte Literatur hindurch und sind bis zum heutigen Tage im wesentlichen ungelöst. Die Aporie beginnt schon im arabischen, ägyptischen und türkischen Wortschatz. Im Griechischen werden die Ausdrücke "theatro skion" (Schattentheater), "othoni" (Leinwand), "berdes" (Leinwand, seltener "pani" (Leinwand), oder einfach "Karagiozis" als Bezeichnung für Figur, Spiel und Bühne gebraucht. Théâtre d'ombres, shadow play, screen, Schattentheater, Schattenbühne, Karagiozisbühne, Schattenspiel, Karagiozisspiel usw. in den anderen Sprachen. Wir selbst haben die verschiedensten Bezeichnungen gebraucht, unter der im Titel definierten - nicht weiter formulierten Annahme, daß jeweils das Gleiche gemeint sei. Nun tritt uns aber auch der griechische Karagiozis nicht als Einheit entgegen: die Wendung von den vollschwarzen Umrissen der Figuren zum farbigen Transparenzeffekt der Silhouetten problematisiert vor allem den Terminus "Schatten". Damit ist, nach Inhalt und Umfang-, der Begriff "Schattentheater" nicht mehr eindeutig²⁷². Da sich aber kein anderer Ausdruck in der deutschen Sprache durchsetzen konnte, bedarf es einer präzisierenden Eingrenzung durch den Namen. Ohne das heillos verwickelte Problem der Schattentheaterdefinition auch nur im entferntesten antasten zu wollen, sei hier als "Schattentheater Karagiozis" der im Zuge der Ausführungen beschriebene, ab etwa 1890 sicher belegbare und auf griechischem Staatsgebiet exekutierte Spieltyp mit all seinen temporalen und lokalen Modifikationen bezeichnet²⁷³.

Die Literatur zum Thema läßt sich in zwei große Gruppen einteilen: die heimische und die ausländische. Den englischen, französischen und deutschen Studien ist eines gemeinsam: in einer eher phänome-

²⁷² Für die Türkei und Ägypten sind-wie schon angeführt wurde-verschiedene Techniken von "Schattentheater" nachgewiesen. Die begriffliche Unsicherheit beruht einfach auf der Vielfalt der denkmöglichen Begriffsinhalte. Letztlich ist auch die kinematographische Projektionstechnik "Schattentheater".

²⁷³ Der Terminus "Schattenspiel" wurde vermieden, weil der Begriffsinhalt von "Spiel" viel zu komplex ist, um das vorliegende Phänomen eindeutig zu bezeichnen. Man denke etwa an die mannigfachen psychoanalytischen Spieltheorien, oder die kulturelle Fassung durch Huizinga und im weiteren Sinne durch die philosophische Anthropologie.

nologischen Sichtweise stellen sie den Karagiozis als isoliertes Kuriosum dar, autonom, mit gekappten Bezügen, und fassen ihn in ein Bewertungssystem, dessen Koordinaten etwa von "malerisch" bis "echt griechisch" reichen²⁷⁴.

Diese und ähnlich axiologische Kriterien stehen in Zusammenhang mit dem Griechenlandbild der westlichen Kulturräume, das ein "touristisches" ist in zweifachem Sinn: zum ersten, weil diese Adjektive in der heutigen Industrie und im heutigen Dienstleistungsgewerbe der Touristik stehende Formeln sind, zum zweiten, weil dieses Vokabular samt seinem implizierten Wertbild aus der "touristischen" Literatur der Griechenlandsreisenden vieler Jahrhunderte entstanden ist. So bringt dieser realitätsinadäquate Heterostereotyp²⁷⁵, stark durchsetzt mit zivilisationsfeindlichen Tendenzen und Naturparadies-Vorstellungen, zwar Menschen und Geld ins Land, vergrößert aber die Kulturkluft durch die Zementierung inkommensurabler Größen. Diese zweigeleisige (griechische und ausländische) Apperzeption mit ihren differierenden Verarbeitungsrastern zieht sich beinahe durch alle Bereiche neugriechischer Wirklichkeit hindurch, und jedes der Koordinatensysteme arbeitet in sich selbstredend modifiziert, mit verschiedenen Begriffen, Werturteilen usw. Dergleichen verifiziert sich nun auch an der Schattenbühne des Karagiozis.

Wenn wir die griechische Seite der Forschung zum Gegenstand betrachten, genügt es nun nicht mehr, -wie wir es in der Einleitung getan haben-, von retrospektiv-volkskundlichem Nationalismus zu spre-

²⁷⁴ Diese Entrückung aus einem weiteren Bezugsraum in die gereinigte Sphäre deskriptiver Schau und die nachfolgende "Vergewaltigung" durch "touristische" Wertkriterien ist von griechischen Autoren oft empfunden und ausgesprochen worden. Letzthin hat Elly Papadimitriou (LV 129 S. 78) diese Fehlhaltung kritisiert, die sich ganz in das "europäische" Außenbild von Griechenland fügt, vom paradiesischen Sonnenland mit urwüchsigen Menschen in malerischen Trachten, bouzoukisspielend, ouzotrinkend, sirtakitanzend vor dem Hintergrund archäologischer Herrlichkeit. Zum Wohle des Tourismus wird dieses Bild auch von griechischer Seite selbst gefördert; so beginnen letzthin die Athener Karagiozisstadien auch in den Werbeartikeln touristischer Zeitschriften eine Rolle zu spielen (vgl. etwa LV 152, LV 158).

²⁷⁵ Der Heterostereotyp ist das Bild, das sich eine durchstrukturierte Gruppe von einer anderen macht, z. B. Nationen voneinander: der Engländer, der Franzose, der Grieche (vgl. P. Hofstätter, Gruppendynamik, Hamburg Rowohlt 1957, S. 99 f, 102 ff, 110 f). Ein Großteil der Reiseliteratur über Griechenland besitzt solche Listen der Nationaleigenschaften des "typischen" Griechen (J. Gaitanides etwa hat ein ganzes Buch mit Verhaltensanleitungen gegenüber "dem" Griechen herausgegeben: Umgang mit Griechen. Nürnberg, Luken & Luken 1955²).

chen²⁷⁶. Von drei einander überschneidenden Strömungen wird der Karagiozis als Exponent aufgegriffen: von der Antike-Nachfolge-Ideologie, vom Demotizismus und von den Vertretern der "Volkskunst". Hier ist nun eine gewisse Knappheit geboten, wenn man sich nicht in einem Meer von Fakten verlieren will.

Der Gedanke der antiken Nachfahrenschaft war regelrechter Import des europäischen Philhellenismus im 19. Jahrhundert. Auf dem geistigen Boden der "griechischen Aufklärung" (-ellinikos dhiaphotismos) kommt es zu den attizistischen Sprachreformen und zur Ausbildung der katharevousa, der Reinsprache²⁷⁷.

Die Idee der Kulturkontinuität wird von der "humanistischen" Reiseliteratur unterstützt und erfährt auf dem Gebiet der Volkskunde durch den Deutschen Bernhard Schmidt und den Griechen Nikolaos Politis einige wissenschaftliche Fundierung. Die geradezu neurotischen Reaktionen auf die Provokationen Fallmerayers und das Scheitern des bayrischen Regierungssystems an der neugriechischen Wirklichkeit zeugen für den utopischen Charakter aller dieser Bemühungen eines Wiederanschließens an den Hellenismus. Unter diesem Gesichtspunkt mag Biris' These vom Ursprung des Karagiozis in den Eleusinischen Mysterien zu sehen sein, die - nach dem heutigen Wissensstand - weder zu belegen noch zu verwerfen ist.

Die Volkskunde aber brachte eine Wendung der Kulturkontinuitäts-idee: in der Volksdichtung wurden plötzlich eine Menge topischer Analogien zur Antike entdeckt. Im sprachlichen Bereich kam der Demotizismus auf und entwickelte sich im Widerstreit mit der Reinsprache zum Sprachproblem. In der Literatur und auf dem Theater blühte der Ethographismus, der-für das Schattentheater etwa der geistige Urheber der Figur des Barba-Jorghos war. Unter dem Gesichtspunkt seiner Volkstümlichkeit und "Griechischheit" beginnt man sich mit dem Karagiozis zu beschäftigen. Ausschlaggebend

²⁷⁶ Der griechische Nationalismus und Patriotismus setzt sich, gemäß der übermächtigen Vergangenheit aus sehr heterogenen Elementen zusammen: die antike Abkunft, Byzanz und die Orthodoxie, die Volkskultur und die Klephtenkriege, der Freiheitskampf und der Widerstand im 2. Weltkrieg.

²⁷⁷ Der Gebrauch der Reinsprache galt als Ausdruck der Gebildetheit und Seriosität. Interkommunikativ verbindlich war die katharevousa natürlich nur in gewissen Kreisen der Hauptstadt. In vielen Spieltexten des Karagiozis sind die Szenenanweisungen in Hyperkatharevousa geschrieben, offenbar um die Seriosität des Spielers zu unterstreichen.

ist dabei vor allem, daß er in der Katharevousa-Epoche das einzige Theater war, das die Volkssprache pflegte, weshalb er so oft als einzig echtes griechisches Volkstheater bezeichnet wird²⁷⁸.

Diese Ansicht steht in -scheinbarem- Widerspruch zu seinem türkischen Ursprung, der noch dazu in jüngster Zeit erfolgt sein soll. Die vielen Versuche der Umgehung der türkischen Herkunft haben hier ihre Ursache²⁷⁹.

Der Umbruch des Antikebildes in den Altertumswissenschaften, die Gründung der Byzantologie und die Weiterentwicklung der Volkskunde führten zu einer wesentlichen Differenzierung des Bildes von der Alten Welt. So fand man auch den eigentlichen Anschlußpunkt für eine Kontinuitätstheorie: nicht die Hochkulturen klassischer oder hellenistischer Prägung, sondern die Volkskultur, die unberührt von allen Wechsels im Untergrund verharrete. Diese Gewißheit führte den Dichter Sikelianos dazu, die Erneuerung des Griechentums aus dem Geist vorplatonischer Philosophie und der Volksreligion zu verlangen. In diesem Sinne ist sein - zitierter - Brief an Spatharis zu verstehen. Der Karagiozis, als einer der Konzentrationspunkte der Volkskultur, ist somit ein möglicher Ansatz für die geistige Renaissance. Zu diesen Renaissancebewegungen gehört auch der sogenannte "Volksexpressionismus". Die Reklame der Spieler, die zumeist auch Volksmaler waren, wurden zur Quelle der Inspiration für die Volksmalerei und zum Ausdruck jenes psychischen Phänomens: "Volksseele". Einer der berühmtesten Vertreter dieser Richtung, der Maler Tsarouchis, hat sehr treffend ausgedrückt, was der Karagiozis für ihn bedeutete. Der nächtliche Kindereindruck einer Stimme eines Spielers in Piräus blieb entscheidend für ihn: "Die Stimme des großartigen Dhedhousaros inmitten der Nacht, Stimme des Pans und der Satyren, des Zeus und des Aristophanes, kam in meinem ganzen Leben wieder, wie die Kontrolle eines göttlichen Dämons, der mich verpflichtete, mit jugendlicher Schärfe alles 'Philologische', 'Kulturelle', 'Künstlerische' zu verachten"²⁸⁰.

²⁷⁸ vgl. A. Parnis LV 129 S. 79; P. Katselis LV 63; G. Theotokas LV 132 u.a.

²⁷⁹ Biris' Eleusis-These, Biris' Aristophanes-These, Pampoukis' Übernahmetheorie der Byzantiner von den Chinesen, Dhraghonas' Commedia dell'arte-These; ebenso Biris' Versuch, den türkischen Karagöz als Griechen hinzustellen.

²⁸⁰ LV 129 S.7.

Die Stoßrichtung des Volksexpressionismus ging gegen alles Artifi-
zielle, nicht autochthon Gewachsene, gegen die Europäisierung. Ziel
war die Aufspürung des inneren Rhythmus der Ausdrucksformen der
Volkskultur zur Selbstbestimmung dessen, was seinem Wesen nach
"griechisch" ist. Aber dies bedeutete natürlich Beschränkung²⁸¹.

Tsarouchis nennt den Karagiozis deshalb auch "...den süßen Kern
einer Melone, die in unseren Tagen fehlt". Er war "...das einzig neugrie-
chische Theater, das ganz genau das ausdrückte, was wir alle, Grie-
chen, im Grunde gedacht haben"²⁸².

Auch das existentielle Moment, das in der Toposstruktur der
Volkskultur verankert ist, und dem Karagiozis durch seine Realitäts-
relativierung Rechnung trägt, findet bei Tsarouchis seine, die nackte
Begrifflichkeit übersteigende, zureichende Formulierung: "Der Kara-
giozis ist der Wirbelwind der Verneinung von alledem (der Idee des
Guten, Schönen, der griechischen Rasse), die Verneinung des Ganzen,
die die Armen und Unglücklichen haben, aber auch befreit von jeder
Bindung an Erfolg. Eine warme Verneinung, eine überschwengliche,
tragische (mit der Kraft des Tragischen), eine Verneinung, in der sich
das lyrischeste und heiligste Wesen des Lebens birgt... Hinter den
Kopfstücken, die die kleinen Zuschauer wecken und begeistern, hinter
den Witzen gibt es eine heroische Großartigkeit eines Alleingängers -
der, so sehr es paradox erscheint - es für eine Schande hält, Bindungen
zu haben, der aber trotzdem in seiner Tiefe ein Maß hält"²⁸³.

²⁸¹ Karolos Koun nannte den Volksexpressionismus, so viel er ihm auch verdanke, einen
Anachronismus. Es sei unmöglich, in den Tagen der Europäisierung noch Volkskunst zu
produzieren, es sei denn man gebe drei Viertel seines Selbst auf. Auch die Mißachtung der
Urbanisierungsprozesse und das notwendige Verharren im ruralen Umraum, verurteilt den
Volksexpressionismus zur Überholtheit: "Außerdem riecht unsere Volkstradition nach Thymian
und Felsengegend, Die Empfindungen am Feld und auf den Bergspitzen sind einfach, aus einem
Guß, langsam in ihrem Rhythmus. Wir leben in den Straßenbahnen, in den Autos, mit jedem
Schritt biegen wir um eine Ecke, hier eine Reklame an der Wand, weiter unten ein erschöpfter
Hungerleider auf einer Steinbank, tausend Sorgen, viele seelische Umschwünge" (Aus einem
Vortrag 1943, abgedr. in "Anoichto teatro 2. H. Dez. 1971 S. 15 ff).

²⁸² LV 129 S. 8.

²⁸³ LV 129 S. 8; in der Folge leistet auch Tsarouchis das Seine zur Antike-Nachfolge-Ideologie:
Der Gegensatz zu Karagiozis scheine ihm Hatzivatis zu sein, und zwar als Vertreter der
Lebensangst, der mit dem jeweiligen Besetzer zusammenarbeitet. Eine solche Konstellation
glaubt er schon in Antigone und Ismene, Elektra und Chrysothemis, Philoktet und Odysseus,
Ödipus und Kreon, Polyneikes und Eteokles zu finden (LV 129 S. 8),

Die drei von uns genannten Strömungen sind, wie einsichtig wird, durchaus verschränkt. Der Großteil des Schrifttums bewegt sich im Rahmen von Nationalismus und Ethographismus²⁸⁴.

Der Cantus firmus aller dieser Schriften ist die "Griechischheit", der einzige wahre Spiegel des neuen Griechentums, die Lebensnähe des Karagiozis, oft mit unterschwelliger antitürkischer Tendenz verbunden. Die konstantinopolitanen Restkerne seien in der Hellenisierung vollständig aufgegangen²⁸⁵.

Diese Behauptungen haben neuerdings zu einer Reaktion türkischerseits geführt und einer kommenden Komparatistik den Weg gebahnt²⁸⁶. Sich stützend auf die Informationen von Rinvolutri über den neugriechischen Karagiozis versucht Metin And, im einzelnen den Nachweis der "Übernahme" des Schattentheaters durch die Griechen von den Türken zu erbringen. Das zusammengetragene Material bestätigt, daß die Fabel der am schwersten änderbare Teil der Aufführung ist²⁸⁷.

²⁸⁴ Der Ethographismus, etwa vergleichbar mit der realistischen Provinzliteratur des 19. Jahrhunderts, erfuhr seinen Anstoß durch die ersten französischen Naturalisten, geht zusammen mit dem Demotizismus und der Entwicklung der Volkskunde.

²⁸⁵ Für die Argumentationsstruktur und das Vokabular seien stellvertretend einige Beispiele angeführt. Eine systematische Vergleichung der Artikelflut lohnt wahrscheinlich den Aufwand nicht. Wir beschränken uns auf Illustration: "Borgt sich der Karagiozis seine Intelligenz von der Straße, oder wiederholt die Straße den Karagiozis? Unbekannt. Auf jeden Fall existiert die geheimnisvolle geistige Verwandtschaft zwischen Karagiozis und Straße, die in allen Manifestationen, Gedanken und in der Volksphilosophie vorhanden ist..." (Tsakopoulos LV 135). P. Katselis geht vom Publikumserfolg aus. Der Karagiozis sei das einzige tatsächlich lebendige Theater, weil es im Volk gründe. Das Theater müsse bei ihm in die Schule gehen (LV 63). Gh. Theotokas versichert, der Karagiozis sei nicht türkisch inspiriert, vielmehr sei das uralte Gesetz der Hellenisierung, das schon so viele Kulturen aufgesogen habe, zur Anwendung gekommen. Das Schattentheater sei so echt griechisch, wie das griechische Volkslied (LV 132). "...Aus dem Türken wird der Karagiozis nicht nur Grieche, sondern auch Symbol des Romäertums und Nationalheld auf einem Theater, das eine Schöpfung des Volkes ist" (Sp. Kelas LV 80 15. 11. 1952). Ioannou zählt die Funktionen des Karagiozis auf: Unterhaltung, gesellschaftliche Aufklärung (!), Patriotismus, Ethos, volkliche Einheit (LV 143 1. Bd. S. LXXXIII) usf.

²⁸⁶ Metin And LV 9; hierbei hat Mario Rinvolutri als Überwinder der Sprachschranke gedient.

²⁸⁷ LV 9 S. 2 ff; ein kurzer Überblick sei gegeben: Der Sior Dhionysios mit seinem englischen (?) Gehabe gleiche dem türkischen Franken oder auch dem Celebi. Als Auftraggeber diene bei beiden Spielarten Hatzivatis, der seinerseits den Auftrag von Celebi oder einem Vorgesetzten habe. Etwa im Karagiozis als Diener nehme ihn Celebi, wie im Türkischen, in seine Dienste. In der türkischen Exkursion nach Yalova sei die Stellung des Celebi wie im Karagiozis als Arzt, in beiden interessiere er sich für das Mädchen. Im Werk Kirginlar (vgl. auch Ritter LV 106 3. Bd. S. 381 ff) gebe es ähnliche sprechende Namen wie den Sannaleme, nämlich: Demeli=muß

Durch Kontaminationen, Verbildungen und Variantenschöpfungen von türkischen Stücken seien die griechischen entstanden. Oft seien es einfache Übersetzungen der allbekannten türkischen Spieltexte²⁸⁸. Der weit verbreitete Analphabetismus unter den Spielern macht dies allerdings unwahrscheinlich. Auch die Spieltechnik sei durch die Griechen “übernommen” worden. Der Unterschied des türkischen Orta Oyunu und des türkischen Karagöz wiederhole sich in der Apotheose des Werkes am Ende der griechischen Aufführungen: Der Karagiozispieler und seine Helfer träten vor die Bühne und spielten einen eigenen “sketch” am Ende des Stückes²⁸⁹.

Das Topkapi-Museum kenne Figuren, die schon lange vor Jannakouras’ angeblicher Soustenerfindung (nach Biris) mit Umkehrtech-

man sagen, Dedigi Gibi=wie gesagt, Rastgele (bei Ritter nicht angeführt)=wie es vorkommt. Auch to mikro phidhi, die kleine Schlange, und to meghalo phidhi oder katarameno phidhi, die große oder verfluchte Schlange, kenne das türkische Repertoire: Küçük Yılan und Büyük Yılan. Baba Himmet und Barba-Jorghos hätten frappante Ähnlichkeiten in Habitus und Sprache. Bei beiden steige Karagöz-Karagiozis auf Stufen, um mit ihm zu sprechen. Im Karagiozis als Schriftgelehrter (türkisch Yazici) und im Wald (Orman; vgl. Ritter 3. Bd. S. 211; griechisch: Der Schiffbruch des Barba-Jorghos) sei die Stellung dieser Figur ähnlich. In Sahte Gelin (Ritter LV 106 1. Bd. S. 72 sahte Gelin), der falschen Braut, heirate Karagöz, als Frau verkleidet, den Deli Bekir, was im griechischen -O ghamos tou Barba-Jorghos (die Hochzeit des Barba-Jorghos) mit Barba-Jorghos geschehe. Dhervanaghas gleiche dem Matiz, der Hebräer dem Cut, der Omorphonios dem Beberühi. Das Stück Büyük Bvlenme (die große Hochzeit vgl. auch Ritter LV 106 3. Bd. S. 237) und-i jennisis tou Kollitiri (die Geburt des Kollitiris) oder-o ghamos tou Karagiozi (die Hochzeit des Karagiozis) seien fast identisch. Karagöz ‘ün gailigi (K. als Dichter) sei identisch mit K. zwei Stunden Premierminister (K. dhyo-ores prothypourghos) von Vangos. Yazici gleiche dem K. als Schriftgelehrter (Motiv des Schlagens von K. durch Barba-Jorghos), nur die Enden der Stücke seien verschieden. Yalova Safasi gleiche dem Tonkrug, to kioupi, Salincak (Ritter LV 106 3. Bd. S. 541) der Schaukel, kounia (Bei beiden fällt K. von der Schaukel und es findet ein Pseudobegräbnis statt). Mandira (vgl. auch Ritter LV 106 Bd. 3 S. 53, übers. Die Schäferei) habe manche Teilelemente in den Stücken K. als Diener, die Verlobung des K., Etwas von allem. Karagöz ‘ün Agaligi (als Aga) gleiche dem chryso oneiro, dem goldenen Traum, und dem K. als Fischer, wo er Pascha werde. Kani Kavak (die blutige Pappel, vgl. auch Ritter LV 106 Bd. 1 S. 15 ff, dort qanly qawaq, übers. mit Blutpappel) und Cazula (der Spukgeist) hätte Analogien im stoicheiomeno dhentro (dem verhexten Baum). Timarhane sei mit Änderungen K. im Irrenhaus. Das Hamam (auch Ritter LV 106 3. Bd. S. 411) gleiche in der Struktur dem K. als Bäcker. Auch im Wortwitz fänden sich Ähnlichkeiten: im Türkischen nenne K. den Hacivat Haci Cavcav, im Griechischen Hatzatzari. In Mandira spreche K. durch die Nase, was sich in der Verlobung des K. wiederfände.

²⁸⁸ And LV 9 S. 10 f. Die ersten Textpublikationen im Griechischen erfolgen aber erst 1924. Vorher, soweit die Spieler schreiben konnten, mochten sie bloß Aufzeichnungen geführt haben.

²⁸⁹ And LV 9 S. 7. Daß es sich hier um eine Mißinterpretation von Rinvolucris handelt, haben wir schon festgestellt, vgl. Anm. 208.

nik, firdöndü, gespielt worden seien. Allerdings handelt es sich nicht ganz um dasselbe²⁹⁰.

Die Thesen von Biris über den griechischen Ursprung des Karagöz seien zu verwerfen. Die Griechen hätten von den Türken spielen gelernt, wie auch aus den Interviews im Harvard-Material hervorgehe²⁹¹. And legt in der englischen Zusammenfassung des Artikels Wert auf die Tatsache "that Karagöz has originated in Turkey" und meint gezeigt zu haben, "how the Greeks have copied the Karagöz in all its aspects"²⁹². Die Griechen hätten kein Recht, Eigentumsrechte ("ownership") für das Schattentheater zu beanspruchen²⁹³.

Die sich anbahnende Kontroverse wurde deswegen genauer abgeleuchtet, weil sie einigermaßen die Sackgasse zeigt, in die der Nationalismus in der Forschung führt. Der Ausdruck "ownership" deutet auf das Festfahren der Positionen, hier die Behauptung, das Schattentheater sei griechisch, weil hellenisiert, dort die Behauptung, das Schattentheater sei türkisch, weil zeitlich vorher dort entwickelt. Ohne weiter auf diesen zum Teil artifiziellen und ideologischen Gegensatz eingehen zu wollen, muß doch gesagt werden, daß er eine weitere Differenzierung, etwa die einer Funktionsanalyse des Spiels, niveauführend blockiert. Solche "handfesten" Aussagen wie, der Karagöz sei türkisch, oder, der Karagöz sei griechisch, ohne Angabe des Hinblicks und des Bezugsrahmens, verfehlen ihren autonomen Aussagecharakter und statieren als auswechselbare Kulisse in einer axiologischen Perspektive mit dem Fluchtpunkt Chauvinismus. Dabei macht sich niemand die Mühe, anzugeben, was es denn sei, "das Griechische", oder "das Türkische". Ein Großteil dessen würde sich vielleicht weniger als Realität als als bloße "Idee" herausstellen.

²⁹⁰ In der englischen Zusammenfassung des Artikels (S. 44) beschreibt er diese Technik (vgl. auch Abb. 14): "The way the sticks are attached in a perpendicular fashion to the leather puppets do not allow for freedom of movement to right or left which the Turkish puppeteers by attaching leather socket to the puppet's backs have overcome and the sticks going into these sockets could turn the puppets both ways".

²⁹¹ And führt an, der 68-jährige Vasilaros habe Rinvolucris gegenüber angegeben, er habe von einem Türken 1912 in Thessaloniki spielen gelernt. Der 61-jährige Alexopoulos habe das Finale des K. als Bäcker einem Türken nachgemacht.

²⁹² LV 9 S. 44.

²⁹³ LV 9 S. 44: "If we do not protect what is ours and stop expecting this from foreigners, we should not be surprised when others claim ownership".

Zum größten Teil gehört Karagiozis noch dem Bereich überperso-
naler Ausdrucksformen an, der Volkskunst. Als solcher müßte er Teil
des Brauchtums sein. Als Spätankömmling aber, der er war, vollzog
sich die Eingliederung in die langsam rückgängige Volkskultur nicht
mehr vollständig. Mit den Topoi des lebendigen Volksgutes wurde er
aufgefüllt, besonders in den heroischen und mythischen Vorstellun-
gen. Die Vorstellung des Athanasios Dhiakos ist z. B. auch in mimis-
chen Volksaufführungen bekannt²⁹⁴.

Das Zentralmotiv ist die gegen die Türken verlorene Schlacht um
die Brücke von Alamana. In Paghodha auf Syra spielen ca. 30 Personen
mit. Es wird tagelang vorher geprobt. Das Stück basiert auf Monolo-
gen und Dialogen, die dem Volkslied entnommen sind, und wird auf
Wegkreuzungen an verschiedenen Stellen gespielt. Ungefähr 10 Mit-
kämpfer hat Dhiakos, die anderen sind Türken. Sein Gegenspieler ist
-Omer-Vryonis. Auch seine Mutter und seine Schwester-Eleni spielen
mit²⁹⁵.

Das Stück beginnt mit einer Besprechung des Paschas und einem
Schlachtenbericht der Griechen. Im 2. Teil folgt ein Dialog Dhiakos-Ele-
ni und ein weiterer Schlachtenbericht von zwei Griechen. Im 3. Teil
ist Dhiakos schon gefangen. In einem Dialog mit Omer-Vryonis soll er
seinem Glauben abschwören, tut es aber nicht. Kurz vor dem Aufspie-
ßen hält er, schon gebunden, seinen Schlußmonolog²⁹⁶. -Das Werkchen
wird sofort an einer anderen Wegkreuzung wiederholt.

Die Eingliederung des Karagiozis in den kulturtopologischen Raum
des Romäertums vollzog sich von vornherein auf einer höheren Stufe,
wie etwa ein Vergleich mit der dramatischen Struktur des Athanasios
Dhiakos auf der Schattenbühne zeigt (vgl. Anm. 145). Dem zu wider-
sprechen scheint die Tatsache, daß sich der Name Karagiozis im ag-

²⁹⁴ vgl. zum Folgenden Kakouri LV 131 S. 11 ff.

²⁹⁵ Die Kostümierung ist folgende: Dhiakos trägt die Foustanella mit Goldstickereien und hat
ein großes Schwert umgegürtet. Trägt auch ein Brustkreuz, wie es aus den Volkskupferstichen
bekannt ist. Seine Palikaren tragen ebenfalls die Fustanella. Die Türken sind mit Fez und allen
Elementen, die nur irgendwie der türkischen Tracht ähneln, versehen. Omer-Vryonis trägt
einen großen Pelz und bestickte Sandalen.

²⁹⁶ Wenn ihr mich auch spießt, ein Romäer geht verloren/damit gut sei der Dhyssias und
Kapetan Nikitas./Die werden die Türkei auslöschen und eure ganze Herrschaft./Gib Zeit die
Charon braucht mich zu ergreifen/jetzt wo blühen die Zweiglein und die Erde Gras treibt.

raren Karnevalsbrauchtum wiederfinden läßt²⁹⁷. Das am meisten ins Auge springende ist eine mimische Begehung mit dem Namen "Die Hochzeit des Karagiozis"²⁹⁸.

Teilnehmende Personen sind die Braut, der Bräutigam, der Priester (pappas) und die Schwiegerleute²⁹⁹.

Die Begehung beginnt mit einem Festzug zum Haus der Braut. Voran die "Instrumente" (Blechbehälter, Klappern usw.), dann der Schwager, dahinter der Bräutigam, der Beistand mit den Hochzeitskronen, der Pope, die Schwiegerleute auf Eseln oder zu Fuß³⁰⁰. Unter Singen, Witzen, Schreien und Nachahmung von Tierlauten erreicht man das Haus der Braut. Die Schwiegermutter erwartet sie und bietet ihnen nach altem Brauch eine "Süßspeise" an, die hier frisch vom Esel stammt. Mit einem Strick werden

²⁹⁷ So etwa stoßen wir bei einer Beschreibung von A. J. B. Wace von Vermummungsspielen in Nordgriechenland auf den Namen der Schattenfigur (A. J. B. Wace, "Mumming Plays in Southern Balkan", *The Annual of the British School in Athens*, London Macmillan & Co., 1894/5-1924/5, Nr. 19 (1912/3) S. 248 ff): "At Briaza, were they (-the mummers-) are called Arugutshari, the mummers, consist of a bride, a briedegroom, a doctor, an Arab, and a Punch (Karag'ozu). The performance takes place not only at Epiphany but at Carneval as well" (S. 254).-Dazu muß bemerkt werden, daß man auch im täglichen Sprachgebrauch närrisches Benehmen oder Spaßmacherei als karagiozika bezeichnet.

²⁹⁸ Beschreibung von Vasileios Kalphantis, O ghamos tou Karagiozi, in: *Laoghaphia* 3d. 17, Athen, 1957/58, S. 634 ff.- Die mimische Begehung wurde in Ghonousa bei Kiato aufgeführt, einem kleinen Dorf ohne elektrischen Strom. 1958 wurde das Spiel nicht mehr aufgeführt, ist verbürgterweise über mindestens zwei Generationen tradiert. Der Tag der Aufführung war der tyriini Kyriaki, der Käsesonntag, der letzte Sonntag des Faschings.

²⁹⁹ Braut und Bräutigam werden aus jeweils verschiedenen Nachbardörfern ausgewählt und für beide werden verschiedene Zelte an verschiedenen Plätzen aufgestellt. Die Braut trägt neue Brautkleider, eine große Kopfmaske, die auf den Schultern aufruhrt, bei der das Gesicht freibleibt, aber mit einem Schleier verdeckt ist. Sie ist reich geschmückt, trägt einen Blumenstrauß in Händen. Früher wurde die Rolle von einem Mann oder einer Frau übernommen, zur Zeit der Rezeption nur von Männern.- Der Bräutigam trägt eine Gesichtsmaske, und ist verschieden gekleidet.- Der Pope trägt auch eine Gesichtsmaske, aus Schafhaar, Karton u.a., des öfteren auch eine Kutte. In der Hand hält er einen Aschenstrumpf.- Die weiblichen Schwiegerleute haben uralte Sachen an. Ihre Köpfe sind in Tücher gehüllt, überall hängen Knoblauch- und Zwiebelgebilde. Oft haben sie übergroße Brüste, Höcker, Bäuche usw. Unter der Kleidung werden Glocken getragen. In den Händen halten sie Regenschirme, Stöcke, Aschensäckchen usw.- Die männlichen Schwiegerleute trugen früher eine Phantasiekleidung aus Lumpen, zur Zeit der Rezeption waren sie eher monoton gekleidet. Immer wird der Kopf verborgen und das Gesicht hinter einer Maske aus Schaf- oder Ziegenleder versteckt. Auch Kartontierköpfe oder Tierohren mit Menschenmasken kommen vor. Vor die Geschlechtsteile hängen sie viele Glocken, Zwiebeln und Knoblauch, die Hosen sind zur Betonung der Zeugungsorgane ausgestopft. Meist reiten sie auf Eseln, deren Köpfe blumenbekrönt sind.

³⁰⁰ Nach 1940 (2. Weltkrieg) ist die Zahl der Teilnehmenden zurückgegangen.

Bräutigam und Schwager von ihr ins Haus gezogen und sie übergibt sie der Braut. Die Brautleute erscheinen in der Tür, und alles läuft schnell zur Tenne oder zum Caféhaus, wo die Trauung stattfinden soll. Frauen und Mädchen werden gejagt, sie stecken sich kleine Kinder in die Unterröcke. Die Dorfbewohner belästigen die als Frauen verkleideten, und diese wehren sich mit Aschenbeuteln und Stöcken. Auf beiden Seiten häufen sich die Indiskretionen. Der Ort der Zeremonie wird erreicht, die Schwiegerleute jagen noch wilder die Frauen, ihre prallen Geschlechtsteile überdeutlich bewegend und satirische Wortgefechte abhaltend. Mitten in diesem Höllenlärm wird die Krönung des Brautpaares vorgenommen. Der Pope beweihträuchert die Leute, auf einem Tisch liegen die Kronen. Dann tritt Ruhe ein und das Mysterium beginnt. Kerzen werden angezündet, die Menge murmelt andächtig, Hymnen werden abgesungen. Die Kronen bestehen aus Knoblauch und Zwiebeln. Das Brautpaar hat es eilig, aber der Pope läßt sich Zeit. Er krönt in Ruhe die beiden, liest das Evangelium, und die Feier ist zu Ende. Die "Instrumente" beginnen zu spielen, man tanzt. Zuerst der Beistand mit der Braut, dann der Bräutigam, dann der Pope und dann das ganze Dorf³⁰¹. Braut, Bräutigam und Beistand begeben sich am Ende ins Haus des Bräutigams.

Auf eine detailliertere Interpretation kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Soviel ist aber klar, daß es sich um fruchtbarkeitsmagisches Brauchtum in christlichem Gewande handelt. Auf dieser Primitivstufe der ganz deutlich phallischen Reminiszenz haben wir uns vielleicht den Übergang des türkischen zum griechischen Karagiozis vorzustellen. Dagegen spricht allerdings die absolute Autochthonie und Unverpflanzbarkeit solcher Brauchtumsformen. Karagiozis ist aber ein Fahrender. Oder fehlen uns einfach die Zeugnisse der Anfangsstadien?

Der Nachweismangel wiederum als Unsicherheitsfaktor ins Spiel nehmend, müssen wir - nach heutiger Befundlage - sagen, daß der Name Karagiozis mit einiger Wahrscheinlichkeit eine spätere Über-

³⁰¹ Meist ist hier noch eine Photographenszene eingefügt: Ein Esel mit Maske dient als Photoapparat. Der Photograph hat seine Hände mit einem schwarzen Tuch bedeckt. Auch er trägt eine Hose, die nichts verbirgt. Er will Braut, Bräutigam und Beistand photographieren, aber immer kommt etwas dazwischen: einmal sitzen die drei nicht beisammen, dann geht der Apparat wieder nicht, dann kommen andere Leute ins Bild, weil natürlich alle photographiert werden wollen usw.- Diese Szene ist neueren Datums.

nahme für eine Brauchtumsform älteren Ursprungs ist. Auf keinen Fall besteht ein direkter Zusammenhang mit dem Karagiozisstück "Die Hochzeit des Karagiozis" in türkischer oder griechischer Spielart³⁰².

Im wesentlichen bewegt man sich aber mit diesen Aussagen im Dunkeln und von irgendeiner Evidenz kann nicht die Rede sein, solange nicht mehr Material beigebracht ist. Keinesfalls geht es aber an, den Riesenbereich der fehlenden Quellen einfach auszusparen und die vorhandenen Fakten locker an einer Kausalkette aufzureihen.

Mit dieser Methode kommt W. Liungman etwa zur Feststellung von einem "starken Einfluß des türkischen Karagöz auf die neugriechischen Fruchtbarkeitsbräuche"³⁰³.

Kakouri hat ihm zu Recht Mißbrauch des Vergleichsmaterials zu rein spekulativer Fakteninterpretation vorgeworfen³⁰⁴. Die Inkommensurabilität der Daten auf grund ihrer zeit-räumlich differenten und sozio-kulturell sphärenspezifischen Bezugsräume wird gar nicht in Rechnung gestellt und mit dem handfesten Beeinflussungsmodell eines kausalitätssüchtigen Historismus auf Gebiete übergreifen, wo ein wissenschaftlicher Ordnungswille subtil und mit differenzierter Methodik zu Werke gehen sollte. Als solche Phänomene, die sich bei bloß zweidimensionaler Betrachtung in Nichts auflösen, erweisen sich auch die Begriffe "Volkskultur" und "Volksseele".

³⁰² And (LV 6 S. 59) hat die interessante Beobachtung gemacht, daß der Name Karagöz auch als Bezeichnung einer primitiven Puppenspielgattung in der Türkei gilt; das Spiel nennt sich auch Bebek Oyunu. Ein Mann liegt auf dem Rücken, hat in je einer Hand eine männliche und eine weibliche Puppe; am Knie ist eine große Puppe angebunden. In Burdur in Anatolien liegt der Mann auf einer Leiter und wird hochgehoben. Der Inhalt besteht einfach darin, daß die beiden Puppen sich umarmen wollen, und in diesem Augenblick jedesmal die große Puppe durch Anheben des Knies dazwischenkommt. And hat aus der Namensgleichheit keine weiteren Schlußfolgerungen gezogen.

³⁰³ W. Liungman LV 74 S. 822. Wer nur einigermaßen in neugriechischer Volkskunde orientiert ist, muß bekennen, daß dieser Autor offenbar keine Ahnung von den Zusammenhängen hat.

³⁰⁴ LV 59 S. 214.

9. Karagiozis als produkt der Volkskultur

Zahlreich sind die Versicherungen der Autoren, daß der Karagiozis Produkt und Manifestation der Volkskultur sei³⁰⁵. Wir haben den Ausdruck "Volkskultur" des öfteren nur unter Anführungszeichen gebraucht, weil er in der deutschen Sprache mißverständlich geworden ist, sich seines ursprünglichen Begriffsinhalts entleert und mit ideologischen Postulaten verbunden hat. Statt dessen sprechen wir lieber von einem kulturtopologischen und phylopsychischen Rahmen³⁰⁶.

Es handelt sich, wie zu zeigen sein wird, um einander bedingende Faktoren. Biris etwa verlegt die Kontinuitätstheorie der griechischen Volkskultur ganz in den Bereich einer solchen "Volksseele", deren Existenz bis vor wenige Jahrzehnte ungebrochen gewesen sei. "Alles änderte sich in diesem Land nach dem Vorüberziehen so vieler Jahrhunderte

³⁰⁵ z. B. Loukatos (LV 129 S. 32) bezeichnet die Spieler als echte Volks- und Meinungsforscher. Eleni Vakalo (LV 129 S. 42 ff) spricht von "Archetypenkunst". Elly Papadimitriou (LV 129 S. 78) meint, die totale Publikumsbezogenheit sei das entscheidende Merkmal des Karagiozis (vgl. auch Biris LV 129 S. 13). Es gäbe noch keine Frage, was "schön" sei und was nicht. Petropoulos (LV 91 S. 38 f) sagt, Karagiozis sei zu seiner Zeit das einzige Volkstheater gewesen, das Entwicklungsstein und Manifestation in der Ausformung einer Psychologie der Zeit der Armen in den neueren griechischen Städten gewesen sei. A. Molla-Jovanou (LV 83 S. 8) spricht vom Karagiozis als von einer "Schattenzeichnung der Seelenstruktur unseres Volkes". Kakouri (LV 60 S. 191) weist darauf hin, daß das griechische Schattenspiel denselben Entwicklungsgesetzmäßigkeiten unterliege wie das lebendige Volkstheater, es sei seine Höchstform, die bereits die persönliche Kunst berühre. Die Dämonenmagie der Primitivstufen wurde ersetzt durch die Kunstmagie. Ioannou (LV 143 1. Bd. S. LXXXII ff) bezeichnet Karagiozis als Produkt der Volkskultur und Manifestation einer Gruppenkunst, wie es Volkslied und Volksmalerei seien, und zwar nicht wegen der folkloristischen Elemente, die als folkloristisch zu sehen ja bereits einen übergeordneten Standpunkt notwendig macht, sondern wegen der Homogenität der Bewußtseinslage, die die überaus starken Repertoireanalogien der Spieler bedinge. Dies führe zu den Schwierigkeiten der Erforschung, wer zuerst was gespielt habe. Jede Spielpersönlichkeit gebe zwar Eigenes, sei aber nur Organ der traditionellen Volksschöpfung. J. Jacob (in Littmann LV-72 S. 68) meint, die Entwicklung des Schattenspiels aus primitiven Anfängen müsse man voraussetzen.

³⁰⁶ "Topos" wird im Sinne von E. Curtius als stehendes Denk- und Ausdrucksschema gebraucht. Der Ausdruck "Phylopsyche" ist in Entsprechung von E. Haeckels biogenetischem Grundgesetz der prozeßhaften Übereinstimmung von Phylogenese-Ontogenese geprägt. Damit soll C. G. Jungs mißverständlicher Terminus "Kollektivseele" umgangen werden, der erstens als Kollektiv subsumierte Individuen meint, wo es der eigenen Definition nach noch keine Individualeinheiten gibt, zweitens bereits Teile seiner Theorie impliziert. Griechisch "phyle" (phyli) bedeutet Stamm, Rasse, und ist hier im Ausdruck Phylopsyche als überpersonale seelische Einheit, als Gruppenpsyche, gemeint. Leider ist auch der Begriff "Volksseele" von der faschistischen Rassentheorie in Interpretationszusammenhänge gestellt worden, die den Ausdruck für den naiven Gebrauch mißverständlich haben werden lassen.

des Lebens und nach so vielen Schwankungen seiner Geschichte. Aber nichts hat sich in der psychischen Idiosynkrasie des Volkes geändert. Weder seine Tugenden, noch seine Laster, noch seine Haltung gegenüber dem Phänomen der Gesellschaft und des Lebens. Es ist unglaublich, wie sehr sich, noch bis vor 30-40 Jahren, Sitte und Brauchtum des antiken Lebens erhalten haben, bevor diese von den Umständen des neuen Lebens, des intensiven Zusammenlebens mit anderen Ländern, dem Einbruch der maschinellen Kultur und dem okzidentalischen Geiste, und dem Tumult der Städte aus dem Wege geräumt wurden"³⁰⁷.

Sikelianos hat in seinem Brief an Spatharis von "psychismos", Psychismus gesprochen³⁰⁸.

Aussenwelt und Realität sind für eine solche Schau praefaktisch und vorobjektiv, aber auch vorsubjektiv, weil die Gruppenpsyche noch als Ganzheit reagiert. Der Volkskünstler ist meist anonym, immer traditionsgebunden, die Geschichtsverarbeitung geschieht als Mythologisierung. In diesem Sinne ist die Tradition in einer Volkskultur absolut, die Reproduktion die einzig angemessene Funktionsweise, jede Entwicklung der Beginn der Auflösung.

³⁰⁷ LV 129 S. 14; Biris reduziert im weiteren hier die Antike-Nachfolge-These auf die harten Kerne der Kontinuitätstheorie: während sich konstante Bewußtseinschichten nur indirekt nachweisen lassen, weist das z. T. kultische z. T. schon "profanisierende" Brauchtum ein so dichtes Netz von Analogien auf, daß die Kontinuität auf den primitivsten Stufen als wahrscheinlich gelten darf. Im speziellen führt Biris die Geburts-, Hochzeits- und Todesbräuche an, sowie das Weiterleben der Moiren in der neugriechischen Moira, der Eumeniden in den Kalokyradhos, der Nereiden in den Neraidhes. Das Christentum habe nur wenig auszurotten vermocht. Aber auch der Typ des Kynikers habe überlebt, der Kritik an der Öffentlichkeit und Politik ohne Rücksicht auf sich und andere übe. In der Zeit Otto I. sei ein solcher Typ Spyridhionis gewesen, später Nikolos und Sakoules.

³⁰⁸ Die von uns gebrauchte Übersetzung "Seelenglaube" genügt nun in ihrer Undifferenziertheit nicht mehr. Das große Lexikon Dhimitrakos (*Neon orthographikon kai ermineftikon lexikon olis tis ellinikis ghlossis*, Athen, 1964) gibt unter psychismos an: Neugriechisch, die Gesamtheit der psychischen Kräfte und Erscheinungen des Menschen. 2. philosophisches System, nach dem die Seele das innere Wesen des Seienden ausmacht.- Wenn wir diesen Gedankengang der neuplatonischen Philosophie abziehen, das "philosophische system" in der zweiten Definition, ergibt sich uns in Psychismus ein brauchbarer Begriff, der einer praeindividuellen vorrealen Psychosphäre. (Individuation von C. G. Jung für die Psychologie geprägt; der Auseinanderfall der Kollektivseele in die Personalpsyche (vgl. Bewußtsein und Unbewußtes, Frankfurt Fischer 1957 S. 46, 53 f, 89 f, 141.- Realitätsprinzip=geprägt von S. Freud . (Jenseits des Lustprinzips) als Erfassen der Objektwelt in ihrer immobilen Autonomie, dem das freie Verfügen über sie im Lustprinzip vorhergeht. Psychosphäre=Seelenraum, Außenwelt und Innenwelt fallen zusammen, etwa im Sinne Rilkes. Der Ausdruck ist in Anlehnung an Teilhard de Chardin's Noosphäre, der Bewußtseinsgeographie der Menschheit, gebildet).

Wir kreuzen hier Gedankengänge von Photos Politis rund um die Erneuerungsmöglichkeiten des neugriechischen Theaters aus der Volkskultur. Ausgehend von der Beobachtung, daß der Karagiozis immer sofort sein Publikum finde, wie auf geheime Übereinkunft, die Vorstellung mit den Zuschauern in sich stimmig sei, daß es in der Spieltätigkeit keine Fragen und keine wesentliche Unterbrechung gebe, wie bei physiologischen Bedürfnissen, etwa Atmen, Essen oder Schlafen, schreitet er weiter zur Feststellung, daß der Karagiozis keine Entwicklung kenne: "Ich meine nicht äußere Entwicklung. Dergleichen wird bei den Athener Karagiozissen beobachtet. Sie färbten ihre Kleider, kleideten sich fränkisch, erwarben eine eigene Geschicklichkeit, bis sie ihre beiden Seiten zeigen konnten, reicherten ihre Truppe mit neuen Personen an, gestohlen aus Athener Revuen. Aber das alles ist nicht von Bedeutung. Der Grundrhythmus dieses Volkstheaters bleibt der gleiche in Athen wie im unbedeutendsten Dorf der griechischen Erde. Gleich den gesellschaftlichen "Avantgarden" unserer Epoche, die verkettet bleiben mit der Wirtschaftsmentalität, die ihnen das übelste Bürgertum hinterlassen hat, bewegen sich die Karagiozisse der Athener 'Avantgarden' innerhalb eines abgesteckten Rahmens dieser theatralischen Volkskunst, einer Kunst nämlich, deren Gußformen der siegreiche Individualismus noch nicht zerbrochen hat. Wenn sich der Karagiozis innerlich nicht weiterentwickelt, dann ist es, weil es in der Mentalität der Vielzahl keine Entwicklung gibt. Die Volkskunst kann keinen Fortgang haben. Sie wiederholt sich. Fortschritt ist ihr völliges Überholtwerden vom befreienden Individuum, das die tradierten Werte verachten und leugnen wird. Die volkstümlichen Formen des Theaters erlöschen oder werden überall dort wo eine kräftige formgebende Dramaturgie vorliegt, ausgerottet. Das geschah im ganzen abendländischen Europa"³⁰⁹.

Die Wiederholung, in Typik und Fabelkonsranz, begnügt sich in der Erstellung des immer Gleichen, folgt also einem "Rhythmus", einem so und so gegliederten, formal und inhaltlich einheitlichen Existenzablauf³¹⁰.

³⁰⁹ LV 94 S. 247 ff.

³¹⁰ Der Musikwissenschaftler Georgiades hat in seiner wesentlichen Untersuchung: Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg Rowohlt 1961, auf die ursprüngliche Bedeutung von "rhythmos" und "mousike" hingewiesen, "...daß der Rhythmus in der Antike zwar eine autonome, exakt darstellbare musikalische Seite hat, daß er aber, tiefer erfaßt, zum Träger

So ist die Volkskultur im Wesen statisch, reproduktiv, einheitlich in ihrem Expressionswollen. Traditionen und Topoi sind selbstverständliche Ordnungen, die immer neu zu erstellen, Sinn des Lebens ist.

Politis hat sich verwundert darüber, wie oft ein Grieche in seinem Leben dasselbe Stück auf der Karagiozibühne sehe, ohne sich zu langweilen, während sich das Publikum die beste Farce höchstens zwei bis dreimal ansehe³¹¹.

Für den "heiligen Ernst", mit dem die Vorstellung oft verfolgt wird, gibt es anschauliche Beispiele³¹².

Die Imaginationskraft der Zuschauer und ihr Identifikationswille läßt das Tele der Vorstellung dicht werden, und schafft eine psychische Realität, in der grundsätzlich alles möglich ist. Zuschauer, Spieler und Bühne bilden eine seelische Einheit, die noch geschlossener ist als die brüchig werdende "Volksseele" außerhalb der Vorstellung. Während der Zeit der Aufführung ist die Außenwirklichkeit irrelevant. Spatharis berichtet einen Vorfall während seiner Spieltätigkeit in der griechischen Armee: "Eines Abends spielte ich im Schuppen die Vorstellung: 'Der Tonkrug.' Als die Tochter des Paschas den Bey, den Nionio, den Hebräer und den Barba-Jorghos in den Krug gesteckt hatte, kam ein strammer kretischer Oberleutnant hinter die Bühne des Karagiozis, dessen Brust voll war mit Orden von der Front, und schaute lange Zeit den Pappendeckel-Krug an. Er sagte mir: 'Wo sind die, die in den Krug hineingegangen sind?' Ich zeigte ihm das Brett hinter mir, wo ich sie hingelegt hatte: 'Hier sind sie'. Da wurde er wild: 'Pfui Teufel,

des Sinngehalts wird, zum wesentlichen Merkmal jener Kontaktfläche, an der der Mensch sich selbst entdeckt, zum Substrat der Sprache..." (S. 65). Dieser Rhythmus durchzieht Musik, Sprache, Tanz, Malerei und prägt die gesamte Lebensform. Die Sprache etwa, erhält durch ihn erst ihren Sinngehalt.

³¹¹ LV 94 S. 190 f. Politis betont vor allem die Lebendigkeit der Volkskultur. Während man in anderen Ländern Volksdichtung nur mehr in den Volkskundearchiven lagere, könne man sie in Griechenland noch hören. Berichtend muß aber Biris das Wort gesprochen werden, der meint, daß die Relevanz der Volkstraditionen schon im Abbau begriffen gewesen sei, als der Karagöz endgültig hellenisiert wurde. Paradoxerweise habe gerade die humanistische Antikebegeisterung die Volkstraditionen zerstört (LV 14 S. 54). Das Phänomen der totalen Identifikation des Publikums führt auch dazu, daß der Karagiozis immer recht behalte (Vakalo LV 129 S. 43). Mit naivem Ernst verfolgt es die großen Helden, und so schlecht der Karagiozisspieler ihre katharevousa auch sprechen mag, es wird niemals gelacht in solchen Momenten (Biris LV 14 S. 47).

³¹² Hier gewinnt plötzlich Ioannou's Wort, daß die Vorstellung die Grenzen religiöser Mystagogie berühre (LV 143 1. Bd. S. VI) überraschend an Tiefe.

-zum Kotzen-, du Narr, der die Welt zum Narren hält', und verschwand. Nach Tagen sind wir gute Freunde geworden"³¹³. Der "Psychismus" der Volkskultur, deren Produkt Karagiozis in seinen Grundzügen ist, legt uns die Annahme einer "Volksseele" nahe. Als "Psychismus" bezeichneten wir, in Abwandlung des griechischen Begriffs bei Sikelianos, die Ansicht der Welt als Psychosphäre, der Realität als seelische Realität; ta onta, das seiend Vorgegebene ist ein Psychisches. Wie ist nun die Volkskultur als phylopsychische Manifestation zu verstehen³¹⁴?

Die Theoretiker, die sich zu diesem Thema direkt oder indirekt äußern, entstammen hauptsächlich den Bereichen Psychologie, Sozialpsychologie und Soziologie³¹⁵.

An einer Auswahl von ihnen werden wir versuchen, dem Phänomen angemessene Kategorien abzugewinnen, die vielleicht weitere Operationen in dieser Richtung erleichtern³¹⁶.

³¹³ Spatharis LV 120 S. 57. Derselbe berichtet eine ähnliche Anekdote von einem Spieler namens Manthos, der in einem Dorf in der Nähe von Lamia gespielt habe. Während der Vorstellung seien zwei Dörfler hinter die Bühne gekommen und hätten ihm lange zugesehen. Dann seien sie böse geworden und hätten ihm vorgeworfen, daß Ja er spreche und nicht die Figuren. Nur die Genaarmen hätten den Spieler vor Prügel schützen können (LV 120 S. 219 ff). Der Fanatismus mancher Zuschauer grenzt oft ans Pathologische. Spatharis erinnert sich an einen Fischhändler in Kphisia, der, wenn zu wenig Zuschauer da waren, die ganze Vorstellung aufkaufte, nur damit gespielt werde (LV 120 S. 173). Norbert Lauinger hat in seiner Dissertation "Untersuchungen über die Kontaktstörungen in der romanischen Komödie (Kontakt und Wirklichkeit als Bauelemente des Dramas)", Baden-Baden 1964, in einem Exkurs über Aristophanes gezeigt, daß die attische Komödie ähnliche Illusionskraft gehabt habe wie das Karagiozisspiel. Bühnenrealität und Zuschauerbewußtsein seien in der Ausgangssituation identisch gewesen. Sie hätten sich im Laufe der Vorstellung aufgespalten in die innerdramatische Realität und die Alltagsrealität. Durch die Identifikation sei der Zuschauer in den Schein gezogen worden, der Abbruch in der Parabase habe ihm die Differenz zur Alltagsrealität vor Augen geführt und als störend bewußt gemacht, somit aktiviert. Lauinger gibt an, diese Imaginationsfähigkeit des Spiels sei in der Folgezeit verloren gegangen.

³¹⁴ Phylopsyche und "Volkseele" werden hier gleichgesetzt. Letzterer Ausdruck ist in der Phase des europäischen Nationalismus zur retrospektiven Legitimation der jeweiligen Nationalideologie pervertiert.

³¹⁵ Anthropologie, Frühgeschichte und Ethnologie werden mit Absicht ausgeklammert, da das griechische Schattenspiel bereits eine höher organisierte Ausdrucksform der Volkskultur ist; der Abstand zu den Primitivformen ist schon ziemlich groß.

³¹⁶ Mehr als Andeutungen oder gar Vollständigkeit wird man aus Gründen fachspezifischer Unqualifiziertheit nicht zu erwarten haben. Die Notwendigkeit der Berücksichtigung solcher Sehweisen zwingt aber zu diesem Verfahren.

Die beiden älteren soziologischen Schulen Durkheim³¹⁷ und Moreno³¹⁸ befinden sich in antagonistischer Stellung: der eine, postulierend, der Einzelne werde von der Ganzheit der Gesellschaft her festgelegt, die Funktionsstruktur der Ganzheit bleibe unverändert, nur die Individuen als Funktionsträger wechselten; der andere legt die Ganzheit fest als soziometrisches Netzwerk individueller Interaktionen unter den Vorzeichen Anziehung, Abstoßung, Neutralität; aus den Beziehungsketten sozialer Atome bilde sich die spezifische Konfiguration des Sozialaggregats, nämlich seine Sozionomie³¹⁹. In der Kategorie des sozialen Atoms als Grundbaustein einer Gemeinschaft trifft sich Moreno mit der psychoanalytischen Schule Alfred Adlers, der Individualpsychologie (in-dividuum, das Unteilbare)³²⁰. Auch sie erfaßt den Menschen als unteilbare Ganzheit, der nur als soziales Wesen seine Erfüllung finde, sich daher in Gesellschaft einzugliedern und zu behaupten das Bedürfnis habe. Für beide, Moreno und Adler, ist das Subjekt fraglos und ohne geschichtliche Dimension. Die Volkskulturen schienen - wie oben ausgeführt - aber auf überindividuelle Kriterien hinzudeuten. Die bietet zwar Dürkheim, doch scheint sein Funktionalismus dem "Psychismus" nicht angemessen.

Die alte Kontroverse Dürkheim-Moreno hat sich durch die Ergebnisse der Sozialpsychologie aufgelöst und differenziert in der soziologischen Rollentheorie, die den Einzelnen als Kreuzungspunkt bewußter Eigenwillkür und sozialer Verhaltenszuweisungen sieht. Als Träger von sozialen Rollen hat der Einzelne ein Bündel von Erwartungen zu erfüllen, das sich an sein Verhalten als Inhaber einer sozialen Position knüpft. Die soziale Position, als fiktiver Standort, ist verbunden mit einem Aggregat von Bezugsgruppen, die mit Hilfe einer wertenenden Normenskala ihre Rollenerwartungen geltend machen und den Positionsträger mit positiven oder negativen Sanktionen belegen. Die Ganzheit einer Gesellschaft präsentiert sich somit als ein Konglomerat mehr oder minder verbindlicher, dynamischer und partikularer Grup-

³¹⁷ Emile Durkheim, *De la division du travail sociale*, Paris 1893; *Les règles de la méthode sociologique*, Paris 1895.

³¹⁸ J. L. Moreno, *Die Grundlagen der Soziometrie*, Köln, u.Opladen, 1954.

³¹⁹ Die Reduzierung zwischenmenschlicher Haltungen auf die Kategorien Anziehung, Abstoßung und Indifferenz ist aber ein sehr "unpsychologisches" Abstraktum.

³²⁰ A. Adler, *Menschenkenntnis*, Frankfurt/M., Fischer, 1966.

pennormen. Der orthodoxe Strukturbegriff der Gesellschaft ist somit in seiner Verbindlichkeit eingeschränkt. Aber Rolf Dahrendorf³²¹ weiß noch von einer anderen Aporie: daß man nicht angeben könne, wo der Mensch als Rollenaggregat aufhöre und wo der autonome Mensch als Ganzheit beginne³²². Da aber in einer Volkskultur der Einzelne auch nicht den kleinsten intimen Privatbereich hat, wo er seine Individualität entfalten könnte, schlicht und einfach, weil er sie noch nicht hat, und öffentlich und privat, subjektiv und objektiv noch zusammenfallen, wird auch der soziale Rollenbegriff noch einer historischen Differenzierung zu unterwerfen sein.

Überpersoneller vorbewußter Faktor ist für Freud³²³ die Triebmacht des Es, die sich in den Manifestationen einer Volkskultur (Mythos, Märchen, Dichtung usw.) niederschlägt. Sie wird eingeschränkt von dem tradierten Wert - und Verhaltenskodex der sozialen Norm in der Instanz des Über-Ich. An den Schnittpunkten dieser Wirkkräfte kämpft das Ich den Zweifrontenkrieg seiner Existenz. Diese Instanzenentrennung hat C. G. Jung³²⁴ in seiner komplexen Psychologie wieder zusammenschießen lassen und die Psyche als ganzheitlichen Organismus betrachtet. Die Persönlichkeit des Einzelnen ist somit ein Zusammenwirken von kollektivem und persönlichem Unbewußten und persönlichem und kollektivem Bewußtsein. Das kollektive Unterbewußte äußert sich in den Archetypen und Symbolen, im persönlichen sind unter anderem Freudsche Es-Kräfte wirksam; als persönlich bewußt stellt sich die Fiktion des autonomen Menschen dar, als kollektiv bewußt die Satzungen der sozialen Determination des Einzelnen. Erich Neumann, Schüler und Mitarbeiter Jungs, hat die mannigfachen theoretischen Ansätze zu einem System der Bewußtseinsentwicklung geführt³²⁵.

³²¹ R. Dahrendorf, *Homo sociologicus*, Köln, u.Opladen, 1959.

³²² Seine an Kant orientierte Unterscheidung zweier Sichtweisen, des Menschen als Erscheinungswesen, der in seinem empirischen Charakter determiniert, und des Menschen "an sich", der in intelligiblen Charakter indeterminiert sei, ist doch ein eher bedenkliches Übertragungsverfahren, um die Konstruktion homo sociologicus philosophisch zu untermauern.

³²³ S. Freud, *Studienausgabe in 10 Bd.*, hrsg. v. A. Mitscherlich u. a., Frankfurt/M., Fischer-Verlag.

³²⁴ C. G. Jung, *Ges. Werke in 16 Bd.*, Zürich, Rascher-V., 1963 ff.

³²⁵ vgl. vor allem Erich Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*, München, Kindler o. J.

Der „Psychismus“ einer Volkskultur ist demnach - folgt man diesen Argumentationen - der Ausdruck der Existenz jenes entwicklungsgeschichtlich frühen Stadiums bzw. Phänomens einer einheitlichen „Gruppenseele“, in Reaktion und Aufbau vergleichbar einem ganzheitlichen Organismus, in sich aber vollkommen autark und bedürfnislos. Dämonenglaube, Einheitsgefühl mit der Natur, Glaube an parapsychologische Phänomene, Magie, Erd- und Mutterkulte usw. seien die Charakteristiken dieses Stadiums. Die Ausbildung des Bewußtseins sei mit der Ausformung von Himmels- und Vatergottheiten (Licht!), und dem Rückgang der chthonischen Natursymbolik verbunden und leite den Individuationsprozeß ein, den Zerfall der „Gruppenseele“, die durch die Aufsplitterung in die Persönlichkeiten zu sich komme, und sich beim Einzelnen nach Überschreiten des Klimakteriums in der Zentroversionstendenz wieder einer nun bewußten Kollektivseele nähere³²⁶.

Der Karagiozis präsentiert sich also in seiner Zuschauer-Spieler-Bühne-Einheit als die Selbstzelebration einer Gruppenpsyche (daher die religiöse Reminiszenz), die aber schon in das Stadium der Individuation übergeht. Damit verliert der Spieler das sichere Regulativ der Teleströmungen aus dem Zuschauerraum³²⁷.

Die unbewußten kulturtopologischen und phylopsychischen Leitlinien, denen der Spieler mit traumwandlerischer Sicherheit folgte, weichen sich auf. Aber immer noch ist die Gruppenkonvergenz der Zuschauer viel stärker als die Konvergenz der realen Gemeinschaft. Somit ist die Vorstellung beglückende Rememoratio der Geborgenheit in der einstigen Gemeinschaftsseele, noch vor der Emanzipation des Individuums aus dem Schoß der großen Einheit, seiner schmerzhaften Isolation und seiner an sich verzweifelnden Bewußtwerdung³²⁸.

³²⁶ Auf die Aufnahme sowohl schopenhauerschen wie hegelschen Gedankengutes in die Kulturpsychologie sei nur hingewiesen. Etwa der Vorgang des „Zu-Sich-Kommens“, der Bewußtwerdung der zuvor bewußtlosen Gruppenseele vollzieht sich analog zum Hindurchgang des Weltgeistes durch die Welt (Hegel): seine Verwirklichung (Neumann: Bewußtwerdung) geschieht durch die schmerzhafteste Aufspaltung in Individuen (Hegel: Gegensätze), die erst die Zentroversionstendenz (Hegel: Dialektik) ausspannt und aufhebt. Der Individuationsbegriff wurde in dieser Form vor allem von Schopenhauer geprägt. Diese Analogien wären aber noch präziser auszuführen.

³²⁷ Die Unsicherheit zeigt sich etwa schon bei Mollas, der vor Spielbeginn drei zielgerichtete Witze brachte, um aus den Reaktionen der Zuschauer auf die Publikumszusammensetzung schließen zu können.

³²⁸ In diesem Sinne ist Theater ja immer „Religion“, „Messe“, „Kirchgang“, festliches (kultisches) beglückendes Gemeinsamkeitserlebnis.

Während Le Bon³²⁹ diese Übergänge, Progresse und Regresse noch in den Eintopf der Massenpsychologie warf und mit negativen Vorzeichen versah, hat sich die Sozialpsychologie um Modelltypen solcher spontaner und temporärer Aktionseinheiten bemüht³³⁰. Für die klassische Karagiozisaufführung trifft etwa das Sternmodell zu der Spieler-Priester-Führer und die nivellierte Gruppe der Zuschauer³³¹. Die Gruppenleistung besteht hier nicht in der Verfolgung eines Außenzwecks, sondern nur in der Bildung des Eigenzusammenhalts. Nach der Vorstellung löst sich die Struktur wieder auf. Der Spieler ist empfindliches Exekutionsorgan eines noch unterschwellig wirksamen Gruppenwillens.

Aus dem letztthin Gesagten geht hervor, daß das soziologische Rollenmodell erst über der Bewußtseinsschwelle und nach der Individualitätsemanzipierung angesetzt werden kann. Da Bewußtsein notwendig Selbstbewußtsein umfaßt, muß der Einzelne schon "zu sich" gekommen sein.

Über die ökonomischen Prozesse rund um die Aufführung ist wenig zu sagen. Die Eintrittsgelder schwankten mit den mächtigen Währungsbewegungen und hatten mehr oder weniger symbolischen Tauschcharakter. Auch die Spieler spielten kaum aus Profiterwägungen, wie aus den geringen finanziellen Erfolgen hervorgeht, sondern mehr aus innerer Nötigung oder Zugehörigkeit zu einer Spieltradition. Es ist erklärlich, daß sich auch diese Seite der Zusammenhänge nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegend geändert hat.

Nach Erklärung und Definierung der Eigenschaften des Karagiozis, soweit er Volkskunst ist, können wir jetzt auch besser mit Schnorr in den Dialog treten, der thetisch vorbrachte "...daß das Puppen - und Schattenspiel sich mehrfach eigenständig entwickelte..."³³², und seinen Entwicklungsbegriff modifizierend einschränken, indem wir das Modell einer Evolutivbewegung für Volkskunst unzuständig erklären und auf die individualschöpferische Kunstproduktion verweisen.

³²⁹ G. Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, 1895.

³³⁰ R. Hofstätter, *Gruppendynamik. Kritik der Massenpsychologie*, Hamburg, Rowohlt, 1957.

³³¹ Hofstätter *op.cit.* S. 134 ff.

³³² Schnorr LV 168 S. 169· vgl. auch Anm. 43.

Da der Karagiozis schon von Anfang an in das Zwischenreich von vorästhetischer und personal-künstlerischer Ausdrucksformen eingepflanzt wurde, hat er von beiden Seiten mannigfache Anregungen und Einflüsse erhalten und weitergegeben.

10. Einflüsse und Beeinflussungen

Den Beeinflussungen des Karagiozis im Rahmen seiner Hellenisierung wurde bereits nachgegangen. Sie entstammen dem Volksgut. Aber nicht ausschließlich. Hier sei ein spezielles Problem herausgegriffen, das in der Literatur einiges Echo gefunden hat: der mögliche Vorbildcharakter der Dialektkomödie "Vavylonia" (1836) von Vyzantios für Typik und Aussprache der Figuren des Karagiozis. Das Stück satirisiert das Sprachenbabylon des jungen Kleinstaates, wo einer den anderen nicht versteht, aber alle von der Nationalidee des Griechentums entflammt sind³³³. In seiner Ausgabe des Werkes von 1948 hat Biris umgekehrt die Behauptung aufgestellt, das Stück sei vom Schattentheater her beeinflusst³³⁴. Seitdem ist der Hinweis auf Vavylonia Pflichtinformation der Sekundärliteratur geworden³³⁵. Erst Ioannou hat diese These in jüngster Zeit einer Kritik unterzogen³³⁶. Er weist vor allem auf die Ähnlichkeit der Situationen mit dem Stück "Die Herberge des Barba-Jorghos" hin, wo die Dialektkomik in ähnlicher Weise genutzt wird. Sein Haupteinwand ist der, daß das Stück 1836 in Nauplia gedruckt wurde und zu diesem Zeitpunkt in Griechenland noch kein Schattentheater nachgewiesen ist. Eher mag es umgekehrt sein, daß Vavylonia das Schattenspiel beeinflusst hat, indem etwa Mimaros das Stück gelesen hat. Aber auch die dritte Möglichkeit des voneinander unabhängigen Entstehens muß man in Erwägung ziehen. -Gewisses ist bis jetzt nicht auszumachen. Es verifiziert sich nur wieder die Uniformität der Topoi.

Sollte in diesem Zeitraum noch keine Verbindung bestehen, so profitieren die Karagiozisspieler auf alle Fälle von der Welle des ethnographischen Naturalismus um 1889, als Dhimitrios Koromilas die beiden Theatergattungen der dramatischen Idylle und der Komidylle (Komeidhyleion) herausbrachte³³⁷. Koromilas ist nach exakt natura-

³³³ M. Valsa, *Le Théâtre grec moderne*, Berlin, Akademie-V., 1960, S. 260 ff; dort weitere Bibliographie.

³³⁴ K. Biris, *I Vavylonia*, Athen, 1948, S. 17.

³³⁵ Die Idee muß aber schon älteren Datums sein. Schon Jacob (LV 47 S. 131) führt den Zusammenhang an. vgl. auch Biris LV 42 4. Bd. S. 209 ff; Sidheris LV 129 S. 35.

³³⁶ Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXVII ff.

³³⁷ Für erstere Gattung ist das Stück "Der Geliebte der Schäferin" (O aghapitos tis voskopoulas)

listischer Methode eigens nach Rumelien gefahren, um den dortigen Dialekt zu studieren. Roulias bringt 1897 den Barba-Jorghos heraus. Die Schöpfung dieser Figur ist also von einer ganzen Zeitströmung getragen.

In der Folgezeit hat der Karagiozis kaum mehr wesentliche Impulse von außen empfangen, wohl aber gegeben. Und zwar hauptsächlich nach zwei Richtungen hin: der Malerei sowie der Literatur und dem Theater³³⁸.

Nachdem die Herrschaft des neuklassizistischen Akademismus in der Malerei 1930 gebrochen war, folgte eine Welle der Beschäftigung mit byzantinischer Malerei und Volkskunst. Die Reklame-Malereien des Karagiozis begannen als Manifestationen der Volkskunst ihre Wirkung auf die Kunstästhetik zu üben. Besonders Tsarouchis propagierte ab 1929 die Malereien von Spatharis und konnte auch Sikelianos dafür begeistern. Es kam zu keinen konkreten Nachahmungen, aber zu einer allgemeinen Anreicherung traditioneller Elemente in der Malerei. Die Karagiozisreklame wird auf gewöhnlichem Karton mit Farben vom Faß, die mit Öl oder Ei angerührt werden, gemalt. Diese Malstoffe müssen schnell aufgetragen werden, erfordern daher einen raschen Entschluß. Die Knappheit der Mittel verstärkt die Expressivität. Die Farben sind ungemischt, schreiend und grell. Die Figuren stehen immer im Profil. Im stärkeren Farbengebrauch und in der Einfachheit der Linienführung ist der Einfluß bei den Vertretern des Volksexpressionismus ab 1930 deutlich zu sehen³³⁹. Der Volksexpressionismus

typisch, für die zweite "Das Glück der Maroula" (i tychi tis Maroulas). vgl. Sidheris LV 129 S. 35 ff; M. Valsa, *op.cit.*, S. 319 ff, 335 ff; dort weitere Literatur:- Diese ethnographische Weile hat aber schon einen wesentlichen Vorläufer in Antonios I. Antoniadhis (1836-1905), dessen Tragödien stofflich große Teile der Heldenvorstellungen des Karagiozis vorwegnehmen, so etwa die "Frau Phrosyni" 1880, Lampros Tzavellas 1884, Katsantonis. Odysseas Andhroutsos u.a. (Valsa, *op.cit.*, S. 311 ff).- Die Stoffe der heroischen Vorstellung sind wohl eher aus der Dramatik entnommen als aus der Lyrik von Valaoritis und Krystallis (vgl. etwa zum Kyra Phrosyni-Motiv Caimi LV 18 S. 73), der es von Valaoritis herleitet.

³³⁸ Auch auf die Musik hat er Wirkung ausgeübt. Nicht nur der Verbreitung des Volksliedes hat er gedient, sondern auch der Ausformung des städtischen Caféhaus-Liedes. "Die Aussprache, die Kleidung, die Gespräche, der Gegensatz zwischen Serail und Hütte, die Lieder, die jedem ersten Auftritt einer Figur vorausgingen, die gepfefferten Anspielungen, die Santouri und die Outi, die in den Pausen spielten, beeinflussten direkt die Ausgestaltung des rebetischen Liedes" (Petropoulos LV 91 S. 38 f).

³³⁹ vgl. A. Xydhis LV 129 S. 45 f; Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXX f. Namentlich seien genannt: J. Tsarouchis, Dhiamantopoulos, N. Hatzikyriakou-Gikas, J. Sikeliotis, R. Kopsidhis, M. Arjyrakis u.a.

hielt aber auch seinen Einzug auf dem Theater, und zwar besonders am Sektor des Bühnenbilds. Tsarouchis und Dhiamantopoulos schufen 1934 Bühnenbilder für die Volksbühne (laiki skini) von Koun für das mittelalterliche Stück "Erophili" und die Euripideische Alkestis³⁴⁰.

Aber schon Jahre vorher war die Existenz des Schattentheaters den Theaterpraktikern gravierend zu Bewußtsein gekommen. 1924 schrieb Th. Synadhinis ein Drama "O Karagiozis", das von der Truppe Marika Kotopouli im Theatro Omonoia im gleichen Jahr uraufgeführt wurde³⁴¹.

Die männliche Hauptrolle spielte Marika Kotopouli selbst, den Kirchenvorsteher G. Ghlynos³⁴².

vgl. auch Alexandra Buratinos, Die Entwicklung der neueren Malerei in Griechenland im 19. und 20. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung der Impressionisten, Diss. Innsbruck 1954, S. 63 ff.

³⁴⁰ Die antagonistische Stellung der Häuser sowie die Haltung der Schauspieler erinnern stark an das Schattenspiel. Koun hat sich später vom Volksexpressionismus entfernt und seinen absoluten Geltungsanspruch auf das heutige griechische Kunstwollen eingeschränkt (vgl. Anm. 271). Die Entwürfe von Tsarouchis für Erophili sind noch erhalten (vgl. Sidheris LV 129 S. 39).

³⁴¹ Karagiozis befindet sich auch in diesem Drama in gesellschaftlicher Randposition. Er ist von Mutter Natur sehr schlecht behandelt worden, ist häßlich, ein Auge ist entstellt. Noch dazu ist er sehr empfindlich in Bezug auf seine Häßlichkeit. Er ist arm und unbedeutend, alle verachten ihn, aber er ist auch klug, und weiß seine Intelligenz als Waffe zu gebrauchen. Gallig, bitter und zwanghaft ist seine Ironie. Seine Mißgeschicke lassen ihn zu einem sarkastischen Humoristen werden. Das Anankastische seiner Ironie verleiht ihm fast eine Art gesellschaftlicher Kontrollfunktion. Diese Gesellschaft verkörpert sein Bruder Nikos, eine echte Tartuffe-Figur: Hausvater, Witwer, lebt er mit Tochter und Mutter zusammen, ist gottesfürchtig und hilfsbereit, aber ein geschickter Erpresser und Profitgeier, Wucherer und Geschäftemacher. In seiner Funktion als Kirchenvorsteher läßt er auf Rechnung der Kirche Aktien kaufen, deren Wert sich binnen kurzem verdreifacht. Er gibt das Geld zurück und kassiert die Differenz. Aber der Pfarrer läßt den Skandal aufliegen. Karagiozis beginnt eine hektische Aktivität, um den Bruder zu retten. Er startet einen richtigen Diskriminierungsfeldzug gegen den Pfarrer. Gleichzeitig veranlaßt er die Zeitungen zu schreiben, welch große Geschenke sein Bruder der Kirche mache, wie mildtätig er zu den Armen sei usw. Die Hl. Synode bestraft den Pfarrer, der Skandal wird nachträglich vertuscht, damit die Sache nicht zu Gericht geht. Der Bruder aber weigert sich, die von den Zeitungen ausposaunte Summe den Armen zu geben, und weist Karagiozis an, die Kosten seiner Ehrenrettungsaktion selbst zu tragen. Da dieser kein Barvermögen besitzt, verliert er seinen Anteil am Haus der Familie. Sein Bruder gibt ihm zu verstehen, daß er nun unter den gewandelten Besitzverhältnissen ein Fremder sei. Karagiozis bereitet sich zum Aufbruch vor. Noch ein zweites Moment bewegt ihn, das Haus zu verlassen. Er ist ein uneheliches Kind. Seine Mutter hat ihren Mann verlassen und Karagiozis mit einem anderen gezeugt. Karagiozis hat zwar diesen Verdacht, will es aber bestätigt wissen. Aber seine Mutter hält den Vorfall auch ihm gegenüber geheim. Karagiozis versucht, mit Anspielungen und mit Ironie etwas aus ihr herauszulocken, aber sie ist bloß überrascht und hält sich fern von ihm, weil sie ihn nicht versteht. Sie will nur ihren legalen Sohn beschützen.- Der letzte Ausspruch des Karagiozis ist, daß er sein Haus niederreißen werde,- dann begeht er Selbstmord.

³⁴² In weiteren Rollen Dh. Rontiris, N. Rozan, Gh. Mamia, Katina Kolyva, Jota Arjyropoulou. A.

In der Kritik entbrannte die Diskussion um Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Hauptperson mit der Schattenspielfigur. Ph. Politis und K. Oikonomidhis schrieben negative Kritiken. M. Lidhorikis wirft Synadhinios vor, er habe die Echtheit des Karagiozls nicht durchgehalten. Erboast antwortet dieser (Elefthero Vima 2. Juni 1924): "warum klettert er nicht nach Dhexameni³⁴³ hinauf, wo es außer dem Karagiozis auch noch Musik, Erfrischungen und Loukoumi mit Wasser gibt... Aber wer hat jemals gesagt, daß mein Karagiozis herniedergekommen sei als Konkurrent von jenem des Schattentheaters? Welche Verbindung zwischen jenem und meinem?..."- Synadhinios hatte die Figur eigentlich nur wegen ihres Höckers Karagiozis genannt³⁴⁴, als Spitznamen für den Verwachsenen. Während der Buckel für Synadhinios symbolische Bedeutung hat, ebenso wie dessen illegitime Geburt³⁴⁵,

Loghothetidhou (zum ganzen vgl. Sidheris LV 129 S. 36). Sidheris hat die näheren Einzelheiten, die dazu führten, daß die Kotopouli die Hauptrolle des buckligen, häßlichen Karagiozis übernahm, erforscht: Nach der Premiere am 1. Juni 1924 schrieb N. I. Laskaris in "Ethnos": "Als Herr Synadhinios das Werk in Gegenwart des Ensembles vorlas, begeisterte sich Frau Maria Kotopouli dermaßen, daß sie wünschte, selbst die Person des schielenden Helden zu spielen...". Wie aus einem Brief von M. Lidhorikis vom 17. Jänner 1924 hervorgeht, wurde das Stück vorher zusammen mit Mia nyhta mia zoi (Eine Nacht ein Leben) von Sp. Melas im Freundeskreis vorgelesen. Er hatte dabei M. Myrat, Arjyropoulos oder Loghothetidhis für die Rollenübernahme im Auge gehabt. Die Kotopouli verkörperte die Figur mit ihrem untrüglichen volkstümlichen Instinkt. Mit ihren 40 Jahren spielte sie die Rolle so überzeugend, daß das Werk daneben ganz verschwand. Ihr ist es zu danken, daß das Stück ein Saisonschlager mit 140. 872 Drachmen Kasseneinstand wurde. Es wurde vom Stand weg 20 mal en suite gespielt und noch vor Sommerende wiederholt. Am 31. Okt. 1924 (in Eleftheros Typos) rechtfertigt sie ihre Rollenübernahme: "...Was die Werke betrifft, die ich heuer gespielt habe, glaube ich, daß die Rolle des 'Karagiozis' eine meiner stärksten Rollen war, die ich in erster Linie so gegeben habe wie ich sie auffaßte... Jeder Artist studiert und gibt wieder, wie er selbst empfindet und wie es ihm seine Kunst vorschreibt...". Für die Kotopouli war das Stück nur bloßer Anreiz zur individuellen Rollengestaltung (vgl. P. Katselis in *Philolójiki Protochronia* 1947 S. 36; J. Sidheris *Orizontes* 1943 S. 442 ff.). Nach ihr haben noch berühmte Schauspieler wie Chr. Nezer, Pharmakis, Photopoulos u.a. diese Rolle gespielt.

³⁴³ In Dhexameni (heute Kolonaki) spielte damals Mollas im Pantheon.

³⁴⁴ Auf einer ähnlichen Analogie beruht das Stück "Paliatsos" von Arjyropoulos, 1934 aufgeführt (vgl. Sidheris LV 129 S. 36).

³⁴⁵ In den zusammen mit dem Werk herausgegebenen "Erklärungen" (exijiseis) zeigt sich, daß der Höcker der Hauptfigur Teil einer genau abgezielten Symbolkonstruktion ist. Die Mißgestalt Karagiozis' ist Symbol seiner Rechtschaffenheit. Seine uneheliche Geburt, bedeutet eine biologisch bedingte Gegenhaltung zur korrupten Gesellschaft. "Karagiozis, als 'Kind des Eros', das er ist, sollte, -so müßte es sein-, seine Mutter-die Gesellschaft-als Beschützerin haben. Aber er hat Nikos umarmt, der der Ausbeuter ist... Die Ehrlosigkeit von Nikos ist von Vorteil für die Gesellschaft, während die Ehrlichkeit des Karagiozis ein Gebrechen ist."-Mitsos Lyjizos hat diese

fehlt auf den Schattenbühnen jeder "bedeutende" Hintergrund und überdies handelt Karagiozis vor Leuten überhaupt keine Familienprobleme ab.

Ähnliche bloße Namensgleichheit hat die im selben Jahr erschienene Satire von Photos Politis "Karagiozis o Meghas" (Karagiozis der Große)³⁴⁶. Politis nimmt die Schattenbühne als Chiffre für das Griechentum schlechthin, das hier scharf satirisiert wird. Nach allen Seiten hin fallen die Hiebe: gegen Fortschrittmacher, gegen Antikegläubige, gegen die Frauenemanzipation, gegen Lehrer, Dichter, Jugend usw. Es handelt sich weniger um ein Theaterstück als um beißend-scharfe inhaltlich bemerkenswerte Dialoge³⁴⁷.

In den darauffolgenden Jahren ist eine intensive Wechselwirkung zwischen Revue und Schattenbühne zu beobachten. Leider ist nicht allzuviel erhalten: die Revuefiguren verschwanden schnell wieder aus dem Schattentheaterrepertoire und die Schattentheaternummern in den Revuen sind heute fast alle verschollen, weil von einer Revue im allgemeinen eben so gut wie nichts übrigbleibt³⁴⁸.

Der Karagiozis wurde Gemeinplatz im leichten Musiktheater und gegen 1930 bildet sich eine eigene Revuegattung mit Schattenspielfiguren heraus. Mit der ursprünglichen Atmosphäre des Karagiozis hat

Symbolik einer Kritik unterzogen und dramaturgische Inkonsistenzen der Handlungsführung aufzudecken versucht (To neoelliniko plai sto pankosmio teatro, Athen Saliverou 1958 S. 155 ff). Besonders den Selbstmord des Karagiozis befindet er als bloßen Theaterschluß ohne jede dramaturgische Berechtigung und schreitet fort zur Feststellung: "Persönlich ziehe ich es vor, den 'Karagiozis' von Synadhinis als Fortsetzung des Karagiozis aus Pappe zu sehen, jenes zappeligen Typs des Volksgeistes und der Volkssatire, wie wir ihn vom Schattentheater her kennen. Mit ihm, finde ich, hat er vieles gemeinsam, nicht nur, daß ihre Körperstaturen einander ähneln, sondern vielmehr ihre verwandte Gemütsverfassung: erfüllt von Gleichmut, galligem Sarkasmus und satirischem Geist" (S. 155).- Haupteinwand bleibt allerdings der Selbstmord des Karagiozis, der der Schattenbühne geradezu diametral entgegengesetzt ist. Ist Karagiozis dort doch Symbol des Über-Lebens (vgl. auch Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXVII ff).

³⁴⁶ P. Politis, *Karagiozis o meghas*, Athen, o. J. LV 93. Dazu: M. Lyjizos LV 129 S.76 f; Sidheris LV 129 S.37; auch in Nea-Estia 1954 S. 1682 ff.

³⁴⁷ vgl. Vorwort zur Ausgabe S. 3 f; Sidheris (LV 129 S. 37) führt an, Politis habe die Satire so benannt, damit das Schattentheater nicht vergessen werde.

³⁴⁸ Bei Sidheris (LV 129 S. 35 ff) findet sich aber immerhin einiges: In der Revue "Protevousiana" (Die Hauptstädterin) von A. Vottis und A. Dhraghatis (25. Juni 1924 Teatro "Kentriko") mit der Musik von Ghr. Konstantinidhis war die Szene III des 1. Aktes betitelt mit "Auf dem Karagiozis, die Schauspieler als Helden der Leinwand..." Akt II Szene II "Im Harem von Mousouloum (Der Traum des Barba-Jorghos)" mit A. Ghonidhis als Barba-Jorghos und N. Vachlas als Karagiozis.

diese Theaterform natürlich nur mehr wenig gemein³⁴⁹.

Die literarische Beschäftigung mit dem Thema setzt erst wieder während der Besatzungszeit im 2. Weltkrieg ein: die lange Erzählung von Jannis Vlachoannis über das Leben des Roulias (LV 137) und "Das Piano" von Vasilis Rotas, Komödie für Puppen³⁵⁰.

Als politisches Drama gegen den Bürgerkrieg ist das von A. Karantonis 1950 erschienene Stück "Karagiozis kommt aus seiner Hütte" zu bezeichnen³⁵¹. Das zweite Werk von V. Rotas im Zusammenhang mit dem Schattentheater ist "Karagiozika", 1956 gedruckt (LV 108). Es handelt sich um 28 satirische Szenen aus der Nachkriegszeit. Mit Hilfe der Schattenspielfiguren wird gegen das politische und gesellschaftliche Leben zu Felde gezogen. In den Jahren 1959 und 1960 schrieb Nikos Tsiphoros halbstündige Sendungen für den Rundfunk, in denen sich Karagiozis kabarettartig mit den Tagesereignissen auseinandersetzt³⁵².

Seither begann der Karagiozis stärkere Impulse auf das Theater auszuüben. Während 1958 ein Plan von L. Trivizas, eine Karagiozishöhle in der Plaka mit Gegenwarts-Karagiozis zu errichten fehlschlug, brachte 1961 das Ensemble "Poreia" ein Stück von A. Dhamianis

³⁴⁹ Einige Belege: Die Truppe Chr. Nezer spielt 1927 einen "Karneval des Karagiozis", in dem die ganze Schattenbühnenwelt mitspielt. Sior Dhionysios singt Lieder aus dem alten Athen. Auch ein "Karagiozis maskiert" ist im Umlauf. 1929 finden wir in der Revue "Die Pariserin" von A. Dhraghatsis im Theatro "Ideal" unter der Regie von Ardanov und der Musik von G. Konstantinidhis im 2. Akt eine größere Karagiozisnummer. 1951 schreiben Asimakopoulos, Spyropoulos und Papadhokas ein Karagiozisfinale zu dem Stück "Festival in Athen" von N. Stavridhis mit Musik von M. Theophanidhis mit dem Titel: Serail à la américain. Diese Nummer ist sogar erhalten geblieben.- Die größte Schwierigkeit für diese Darbietungen ist das Auffinden geeigneter Schauspieler zur Wiedergabe der mechanischen und stilisierten Bewegungen. Zachos Thanos etwa hat sich in älteren Revuen auf die Figur des Juden spezialisiert (Sidheris LV 129 S. 35 ff).

³⁵⁰ Beide 1943 erschienen. Rotas bringt einen modernisierten und der Besatzungszeit angepaßten Karagiozis. Die Hauptfiguren heißen Ghardhelis und Spourjitis, sind aber mit Karagiozis und Hatziaivatis identisch. Auch Barba-Jorghos kommt als Käseverkäufer vor. Er will für seinen Esel am Schwarzen Markt ein Piano eintauschen, die beiden verkaufen ihm eine alte Ziehharmonika. Barba-Jorghos nimmt sie willig, weil er keine Ahnung hat, wie ein Piano aussieht (vgl. auch M. Lyjizos LV 129 S. 76 f).

³⁵¹ vgl. Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXX. Vom theatralischen Standpunkt aus ist das Stück uninteressant.

³⁵² M. Lyjizos LV 129 S. 76 f. In den 60er Jahren ist eine interessante Verbindung von Prosaschriftsteller und Laien-Karagiozispieler in Jannis Skaribas aufgetaucht. Auch die neueste Literatur greift immer wieder auf das Motiv des Karagiozis zurück (vgl. etwa Evelpidhis LV 174).

“Anoichto klouvi” (Offener Käfig) heraus, das laut Programm aus den Versuchen einer Schauspielgruppe des Experimenttheaters, eine Karagiozisvorstellung zu improvisieren, hervorgegangen ist und als Ziel hat, die Karagiozisstruktur um Gedanken, Symbole und lyrische Elemente zu bereichern³⁵³.

Die einfache Fabel war die, daß der Held mit einem Vogel spricht und ihm den Käfig öffnet. Auch das Bühnenbild von K. Chariati arbeitete mit den Schattentheaterelementen. Das Ergebnis war aber keine naturalistische Mimesis, sondern eine hochstilisierte Ausdruckseinheit. 1966 griffen die Karagiozisspieler selbst in das Theatergeschehen ein: bei der Aufführung des Dramas “To taxidhi” (Die Reise) von Jorghos Themelios im Staatlichen Theater Nordgriechenlands in Thessaloniki, führt Evjenios Spatharis, Sohn des Sotiris Spatharis, Regie, denn es war ein Stück, das Karagiozis mit lebendigen Menschen gespielt verlangte³⁵⁴.

E. Spatharis’ zweite Theaterarbeit war die In-Szene-Setzung des Stückes “Karagiozis als Diktator” von J. Jannakopoulos im Theater Chatzokou in Thessaloniki 1970³⁵⁵.

Die Theaterbewegungen der Gegenwart und die Dramatikergeneration der 60er Jahre berufen sich vielfach explizit auf die Schattenbühne³⁵⁶. Jannis Skourtis etwa identifiziert die drei Personen seines Stückes “Oi Dadadhes” (Die Kindermädchen) mit Karagiozis, Hatzia-vatis und Veligekas³⁵⁷.

³⁵³ Dieser Gedanke war schon in der Theaterbewegung rund um das Theater “Alikí” 1948 aufgetaucht, aber nicht verwirklicht worden. Die Musik 1961 stammte von J. Markopoulos. Schauspieler: Chr. Dhoxaras, K. Tymvios, A. Dhamianos u.a. (vgl. Sidheris LV 129 S. 35 ff).

³⁵⁴ Spatharis entwarf auch Bühnenbilder und Kostüme für diese Vorstellung (vgl. LV 149). Im gleichen Jahr begann er mit Karagiozissvorstellungen im Fernsehen (vgl. “Rodha” Dez. 1969 Nr. 5 S. 11).

³⁵⁵ vgl. LV 160. In Zusammenarbeit mit der Choreographin Rallou Manou entstand auch ein Tanzdrama “Die verfluchte Schlange”, zu der M. Hatzidhakis die Musik schrieb (vgl. Moskovis LV 148).

³⁵⁶ Im Programmheft zu dem Stück “Die 300 der Penelope” von Charalampidhis, das das Ensemble “Nea Poreia” im Theatro Kava in der Saison 1971/72 aufnahm, und eine Mischung aus mythologischen und laographischen Elementen zu einer Gegenwartssatire darstellt, sind als Orientierungspunkte Aristophanes, Karagiozis und Vavylonia angegeben.

³⁵⁷ Das Stück wurde 1970 im Theatro Technis von K. Koun unter der Regie von J. Lazanis mit großem Erfolg uraufgeführt. Wörtlich heißt es (zit. nach Arvanitidhis LV 11 S. 32 f): “... Die drei Helden des Werkes werden Sie an den Karagiozis, den Hatzia-vatis und den Veligekas erinnern./Der Karagiozis-Petros: Mit seinen Vorzügen und Nachteilen einer von uns allen. Er unterwirft sich nicht. Er versucht, ohne Schäden des Bewußtseins und ohne Kapitulationen, seine idealen Ziele zu erreichen. Seine Träume zu verwirklichen. ‘Er will Luft schöpfen’./Der

Alle diese verschieden zielgerichteten und von verschiedenen Persönlichkeiten geprägten Bewegungen versuchen die Wiederauf-
findung des Volks-“Rhythmus“ und die Wiederherstellung einer Theater-
“Sprache“, die das Publikum nicht erst zu erlernen braucht, sondern als (ehemalige) Zugehörige zur Volkskultur von sich aus versteht. Als solche “reziproke Avantgarden“ fügt sich die Karagiozisrenaissance auf dem griechischen Theater in die weltweiten Bestrebungen um die Wiedergewinnung der panarchaischen Urelemente des Theatralischen ein. Im Zerfall verbindlicher Publikumswirklichkeit verliert die Bühnenrealität ihre Spiegelfunktion und projeziert gleichsam am Publikum vorbei ins Leere. Der Rückgriff auf panarchaische Ausdrucksformen ist der Versuch, wenigstens in der psychosomatischen Organisation des menschlichen Zuschauers Rückhalt zu finden, von welcher das Theater ja seinen Ausgang genommen hat. In Griechenland ist die Reminiszenz eines allgemein gültigen Lebensrhythmus noch unvergleichlich stärker, die Rückwendung zu vergangenen Traditionen daher weniger schwierig und gewaltsam. Das Chaos theatralischer Ausdrucksformen, das im Zuge der Nachahmung europäischer Ismen über die neugriechische Bühne wirbelte, desorientierte Zuschauer und Schauspieler. Die Aufnahme ästhetischer Strukturen des Karagiozis ins lebendige Theater ist der Versuch der Wiederfindung der angemessenen “Sprache“, die Bühne und Publikum zu jener Einheit bindet, in der das Phänomen Theater sich vollziehen kann. Unter diesem “therapeutischen“ Gesichtspunkt nimmt der Karagiozis zentrale Positionen in der neugriechischen Theatertheorie ein³⁵⁸.

Hatziavatis-Pavlos. In der Vitrine der Würdigkeit. Steif. Mit Feigheiten. Beugt den Kopf. Glänzt in Lobreden und Komplimenten. Schließt Kompromisse, verrät seine Träume, er will essen. Der Wesir-Spyros: Der Starke. Die Wirklichkeit der Etablierten. Die herkömmlichen Werte. Ist auch die Heuchelei, die Lüge, das Verbrechen. Beschneidet Träume, bringt Verzweiflung, zermalmt... Macht Hasen mit Stola’...

³⁵⁸ Die Feststellung des Verifikationsgrades dieser Intention auf dem Theater ist eine Gleichung mit vielen Unbekannten. Allem voran ist es natürlich eine Quellenfrage: die Transitorik der Aufführung hinterläßt wenig brauchbare Spuren. Wohl vermögen aber einige theoretische Überlegungen auf dem Gebiet der Possibilität einige Grenzen abzustecken: 1) Der dramatische Vorwurf-abgesehen jetzt von den Revuenummern-versucht zwar “geschriebene Improvisation“ zu sein, macht aber die Fabelkonstanz der Karagiozisspiele nicht mit. Jene Fabel beinhaltet aber essentiell den psychischen Habitus der Figuren und die affektive Wirkungsstruktur der Situationen. 2) Den psychischen Habitus der Figuren versucht man durch Nachahmung von Bewegungsgestus und Sprachmelodie zu erreichen. Der Realisationsgrad dieses Experiments

11. Ästhetik und theorie

Den Gedanken des Rückgriffs auf die physiologische Grundlage des Theaters durch die Besinnung auf den Wesenskern des Schattentheaters hat Photos Politis und Pelos Katselis expliziert formuliert³⁵⁹.

Besonders Politis tangiert mit seinen Gedankengängen allgemeine Theatertheorie und neugriechische Kulturproblematik, für welche Fragestellung zuvor die Voraussetzungen geliefert werden müssen; die Bestimmung des Karagiozis aus dem Blickwinkel des Theaters. In der Definierung der ästhetischen Eigengesetzlichkeit des Schattentheaters bestimmt sich zugleich auch sein Verhältnis zum lebendigen Theater.

Der Grundrhythmus des Schattentheaters Karagiozis ist ein dramatischer, nämlich eine Antithese: die Schwarz-Weiß-Zeichnung. Die Schwarz-Weiß-Zeichnung in zweifachem Sinne: als polare Struktur, sich äußernd im Bühnenbild mit dem Serail des Paschas und der gegenüberliegenden Hütte des Karagiozis, und als Farbdominanz:

weist wesentliche Beschränkungen auf: die dreidimensionale Theaterbühne hat andere Spielbedingungen als die zweidimensionale Kaffeehaus-Leinwand; der Schauspieler ist bestenfalls "Übermarionette" (Craig), nie aber rein funktionale Marionette; es handelt sich nicht mehr um Einmann-Theater, sondern um eine Gemeinschaftsleistung. Diese und noch andere Faktoren (Beleuchtung, Plastizität, Akustik, das Bewußtsein des Nachahmens usw.) führen zum Verlust der totalen Stilkonvergenz, die die Karagiozibühne auszeichnet, mag aber durchaus imstande sein, das lustvolle Aha-Erlebnis des 'Wiedererkennens beim Zuschauer hervorzurufen. 3) Die "Theateratmosphäre" evoziert beim Zuschauer wesentlich andere Psychoreaktionen als die zwanglose Kaffeehausatmosphäre. Die Erwartungsvorstellungen des Publikums sind durch die Feierlichkeit und Festlichkeit der Innenräume (Gold und Plüsch) des Theaters anders geartet, als sie das Bühnengeschehen, das sie erwartet, fordert. Im geschlossenen System der psychischen Wechselwirkungen der Vorstellung wird sich erst ein neues Gleichgewicht einpendeln müssen. 4) Ablauf und Struktur der Teleströmungen weisen nämlich keinerlei Affinität zur Schattentheatervorstellung mehr auf, da das neugriechische Theaterpublikum, im Gegensatz zum Schattentheaterpublikum, eine schichtenspezifische Präferenz kennt. Das "Volk" (laos) zählt nicht zum Stammpublikum der Stadttheater, sondern das Wohlstandsbürgertum. Mit dem Eintritt des "Gebildeten" ändert sich die psychologische Profilierung der Vorstellung: an die Stelle des naiven und vorbehaltlosen Mitlebens tritt das "ästhetische" Genießen einer "Primitiv"-Kunst.- Aus diesen Überlegungen resultiert, daß die Möglichkeiten der Nachahmung (und Wiederbelebung) des Karagiozis auf dem Theater ziemlich beschränkt sind: sie können auf die äußerliche Mimesis von Tonfall und kinetischem Duktus der Figuren, auf die Nachahmung der Palast-Hütte-Struktur des Bühnenbilds ("volksextensionistische" Farben und Formen) sowie auf die Durchführung des tänzerisch-musikalischen Gesamtrhythmus des Spielablaufs festgelegt werden. Dieser letzte Punkt bildet einen der Kernbereiche von Ph. Politis' Theatertheorie.

³⁵⁹ Pelos Katselis (LV 63) nimmt dabei eine ähnliche Haltung, wie Ph. Politis ein: Die Rückkehr zum Volkstheater sei eine notwendige, denn das Theater in Nachahmung europäischer Wellen habe sich vom "Volksrhythmus" entfernt, sei dem griechischen Publikum daher unangemessen.

schwarz und weiß sind die vorherrschenden Farben³⁶⁰,

In der weiteren Farbsymbolik spielt das Rot der Heldenvorstellung eine große Rolle, als Zeichen der Kraft, Stärke und Macht; aber auch Grün als Zeichen von Hoffnung und Glauben, und Blau als Farbe des Mystischen werden in der enchromatisierten Spielform verwendet³⁶¹.

Die Beschränkung der Ausdrucksmittel bedingt den hohen Ausdruckswert der Einzelheiten. Die optische Wiedergabe des Geschehens erfolgt zweidimensional, die Figuren sind immer in Profilstellung. Auf dieser festen Ebene besteht nun theoretisch vollkommene Bewegungsfreiheit, die ihrerseits durch die Konstruktion der Figuren beschränkt ist. Die Bewegungen beschränken sich auf die Hauptgelenke des Körpers. Nur eine Hand wird gebraucht, die beiden Füße hängen bis zum Straßenniveau herab. Die Souste erfaßt die Figur genau in der Körpermitte, die somit kinetisches Zentrum ist. In dieser strengen Bewegungsökonomie bekommt die Einzelbewegung deutenden und hinweisenden Wert. Diese Beschneidung des natürlichen Bewegungsreichtums läßt die betonte Einzelbewegung umso bedeutungsvoller erscheinen. Besondere Variabilität genießt die Hand des Karagiozis mit ihren 3 bis 5 Gelenken, die durch ihren größeren Nuancenbereich sich von der übrigen Bewegungsstruktur elementar unterscheidet³⁶².

In den optischen Mitteln unterliegt der Karagiozis dem Film bei weitem: er kann die dritte Dimension nicht vortäuschen, er zeigt immer die Totale, seine Figuren sind primitive Versuche der Illusionsbewältigung. Aber dieses ästhetische Handwerkszeug birgt eine Konstante in sich, die sich jeder Film immer erst schaffen muß: die Stilisierung, die Einheit der optischen Ausdruckswerte. Die Grundkonzeption des Schattentheaters Karagiozis ist eine tänzerische³⁶³.

Auf die entscheidende Rolle der Musik durfte schon hingewiesen werden. Die Magie der Vorstellung liegt aber in der Ausdrucksfähig-

³⁶⁰ vgl. E. Vakalo LV 129 S. 42 ff.

³⁶¹ vgl. Kaimis LV 58 S. 27; Caimi LV 18 S. 96. Manolopoulos hat auch die Heldenvorstellung mit blauem Licht gespielt.

³⁶² Kaimis gibt als Bewegungen Kreuz-Schlagen, Schläge-Verteilen, Schweiß-Abwischen und Stehlen an (LV 58 S. 28 ff.). Die übrigen Bewegungen bestünden hauptsächlich aus Tänzen (anatolisch, griechisch oder europäisch) und Kämpfen (Engel-Teufel, Reiter-Drache, Held Ungeheuer, zwischen Personen), Kriegen, Prügel, Sprüngen, Purzelbäumen und Akrobatik, Anbetungen, Bewegungen der Bewunderung, Verwandlungen, Wunder, symbolische Erscheinungen.

³⁶³ Auf die Folgerungen in Kleist's Marionettenaufsatz sei hier nur verwiesen (H. v. Kleist, Über das Marionettentheater, Werke in einem Band, München Hanser 1966, S. 802 ff.).

keit der Stimme des Spielers. Neben der persönlichen Modulation des Spielers gibt es 4 bis 5 gleichbleibende Stimmlagen, so daß man bloß aus der in der Ferne gehörten Stimme sofort erkennen kann, wer spricht³⁶⁴. Die akustische Wiedergabe eines Stückes geht fast zur Gänze zu Lasten der Stimme des Spielers³⁶⁵.

Nur bei Vorhandensein eines Sängers entlastet ihn dieser durch seine Darbietungen. Auf die sigmatische Funktion der handlungsunabhängigen Auftrittslieder ist oft verwiesen worden³⁶⁶. Beim Lied geht es weniger um den Text, als um Lautmalerei, um Zusammenstellung von Vokalen, Silben, Wortstellung, Versmaß und Reim. In dem Überwiegen der Sinnesqualitäten der Sprache über die begrifflichen Qualitäten äußert sich viel vom inneren Rhythmus der Figuren. Diese Überlegungen führen Ph. Politis noch weiter, zur musikalisch-tänzerischen Grundkonzeption des Komödiantischen überhaupt: "Das Lied... ist der konzentrierte komödiantische Ausdruck in seiner unbedingten Fülle. Jenes Lied (-das Auftrittslied-) ist der ethische Umriß des Schatten-Helden, intensiv und klar. Es leitet die Handlung ein, wie die Prologe der Alten und die Prologe vieler dramatischer Werke zu Beginn der Renaissance. Der Karagiozisspieler wechselt die Farbe seiner Stimme, um seinen Helden Ausdruck zu verleihen. Die einfache musikalische Skizzierung hat sich zum durchgeformten Lied entwickelt. Der ganze Barba-Jorghos, der ganze Hatziavatis, der ganze Veli-Gekas existieren in ihrem Auftrittslied, das aber nicht diese (-Figuren-) und ihre Umstände ankündigt, sondern vollkommen unabhängig von der Handlung und dem spezifischen Grund ihres Erscheinens ist. Dieses Lied, in

³⁶⁴ Eine offizielle Stimmlage für Paschas, Wesire und Kapetane; aber auch Liebende und Unglückliche sprechen in dieser Tonlage. Hohes Amt und Leidenschaft werden gleichgesetzt. Eine kreischende und tremulierende Stimme für Frauen; hart ist die Stimme des Serailwächters; neben den verschiedenen Dialekten ist die Stimme Karagiozis unverkennbar, grob und gewaltsam, immer zum Weinen bereit (vgl. Elly Papdimitriou LV 90).

³⁶⁵ Caimi (LV 18 S. 130) hat eine ganze Liste der akustischen Ausdrucksformen aufgestellt (die Lieder singt der Spieler allerdings nur beim Fehlen des Sängers): "Les formes phonétiques sur la scène de Karaghiozi sont:/Les chants héroïques ou idylliques;/Les sérénades à l'italienne de Sior (sic) Nionios;/Les chansonnettes satiriques de Karaghiozi;/Les chants bucoliques de Barba-Jorghos;/La lamentation./L'amané./Choeurs, chantis par le seul Karaghiozopaike,/qui doit encore posséder cet art extraordinaire./Différentes chansons modern./Déformation des mots./Exclamations, cris de joie ou de douleur;/Mots étranges et burlesques;/Balbutiement;/Formules de respect, d'hommage, salutations".

³⁶⁶ vgl. etwa Ioannou LV 143 1. Bd. S. LXXIV; E. Vakalo LV 129 S. 42 ff.

einem Schattentheater, ist die Essenz des komödiantischen Ausdrucks von jedem Typ, der vorliegt³⁶⁷.

Musik, Malerei, mimische und dramatische Kunst treffen auf dem Schattentheater zusammen. Von Gesamtkunstwerk im Sinne des Zusammenwirkens aller Künste zu sprechen, ist also kein bloß leeres Wort. Figurentypik, Fabelkonstanz und stehende Liedeinlage stellen einen Ausdruckskanon dar, der einen gleichbleibenden Rhythmus zur Grundlage hat, welcher in den Bewußtseinsschichten des Publikums seine Entsprechung findet und von dort aus gelenkt wird. So greift der Spieler Bereitliegendes auf und erfüllt das Tradierte mit seiner Eigenpersönlichkeit. In der Personaleinheit Schauspieler (Figurenführer) -Regisseur-Bühnenbildner ist auch das Gesamtkunstwerk im Sinne der einheitlichen Ensembleleistung garantiert. Nicht nur der Grundrhythmus der musikalisch-tänzerischen Gesamtkonzeption und die bekannten Größen der Fixbestandteile, sondern auch die Erfindung, Ausgestaltung und Abstimmung des Rankenwerks der Episoden und der Improvisation auf das Publikum durch eine einzige Zentralstelle erheben das Schattentheater zu einem Idealtyp von Theater schlechthin im Hinblick auf die Uniformität und Angemessenheit des Ergebnisses. Es ist jenes von vielen oft erträumte Theater, in dem eigentlich das Publikum bestimmt, was und wie gespielt werden soll. Mit der zerbrochenen Einheit der Wunschvorstellungen der Vielzahl zerbricht aber auch die Verwirklichungsmöglichkeit einer solchen Theaterform. Sie ist gebunden an die Konstanz eines kulturtopologischen Gerüsts oder an die Konstanz organisch-physiologischer Instinkte. Das griechische Schattentheater Karagiozis kennt noch eine Verbindung beider Formen. Das evolutive Telos europäischer Kultur der letzten Jahrhunderte verweist das Theater heute auf seine Instinktgrundlage, wenn es nicht als Mittel in den Dienst des Telos gestellt wird³⁶⁸.

³⁶⁷ LV 94 S. 253

³⁶⁸ E. Vakalo hat vom Karagiozis als von einem "Archetypentheater" gesprochen, wobei der Ausdruck aber nicht im Sinne Jungs zu fassen ist, sondern als Theater, das mit gleichbleibenden und tief im Menschen verwurzelten Konstanten rechnet. In Bezug auf die sich daran knüpfenden Überlegungen, meint die Autorin, Karagiozis werde leicht über - oder unterschätzt. Der allgemeine Rückzug der Kunstformen auf Instinktgrundlagen wolle nicht die Restaurierung der Bewußtseinsformen der Volkskultur, sondern bezwecke die Erstellung einer ähnlichen Ganzheit und Harmonie der Ausdrucksformen, wie sie in den Volkskulturen anzutreffen seien, natürlich aber mit heutigen Elementen (LV 129 S. 42 ff).

Als solche Rettungs- und Vorbildmöglichkeit in einer Zeit des Instinktverlusts und des intellektuellen Lehrtheaters erschien Politis auch das Schattentheater. Nur kommt für das neugriechische Theater noch dazu die Schwierigkeit, daß es sich äußerlich an europäischen Ausdrucksformen orientiert, die in Griechenland ohne innere Berechtigung sind. Diese Notwendigkeit der Anknüpfung an Eigenes ist nicht introvertierter Nationalnarzißmus, sondern Transformierung westlich-europäischer Kulturgüter innerhalb griechischer Voraussetzungen. Die historisch evidente und im 20. Jahrhundert latent vorhandene Kulturkluft wird gerade auf dem Gebiet des Theaters akut, weil sich dieses mehr als andere kulturelle Bezirke an europäischen Vorbildern orientiert.

“Die Bühne, das Theater der lebendigen Schauspieler, sah Triumphe und Katastrophen, wechselte den Spielrhythmus, Stilschulen, Methoden des Erscheinens der Werke, sprang von der Tragödie zur Revue, von der Farce zum Drama, vom weniggespielten Gesellschaftsstück zur oftinszenierten Phantasmagorie; einmal plastisch, einmal male-
risch, einmal Wortschwulst, einmal trockener Realismus, das Theater der lebendigen Schauspieler gibt dir oft den Eindruck in den hundert Jahren seines neugriechischen Bestehens (-1931-) -eines aufgeregten, disziplinlosen Heerhaufens, der sich bald hier gebärdet, bald dort, in der Nacht, ohne eigenen Willen, analog der Nötigung vorübergehender Kommandanten, oder in Übereinstimmung mit den Trompetensignalen, die von den dunklen, mysteriösen Tiefen des Horizonts kommen. Der Karagiozis, etwa gleich an Jahren, durchlief nicht derartige Bewegungen. Er findet sofort sein Publikum, eine breite Zuhörerschaft, groß, unverbildet, findet sofort Kontakt mit jenem und es fördert in der Regel sein Vorhaben”³⁶⁹.

Politis deutet den stehenden Figurenkanon als Symptom für ein Bedürfnis. Ebenso die beschränkten Inhaltsvariablen. Das trotz dieser ewigen Wiederholung nicht wegbleibende Publikum, zur Zeit der Abfassung der Schrift 3 bis 4 Generationen, sei Garant für den “volkstümlichen” Charakter der Vorstellung³⁷⁰.

³⁶⁹ LV 94 S. 189 ff.

³⁷⁰ “Volkstümlich” nicht im Sinne von folkloristisch, sondern im Sinne eines Innestehens im kulturtopologischen Rahmen.

Dem Karagiozis gelang, was der gelehrten Poesie der Ersten Athener Schule und selbst dem Ethographismus nicht gelang: ins Zentrum des Volksbewußtseins vorzustoßen. Politis zeichnet die Entwicklung des Karagiozis seit dem Freiheitskampf von 1821 im Verhältnis zu den Theaterströmungen nach.- "Das Theater, als neue Gattung, hätte sofort auf breiter Ebene die Psyche eines Volkes bewegen können, das erst kürzlich zumindest von seiner politischen Sklaverei befreit worden war. Es existierte hier kein überlieferter Rhythmus... Das Volk liebte das Theater rasch. Aber rasch wurde es in seiner Liebe verraten. Die trockenen Katharevousa-Jamben konnten sicher nicht bewegen, außer die Snobs der Sprache.

Mit seinem unfehlbaren Instinkt liebte es die mächtige tragische Bewegung, die intensive szenische Handlung, die feierliche - vielleicht hochtrabende - Deklamation der Schauspieler... Bis in die Zeit des 'Phavsta' (-1893-) hielt das volkstümliche Interesse am Theater an..."³⁷¹.

Als die Welle der "humanistischen" Antikebegeisterung, die viele Volkstraditionen ausgerottet hatte mit ihrem Postulat, das Volk müsse an die alte hellenische Kultur anknüpfen und sie nachahmen, gegen Jahrhundertende etwa abflaute, weil sich das europäische Antike-Bild und in seiner Nachfolge das Bild vom Neuen Griechenland wieder einmal geändert hatte, versiegte das breite Interesse am Theater und der Karagiozis erfuhr, nicht gerade zufällig zu dieser Zeit, seine Reform und wurde das Volkstheater.

"Und es kam auch hier zum Realismus. Wir ahmten die europäische Entwicklung des Theaters nach, die dort aus anderen Umständen ihre Berechtigung erfährt. Mit einem Mal verlor die Bühne ihre Magie. Sie zog jetzt die Halbgelehrten, die Halbgebildeten an, das geistige Proletariat der bürgerlichen Zentren, jene, die die Wahrheit mit der Natürlichkeit verwechseln, und die Natürlichkeit mit der Tonbandaufnahme. Der große, volkstümliche Strom zum Theater hin wurde abgeschnitten"³⁷².

Unter den griechischen Theaterpraktikern verpflanzten die den europäischen Ideologien Hörigen fremde Ideen und Ausdrucksformen auf die griechische Bühne; das Publikum konnte nicht als Regulativ

³⁷¹ LV 94 S. 192 f.

³⁷² 358) LV 94 S. 193

eingreifen, weil es in der Xenomaie der ersten Jahrzehnte nach der Befreiung die "fränkische" Kultur hemmungslos und vollkommen äußerlich nachahmte. In der Ablehnung des realistischen Theaters finden wir die erste Selbstbesinnung, die aber wohl schon vergeblich, weil zu spät ist. Das statische Gefüge der Volkskultur war schon in Bewegung geraten und begann sich aufzulösen. So wurde der Karagiozis zur bloß retrospektiv regulierenden Norm. Das im (neo) europäischen Stilchaos desorientierte griechische Theater knüpft seine ersten Autonomiebestrebungen an das Schattentheater an.

"...Alles das ist elementar, dick aufgetragen, noch vollkommen ursprünglich, birgt aber in sich viel mehr theatralisches Wesen als die beschränkten und engherzigen Realisten unseres Theaters.

Beim Sehen des Karagiozis verstehst du sehr gut, warum ein so heller Kopf wie der russische Regisseur Meyerhold Zuflucht bei der Commedia dell'arte nahm, um dort den Rhythmus aufzuspüren, der aus den zeitgenössischen europäischen Theatern entflohen ist. Das Volk hat immer sicheren Instinkt, und es ist nur sein Verdienst, wenn ihm die individuelle Kunst, direkt aus der Quelle des Volkes hervorgehend, tieferen ästhetischen Genuß schenkt. Bei uns geschah dies nicht. Und unser Theater, das wie eine brennende Rakete in die Höhe geschossen ist, erreichte seinen Wendepunkt und erlosch. Der Karagiozis aber ist geblieben. Er besteht, als ursprüngliche Form des Theaters, die jederzeit ihre volkstümliche Zuhörerschaft zufrieden stellt"³⁷³.

Politis ist natürlich auch unter den Vorzeichen des Volksexpressionismus zu sehen, hat ihn aber gleichzeitig überwunden, indem er den Karagiozis inhaltlich für die Theaterreform als irrelevant erklärt. "Die Tatsache, daß schlechte Karagiozispieler uns heute fade und alberne Komödien aufführen, muß uns nicht täuschen, daß wir diesen Karagiozis, als theatralische Volkskunst, notwendig tiefer ansetzen als andere Manifestationen des Volksempfindens... Und diese Form (Karagiozisspiel) vermag uns viel zu lehren in einer Zeit der vollständigen ästhetischen Anarchie, wie der heutigen, weil die Volkskunst, unpersönlich wie sie ist, deutlich ihren eigenen Rhythmus hat, für den sie

³⁷³ LV 94 S. 194. Zum Vergleich mit der Commedia dell'arte ist zu sagen, daß diese ursprünglich alles andere als "volkstümlich" war. Es handelte sich um ein höfisch-artistisches Zeremoniell mit Typen des Volkes, des Kaufmannsstandes, des Akademiker-sowie des Adelsstandes.

sich einzig und allein interessiert”³⁷⁴. Nicht die armseligen und dürftigen Inhalte interessierten, sondern der Rhythmus der Gesamtkonzeption. Das Volkstheater verkörpere eine mimetische Notwendigkeit und vermittele so Zugang zu den verschütteten Instinktgrundlagen. Mit der Nachahmung der Inhalte sei aber nichts getan. In der Figurentypik und in der Ablaufform zeige sich der Einfluß des Publikums auf die Gestaltung. Die durch den französischen Boulevard verbildete griechische Komödie könne in der tänzerischen und musikalischen Struktur des Karagiozis wieder ein Vorbild finden. “Ich wiederhole: Der Karagiozis interessiert uns nichts als Inhalt, sondern als Rhythmus. Er hat in sonnenklaren, einfachen Linien den Begriff der komödiantischen Kunst herauskristallisiert, welche (ansonsten) in unserer Epoche betrieblen und miß, verstanden wird”.

In zwei Hinsichten ist das Schattentheater Thema neugriechischer Theatertheorie: in einer allgemein epochalen und in einer kulturspezifisch griechischen. Als instinktnahe Frühform von Theater bietet sich das Schattentheater als Richtpunkt einer Rückorientierung auf physiologische Reaktionsmuster (Lachen, Weinen, Eros, Spiel, Verkleidung usw.) an³⁷⁵ und als Wiedergewinnung des in der Zeit des

³⁷⁴ LV 94 S. 248 f.

³⁷⁵ Ähnliche Retheatralisierungsbemühungen im Hinblick auf die Gewinnung breiterster Volksschichten stellen die systematisch abgehaltenen Antike-Aufführungen in den altgriechischen Theatern (Dodona, Epidauros usw.) dar. Sie sind ausgesprochen instinktaffin inszeniert und werden in der allgemein verständlichen Volkssprache abgehalten. Der große Anteil des Touristenpublikums hemmt aber die Reaktionskonvergenz (besonders zu Beginn der Vorstellung; andere Erwartungsvorstellungen; diese können sich natürlich im Verlauf der Vorstellung auflösen; Fremde verstehen die Sprache nicht) und kompliziert das Bild ungemein. In dieser internationalen Inhomogenität der Erwartungshaltungen und der (kulturgeprägten) Reaktionen des Publikums der Antike-Aufführungen in Griechenland eröffnet sich der Publikumsforschung ein schwieriges und interessantes Gebiet. Die Vorstellung führt zum sukzessiven Abbau der kulturgeprägten Differenzen der Einzelzuschauer und endet meist durch die Rückführung und Ansprechung auf allgemeinmenschliche Grundaffekte in einem triumphalen Gemeinschaftserlebnis harmonisierender Reaktionen. Der Effekt ist auf grund der überstaatlichen und schichtenspezifischen Verschiedenheit der Bewußtseinsstrukturen im Publikum umso überraschender und beglückender: dem Volksgriechen bestätigt sich, daß die “Europäer” auch (nur) Menschen sind, der “Europäer” entdeckt den “einfachen” Menschen um sich und in sich (die verschütteten Grundaffekte werden durch die körpernahe Anwesenheit der anderen Zuschauer kräftig stimuliert, und auch der sich sträubende “Intellektuelle” wird “mitgerissen”). Dieses grobe Schema kann natürlich noch keinen theoretischen Rahmen für eine empirische Untersuchung abgeben, ist aber im Hinblick auf die Bedeutung des Schattentheaters in der griechischen Theatertheorie interessant.

Regietheaters zur passiven Rezeptionsinstanz reduzierten Publikums, des Hauptfunktionsträgers der Regulierung und Kontrollierung des Bühnengeschehens; als Reflektor römischer Denk- und Lebensformen und als Träger des Existenzrhythmus im Ablauf des neugriechischen Volkslebens ist das Schattentheater Gegengewicht zu den Nachahmungstendenzen europäischer Vorbildwellen und Telos einer Selbstbesinnung auf eine eigene, der griechischen Vergangenheit und Gegenwart angemessene Theaterausdruckssprache. In diesem Sinne sind dem Karagiozis wahrscheinlich noch erhebliche Zukunftschancen einzuräumen.

C. Zusammenfassung und Ausblick

Die Ergebnisse der Arbeit könnte man wie folgt zusammenfassen:

1) Ursprungsraum und Ursprungszeit des Schattentheaters können auf grund der vorhandenen Spuren nicht exakt ausgemacht werden; die Wanderungstheorie ist als Hypothese zu schwach fundiert, um heute noch Geltung zu besitzen; die Erstellung einer "Geschichte" des Schattentheaters im Sinne sukzessiver Aufeinanderfolge von Phänomenen ist nicht durchführbar, besser wäre es von der Deskription geographisch getrennter oder nicht getrennter, simultan oder scheinbar sukzessiv vorhandener Spieltypen zu sprechen; die einleitend postulierte Phasenabfolge entlang des Zeitkontinuums hat sich also nur methodisch bewährt, nicht aber faktisch; die Streuung des Spurenmaterials legt mehrere autonome Entstehungszentren nahe, die sich möglicherweise in Wechselwirkung befunden haben; grundsätzlich ist der Ursprung des Schattentheaters aber ungeklärt.

2) Das türkische Karagöz-Spiel in seinen uns bekannten Formen ist auf den Konstantinopolitaner Mahala-Bewohner zugeschnitten und besitzt für ihn individual - sowie sozialtherapeutische Funktionen.

3) Die Hellenisierung des Spiels erfolgt im wesentlichen in drei Stufen: Vrachalis geographische Verpflanzung, die Themenanreicherung der Epirotischen Tradition und Mimaros' Reformarbeit.

4) In der ab 1890 ausgeformt vorliegenden klassischen Gestalt ist der Karagiozis Reflektor jenes kulturtopologischen und phylopsychischen Gefüges, das man römische Volkskultur nennt.

5) Seine "Weiterentwicklung" in den Städten Griechenlands ist nur eine äußerliche Perfektionierung mit Tendenzen zu optischer Extravertiertheit; wo die Grundstruktturen des Spieles angegriffen werden, kommt es zu Degenerationserscheinungen.

6) Die entscheidende Ursache für die quantitative und qualitative Regression der Spiele ist die partielle Auflösung der Volkskultur (Urbanisierung, Europäisierung, Industrialisierung). Die Aufführung erhält die Funktion einer beglückenden Anamnese an die Geborgenheit der Volkskultur oder der eigenen Kindheit.

7) Die im Hermeneutikkapitel aufgeführten Problemsichtungen verstehen sich als Vorarbeiten für nachsetzende Untersuchungen.

8) Die Literatur zu Karagiozis (-die ernst zu nehmende Forschung macht nur einen Bruchteil des Schrifttums aus-) gliedert sich in die ausländische und die griechische. Die fremdsprachigen Schriften implizieren überwiegend "touristische" Wertkriterien, die griechischen gruppieren sich um die Geistesströmungen: Antike-Nachfolge-Ideologie, Ethographismus, Volksexpressionismus.

9) Als Werk und Spiegel einer Volkskultur ist Karagiozis grundsätzlich statisch, nicht entwickelbar und absolut stilkonvergenz.

10) Karagiozis hat im neugriechischen Raum auf Malerei, Dichtung und Theater entscheidende Einflüsse ausgeübt.

11) Als Ein-Mann-Theater, "Gesamtkunstwerk", Improvisationstheater und einziges neugriechisches "Volkstheater" nimmt Karagiozis wichtige Positionen der neugriechischen Theatertheorie ein.

Von den zurückbleibenden Fragen und Problemen seien zwei herausgegriffen, die allerdings in so große Zusammenhänge führen, daß sie hier in Form propädeutischer Paralipomena eben nur angezeigt werden können: 1) die Tatsache, daß die Berufsliste des Karagiozis eigentlich nicht die Kernberufe der Volkskultur berücksichtigt, und 2) das Selbstverständnis des Volksgriechen als Nichteuropäer.

Erstes Problem erfordert vor allem einmal eine Definition der Sozial- und Wirtschaftsstruktur der Volkskultur. Im vollen Bewußtsein der Unzulänglichkeit sei sie hier kurz umrissen.

Es handelt sich um eine Agrarkultur mit Formen autarker Hauswirtschaft. Viehzucht (Schaf), Acker-, Öl - und Weinbau, Fischfang sind die charakteristischen Erwerbstätigkeiten. Die unentbehrlichen Bestandteile einer Mahlzeit sind (wie in der Antike): Wein, Käse und Oliven.

Die vollkommene Abhängigkeit von der Natur und gleichzeitige Geborgenheit in der Natur hat die Naturreligion auch durch die Überlagerungen des Christentums nie völlig verschwinden lassen. Die Panajia (Allheilige) trägt somit Züge der Erdmutter (Demeter) und ihr Sohn (Christus) erfährt in der Kreuzigung seinen Sparagmos (Zerreißung des Dionysos) und in der Wiederauferstehung die Wiedergeburt (die Amalgamierung Paganismus-Christentum ist eines der Zentralmotive der neugriechischen Dichtung). Die Animatisierung der Natur und die dionysische Interpretation der Passion (Aussaat des zerrissenen Gottes) sind fest verwurzelt in der orthodoxen Volkskirche.

Die Zugehörigkeit zu ihr und die totale Gläubigkeit ist fraglos.

Die einzige soziale Organisation ist die Großfamilie, der Clan, die Sippe. Sie ist oft mit der Dorfgemeinschaft funktionsidentisch. Das System der Mitgift und das Heiratsverbot für den Bruder eines ledigen Mädchens sowie die Pflicht, hilfsbedürftigen Anverwandten beizustehen, ist kennzeichnend. Alle anderen Organisationen und Institutionen unseres Jahrhunderts stehen der Großfamilie an Wirksamkeit immer noch nach. Die Dorfgemeinschaft ist charakterisiert durch den Koinobiotismus, der als Ideal dem Liebeskommunismus des Frühchristentums entsprang, in den Dörfern der byzantinischen Grenzsiedler weiter praktiziert, und dann vor allem durch das türkische Rajah-System weitertradiert wurde (Selbstverwaltung des Dorfes, eigene Steuereinkhebung, Kollektivverantwortlichkeit für Verbrechen), sowie durch die "allilovoitheia", dem helfenden Zusammenhalt in Gefahrensituationen. Innerhalb dieser Sozialmonade sind Männer- und Frauenwelt streng getrennt.

Beide besitzen einen völlig unterschiedlichen Ehr- und Wertbegriff: der Mann: Mut (womöglich bei Waffen), die *leventia* (Mannhaftigkeit), körperliche Schönheit und Kraft (Potenz), die Kunst des Tanzes, Verfügbarkeit über sein Haus, Gastfreundschaft, Überbieten im Geschenk, Prahlen; die Frau: Züchtigkeit, Sparsamkeit, Tüchtigkeit, Haushalt und Familienfürsorge, Kinderaufzucht, je mehr Kinder sie hat, desto angesehener ist sie (ihr Wert besteht also nicht in der Rolle der Geschlechtspartnerin, sondern als Mutter); die alte Frau genießt erstaunliche Freiheiten. Die Welt des Mannes ist das Kaffeehaus, die Welt der Frau das Wohnhaus. Der patriarchale Sittenkodex (mit deutlich matriarchalen Restformen) ist balkanischer Prägung; die Diktatur der Großfamilien findet sich auch bei den romanischen Mittelmeervölkern.

Unter türkischer Herrschaft kann die so geartete Volkskultur am reinsten nachgewiesen werden. Andere Strukturen weisen die Handels- und Schifffahrtszentren auf, die unter italienischer Herrschaft stehenden Jonischen Inseln, die Griechen in Konstantinopel (Phanarioten) sowie die griechischen Kolonien in West- und Mitteleuropa und die moldauwalachischen Fürstentümer.

Die Volkskultur ist vorindustriell, praekosmopolitisch, vorbürgerlich. Die einsetzende Europäisierung des 19. Jahrhunderts, die Urba-

nisierung, die Landflucht, der kleinasiatische Flüchtlingsstrom, die nach dem 2. Weltkrieg einsetzende massive Industrialisierung und der Tourismus haben die Volkskultur in ihrer früheren Ausprägung auf entlegene Inseln und Berggebiete beschränkt.

Die Mechanisierung der Wirtschaft und die Industrialisierung haben in Dorf und Stadt Veränderungen gebracht (es muß hinzugefügt werden, daß das Ausmaß dieser Phänomene nicht europäisch-amerikanisches Niveau erreicht hat, man im Falle von Griechenland als von einem "halbentwickelten" Land sprechen muß). Im Zuge der Umwandlung von der agraren Dorfgemeinschaft zur kosmopoliten Industriegesellschaft sind zwei Dinge nur geringfügig verändert worden: die Werthierarchie der Paternität und die Funktionalität der Großfamilie. Trotz Frauenarbeit und "geistiger Emanzipierung" bleibt die Rolle der Frau weiterhin patriarchal fixiert, Fürsorge und Sozialleistungen tragen noch immer nicht so sehr Staat und Kirche als die Großfamilie.

Wohl haben sich aber neue Sozialschichten ausgeprägt; auf grund des kurzen zeitlichen Abstandes ihres Entstehens der Fluktuation ihrer Mitglieder und des mangelnden Zusammengehörigkeitsbewußtseins kann man noch nicht von "Klassen" im soziologischen Sinne sprechen. Die soziale Profilierung der heutigen griechischen Gesellschaft ist unscharf. - Das simple Herr-Diener-Verhältnis des Rajah-Systems wird durch die subtileren Formen der Abhängigkeit im Untergebenen-Vorgesetzten-Verhältnis der entlohten Arbeit ersetzt; die Großfamilie setzt sich, wenn nicht de facto, so doch in sozialen und politischen Clans (mit beschützendem Patron) fort.

Der soziale Querschnitt etwa durch eine mittlere Provinzstadt weist folgende (thetisch-fiktive) Schichten auf: 1) das Wohlstandsbürgertum bzw. Reste eines Bildungsbürgertums (Bankbeamte, Lehrer, Staatsbeamte, Militärs, Polizeioffiziere; ev. ehemalige Phanariotenfamilien). 2) Händler und Unternehmer (im allgemeinen sehr risikofreudig; enorm geringe und enorm hohe Handelsspannen, "Abenteuerkapitalismus"; Odysseus und Onassis). 3) das "Proletariat" (das "Volk" in den Fabriken; ihr Name definiert sich nur durch ihre Stellung im Produktionsprozeß; meist großstadtgebunden oder abhängig von einzelnen größeren Fabriksniederlassungen in der Provinz; wenig wirkliche Proletarisierungserscheinungen; keine Entwurzelung von Tradition und Kirche; ist natürlich eine Frage des Standes der Industrialisierung, die ihr Höchstmaß noch nicht erreicht hat).

Die mit der industriellen Revolution einhergehende Entfremdung und Objektivierung des Menschen ist hier erst in Entwicklung begriffen und betrifft einen geringeren Prozentsatz der Bevölkerung als in den vollindustrialisierten Ländern (Unterbeschäftigung, Arbeitslosigkeit).

In dieser habituellen und axiologischen Desorientierung, die mit dem Aufbrechen fortschrittsungewohnter Sozialstrukturen einhergeht, spielt die Volkskultur eine wesentlich retrospektiv-normative Rolle. In diesem "Konservativismus" findet auch der Karagiozis seinen Platz, allerdings nicht mehr ganz.

Der Themenkreis: "Karagiozis in verschiedenen Berufen" gibt nicht die Berufsliste der Agrarkultur (Hirte, Bauer und Fischer fehlen ganz; nur Barba-Jorghos als Onkel "vom Land" ist auch Hirte), sondern schon die ausdifferenzierte Vielfalt von Handels- und Dienstleistungsgewerbe der Großstadt wieder. Besonders die Spätentwicklung des neugriechischen Schattentheaters geht in der thematischen Verwertung der Berufssparten fast systematisch vor (vgl. Anhang II).

Daß die Berufsskala des Karagiozis nicht die agrare Volkskultur widerspiegelt, wird man also folgenden Gründen zuschreiben dürfen: 1) der Übernahme der türkischen Handlungsskelette, die in der Großstadt ausgebildet worden sind; 2) dem Ort der Hellenisierung, nämlich Patras bzw. Athen (dadurch fehlt das Bauern-Fischer-Schema ganz); 3) der Absicht der Spiele: "Karagiozis in verschiedenen Berufen" ist ja nicht eigentlich als Berufssatire gedacht (Karikierungsobjekt: ein Berufsstand), sondern Karagiozis in verschiedenen Situationen, die einer komischen Gestaltung entgegenkommen (Lach-Objekt ist Karagiozis, nicht Beruf). Als hungriger Arbeitsloser nimmt Karagiozis natürlich jede Arbeit an. Darüberhinaus ist Karagiozis ja nicht Reflektor eines realen Umraums (obwohl das Spiel auch reale Elemente enthält), sondern eines phylopsychischen kulturtopologischen Umraums. Wir bekommen die "neugriechische Wirklichkeit" zwar nicht in realiter auf der Leinwand zu fassen, wohl aber in essentia: als "psychische Realität", gemäß dem mangelhaft ausgebildeten "Wirklichkeits"-Begriff im Bewußtseinsprofil des Neugriechen (diese eigenartige Untalentierteit für Realeinschätzungen nannte L. Durrell "das Opernhafte" der neugriechischen Geschichte).

Die Vielfalt der Bezugspunkte zu diesem Realitätsbegriff des Neugriechen legt es nahe, hier mit dem Hinweis auf Erklärungs- und Er-

gänzungsbedürftigkeit des ganzen Exkurses abzubrechen. Es sollte nur die seltsame Diskrepanz zwischen der Berufsskala des Karagiozis und der Realität der Volkskultur in eine einigermaßen fundierte Fragestellung gebracht werden.

Hier noch unlösbarer,- auch nicht ansatzweise-, erscheint das zweite Problem, die Frage nach der Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit des Neugriechen zu Europa.

Damit hängt eine Reihe anderer Fragen zusammen: Welche kontinentale Zugehörigkeit charakterisiert die neugriechische Volkskultur? Kann man Karagiozis als Brückenform zwischen Europa und Kleinasien bezeichnen? Das antike Hellas war die Wiege der europäischen Kultur; Neugriechenland soll von ihr ausgeschlossen bleiben? Gerade Kleinasien stellt eine der ältesten Wurzeln des Griechentums dar; wie ist es in Gegensatz zu Europa zu bringen?

Alle diese Fragen kann man zusammenfassen in der Frage nach der Definition des Begriffes "Europa". Im Falle Neugriechenlands scheint es, daß zwei Scheidungen notwendig sind: die in antikes und "Neo-Europa" und die in "lateinisch-römisches" und "orthodoxes" Europa. Die erste Scheidung wirft vor allem die Frage nach dem zeitlichen oder epochalen Beginn dieses Neo-Europa auf. Soll man das allmähliche Einsetzen der Renaissance in Italien mit dem Fall Konstantinopels in Entsprechung setzen, oder soll man den Begriff parallel mit dem Entstehen Neugriechenlands ansetzen? Die historischen Zäsuren der beiden Europa, des "lateinischen" und des "orthodoxen" ind ziemlich unterschiedlich gelagert.

Dieses "zweite" Europa, das byzantinisch-türkisch-orthodoxe, wurde lange Zeit von der Geschichtsschreibung in seiner Bedeutung verkannt und übergangen. Griechenland befindet sich heute als einziges "östliches" Land im westlichen Staatenbund und versucht als einziges orthodoxes Land, westeuropäischen Zielen und Werten programmatisch nachzueifern. In diesem Bemühen bricht aber das tausendjährige Schisma und die tausendjährige Kulturkluft Europas auf. (Das ganze 19. Jahrhundert hindurch beherrschte den Volksgriechen sowie die griechische Außenpolitik nur eine Idee, die "Große Idee": das byzantinische Reich wiederherzustellen, und als vordringlichster Schritt wurde natürlich die Eroberung Konstantinopels angesehen).

Wäre der Begriff Europa nun in vier Richtungen auseinandergefaltet, so bleibt noch festzustellen, wie er jeweils verwendet wird. Der

Griechen (sowie die gesamten orthodox-kommunistischen Länder) bezeichnen mit Europa das "lateinische" Neo-Europa (-eine Scheidung zwischen Volksgriechen und Bildungsgriechen wäre hier angebracht: letzterer stuft sich selbst mit einer gewissen Distanz zu seinen Landsleuten als Europäer ein), während der West- und Mitteleuropäer entweder-politisch denkend-Europa beim Eisernen Vorhang aufhören läßt (mit einiger geographischer Verschiebung überdeckt dieser ja die historische Kluft des Schismas) und übersieht dadurch ganz das "zweite" Europa, oder er denkt sich diese Sphäre als selbstverständlich dazugehörig, ohne den historisch zementierten Abstand beider Europa zu gewahren. Daher die Verwunderung des Touristen, der von seinem griechischen Gesprächspartner hört, daß dieser auch schon "in Europa" gewesen sei.

Dieser Heterostereotyp des Griechen von Europa trägt auch qualitative und emotionell-reaktive Merkmale: zum ersten denkt sich der Grieche Europa aufgeklärt und fortschrittlich (gemäß dem Ideengut, das vor und nach der Revolution nach Griechenland importiert wurde), zum zweiten reagiert er auf die Nachahmungsansprüche des west-östlichen Bildungsgefälles 1) positiv anerkennend, 2) negativ mit konservativen und sich-isolieren-wollenden Abwehrmechanismen (bes. natürlich die orthodoxe Kirche), oder 3) mit einem Kompromiß oder einer Synthese der ersten beiden Haltungen (berühmt geworden ist die "Metakenosis", die "Umgießung" westlichen Ideenguts in griechische Formen, wie sie der geistige Vater des neuen Griechenlands, Adhamantios Korais gefordert hat).

Die Mißverständnisse und Fehleinschätzungen der beiden Hemisphären "Europas" werden im Falle Griechenlands besonders augenfällig, weil hier der freien Kommunikation die wenigsten Hindernisse entgegenstehen. Sie durchziehen Forschung und Belletristik gleichermaßen. Auf Seiten Griechenlands ist diese Tatsache weniger auffällig, da neugriechische Literatur und Wissenschaft in "Europa" nur sehr sporadisch gelesen wird, aber etwa die europäische und amerikanische Reiseliteratur über Griechenland bietet erschütternde urid erheitende Beispiele für Wirklichkeitsverzerrung auf grund des "geistigen Gepäcks", das man ins Land mitbringt.

Auf die inhaltlichen Momente sei hier gar nicht eingegangen. Die Register ethnologischer Sigmata und die Listen habitueller

und charakterlicher Eigenarten des Neugriechen gehören fast zur stehenden Pflichtübung jedes Reisebuches. Die Variablen weisen oft durch längere zeitliche Perioden hindurch Konstanten auf, die aber nicht sosehr tatsächlich "den Neugriechen" als Typus fixieren, sondern eine Kulturphase des gesamteuropäischen Herkunftsraumes der Autoren charakterisieren. Die mehr fluktuierenden Variablen stehen in Beziehung zu nationaler Zugehörigkeit, sozialem Status sowie geistigem und habituellem Persönlichkeitsprofil. Die Stereotypisierung als Ersatz für das Wissen um die differenzierte Wirklichkeit und die Fixierung, Bestätigung und Gültigkeit von solchen Außen - und Innenbildern (Hetero - und Autostereotypen) in soziokulturellen (oder sonstwelchen) Konnexen ist eine der wesentlichsten Ordnungsleistungen des Menschen gegenüber der Chaotik der undurchschauten und undurchschaubaren Welt. Sie beginnt beim wissenschaftlichen Arbeitsbegriff (der als provisorisch bewußt ist) und endet beim Klischee.

Die Untersuchung der Standards über Griechenland und den Neugriechen müßte ineins Züge einer gesamteuropäischen Epochenkulturgeschichte mit nationalen Varianten, und Züge von schichtensozialen Wert- und Bewußtseinsstrukturen sowie einzelpersönlicher Gedanken- und Bildungshorizonte tragen. Sie wird immer auch das entsprechende Antike-Bild des Autors berücksichtigen müssen.

Die Streuweite der Variablen in den Standards über Neugriechenland spiegelt die Kulturvielfalt des "lateinischen" Europa, während das griechische Gegenbild auf grund der Kulturhomogenität dieses Raumes ziemlich einheitlich sein dürfte. Die Untersuchung der Rezeption Neugriechenlands durch "Europa" führt also zu einer Lokalisierung der geistigen Standorte desselben und betrifft Griechenland eigentlich nur sekundär. Diese apperzeptive Differenz, -daß man immer schon das sieht, was man sehen will-, ist heute keineswegs verschwunden. Sie reicht von der Berichterstattung der Tagespresse bis zu anspruchsvollen Publikationen. Die Fehltritte resultieren aus der Tatsache, daß man Griechenland selbstverständlich zu (dem "lateinischen") Europa zählt, obwohl die letzten gemeinsamen Voraussetzungen noch vor der Völkerwanderung zu suchen sind. Warum bevorzugt man die Provinz Archaia und rechnet nicht auch

andere Provinzen des römischen Reiches (etwa die afrikanischen) zu Europa?- Vielleicht ist es die Berufung auf ein "geistiges" Europa, das seinen Ursprung zweifellos in Griechenland gehabt hat. Wieso empfindet man dann aber Kleinasien heute als asiatisch und zählt Griechenland zu Europa, obwohl doch Kleinasien entscheidenden Anteil am "geistigen Europa" der Antike hatte? Offenbar überwiegt hier doch das geographisch-politische ("strategische") Denken über das kulturräumlich-geistesgeschichtliche: Europa als Kontinent, und die Vertreibung der Griechen aus Kleinasien 1922 (Kleinasien als rein türkisch). Vor diesem Zeitpunkt (1922) konnte sich Griechenland (nicht nach den Staatsgrenzen, wohl aber dem Nationalbewußtsein nach) als das alte Reich der Mitte fühlen, dann wurde es geographisch, politisch und kulturell nach Westen gedrängt. Die Trennung in West- und Osteuropa nach den Grenzziehungen der heutigen Politik ist unscharf und deckt sich nicht ganz mit der historisch-kulturellen Trennlinie. Griechenland ist einer dieser verschwommenen Flecken, und die einfache Frage, warum sich der Volksgriechen nicht als Europäer ("Franke") fühlt, reißt den verheilt geglaubten "Riß durch Europa" bis zum Schisma hin und weiter zurück bis in den Späthellenismus wieder auf und führt zu einem differenzierteren, historischeren Selbstverständnis des alten Kontinents. Im Sinne eines Ausblicks sind hier die Horizonte nicht mit vorschnellen "Lösungen" zu verstellen, denn nur die Fragestellung allein gewährt in solchen Fällen die ungehinderte Fernsicht.

D. Anhang

I. Verzeichnis namentlich bekannter KaragiozisSpieler, Helfer, Sänger, Figureschneider, Volksmaler, Theaterunternehmer usw

In diesem ersten vorläufigen Versuch, Namen und Informationen aus der Welt des griechischen Schattentheaters Karagiozis zusammenzutragen, wurden nur die schriftlichen Quellen berücksichtigt. Die gängige Verwendung von Pseudonymen führt zu erheblichen Namensunsicherheiten. Über die Mehrzahl der Spieler herrscht krasser Informationsmangel. Die Quellenangaben weisen des öfteren Differenzen auf, die durchgehend berücksichtigt werden.

Abkürzungen der am häufigsten wiederkehrenden Quellen:

S=S. Spatharis LV 120

B= K. Biris LV 14

C= G. Caimi LV 8 +)

CH= Ch. Charidhimos LV 129

L= M. Lyjizos LV 129

TH= theatrika LV170

+) Die Jahreszahlen beziehen sich auf das Gründungsjahr der Bühne.

1. Aeropolitis, Konstantinos Spieler aus Kalamata. Periode 1911-1930 (C)
2. Aghapitos, Vasilis od. Zestos Spieler aus Patras (CH). Macht eine ähnliche Reform wie Mimaros (Hellenisierung des Karagöz). Kein solcher Erfolg. Sein neues Stück: "Die öffentlichen Wahlen". Führt ein abenteuerliches sehr unbeständiges Leben. Arbeitet hauptsächlich in der Provinz: Ioanina, Volos, Stylidha, Syra, Samos usw. (B). Caimi gibt irrtümlich Aghapios an (C). Spatharis beschreibt ihn als sehr guten Spieler, ernsthaften, Menschen, den alle gern gehabt haben. Während der deutschen Besetzung gestorben. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
3. Agnadios Spieler aus Lemessos auf Zypern. Schüler des Kephalonitis (S).
4. Ajomavritis, Antonis Guter Spieler, aber Gewohnheits-Alkoholiker. Wegen seiner Ausschreitungen zu 5 Jahren Gefängnis verurteilt, Memos-Spiel-Tradition (S).
5. Ajomavritis, Andhreas Spieler aus Kymi. Schüler des Ghonaritis aus Athen. Schlägt nicht die übliche Helfer-Laufbahn

- ein. Ab 1908 errichtet er sein eigenes Theater in Chalkis, Volos, Lamia u. a. Hervorragender Stimmkünstler, schafft die Figur des Zigeuners, ahmt besonders Tierstimmen nach (z. B. den Riesen-Hund des Barba-Jorghos) (s). Caimi gibt Chalkis also Spielort an. Periode 1890-1900 (C). Spatharis: war auch Volksmaler, guter Spieler. Ortes Lamia und Larisa. Memos-Spiel-Tradition (S). Kann 1951 noch bestätigen, daß er türkischen Karagöz mit Phallus gesehen habe (B). Ist die Hauptquelle für die Forschungen von Biris (B).
6. Andhrikopoulos, Nikolaos od. Nikas Spieler aus Amaliadha. War guter Sänger und Figurenzeichner. Spielbereich: Peloponnes (B).
7. Antonakos, Avraam Spieler und Volksmaler. Spielt hauptsächlich auf den Kykladen. Roulias-Spiel-Tradition (S). 1971 noch aktiv (TH).
8. Apostolidhis, Sotiris Hervorragender Sänger, Volksmaler und Regisseur des Karagiozis. Wurde als Offizier im 2. Weltkrieg erschossen. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
9. Arakopoulos, Theodoros od. Theodhorellos Spatharis gibt Theodoros Theodhorellos an (S). Spieler aus Patras. Spielt hauptsächlich dort. Ist eine der besten Spieler um 1900. Sein Repertoire umfaßt hauptsächlich heroische Vorstellungen (B). Charidhimos hat ihn am Syntagma-Platz in Athen spielen sehen (CH). Periode: 1890-1900 in Patras (C). Spatharis berichtet von jahrelangen Triumphen in Athen. Sympathischer Mensch, aber Alkoholiker und Kartenspieler. Stirbt 1917, Begräbniskosten durch Geldsammlung gedeckt. War der Lehrer von S. Spatharis. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
10. Arakopoulos, Andhreas Spatharis gibt Andhreas Theodhorellos oder Koutsandhreas an (S). Der beste Sänger des Karagiozis zu seiner Zeit. War zuerst Vorsänger in der Kirche in Patras, dann Sänger bei seinem Bruder (9) (B, S). Stirbt 1921. Mimaros-Spiel-Tradition

- (3). Spezialisiert besonders auf die Klephtenlieder in den heroischen Vorstellungen seines Bruders (B). Charidhimos sieht ihn am Syntagma-Platz (CH).
11. Arjyropoulos, Sotiris Theaterunternehmer (CH).
 12. Arsenion, Thomasios Spieler aus Karsavara (heute Amphilo-
chia) (B, C). Epirotische Spieltradition. Bespielt West-
griechenland und den Peloponnes. Ohne großen Ruf
(B). Periode 1890-1900 (C).
 13. Athinaios, Manthos Spieler in Athener Vororten (L). 1971 in Pa-
grati tätig (TH).
 14. Basiakos, Charilaos Caimi gibt irrtümlich Bakiakos an (C).
Spieler aus Karsavara (heute Amphilo-
chia) (B, C). Epirotische Spieltradition. Bespielt Westgriechen-
land und den Peloponnes. Ohne großen Ruf (B). Pe-
riode: 1890-1900 (c).
 15. Boltok, Mitsos Spieler in allen Stadtteilen von Athen, Muß
wegen Mordverdacht ins Gefängnis. Stirbt 1917. Me-
mos-Spiel-Tradition (S).
 16. Charidhimos, Christos Spieler in Athen und Piräus (B). 1895 ge-
boren. Vater Schornsteinfeger unter Otto I., er selbst
unter Georg I. Spielt dann in Dhexameni (heute Ko-
lonaki) (CH); guter Spieler und Zeichner. Bringt auch
neue Werke heraus, z. B.: "Der Maharadscha von
Bombay". Viele Neuerungen auf allen Gebieten (B).
Periode 1900-1911 (C). War auch Volksmaler. Spielt
viele Jahre auch in Pasalimani (Athener Vorort). Rou-
lias-Spiel-Tradition (S). 1970 gestorben.
 17. Charidhimos, Jorghos Spieler in Piräus. Sohn des 16 (S). Beginnt
als Helfer beim Vater. Gibt 1944 die erste Vorstellung
(CH). Bis 1963 im Piräus gespielt, dann in der Plaka
(CH, L). Heute einer der bekanntesten Spieler von
Athen. 1971 aktiv (TH).
 18. Charis, Charilaos Spieler von Patras. Periode 1890-1900 (C).
 19. Charitakis, Jorghos Spieler auf Kreta. Stirbt während der Deut-
schen Besetzung (S).
 20. Chiromeritis, Charitos Aus Heraklion auf Kreta. Spielt auf Kreta (B).
 21. Chortaridhis Nikolaos Spieler aus Messenien. Spielt in Trikkala

- und Thessalien (B). Caimi gibt als Spielort Athen an. Periode: 1911-1930 (C).
22. Christodhoulou, Antoniadhís od. Paphios Spieler in Paphos auf Zypern. Schüler des Kephallonitis (S).
23. Christodhoulou, Memos Spieler. Spatharis nennt ihn Memos. Gründet eine eigene Spieltradition (S). Caimi gibt Memos als Beinamen für Aghamemnon Koulouris an (C). Es handelt sich jedoch um einen anderen Spieler. Stammt aus Aitolikos im Bezirk Messolongi. Zuerst Helfer bei Mimaros, geht dann nach Athen. Einer der besten Künstler seiner Zeit. Dort spielt er zusammen mit Roulias. Spielt einen ebenbürtigen Barba-Jorghos wie dieser, beherrscht ausgezeichnet den albanischen Dialekt. Singt besonders byzantinische Melodien. Spielt den Hatziaivatis nicht als Freund des Karagiozis, sondern als intriganten Gegenspieler. Hat weder einen Hebräer noch den Sior Dhionysios auf der Bühne, weil er die Dialekte nicht gut beherrscht. Bekannt für seine Inspiration und die herrlich spritzigen Dialoge. Neue Vorstellung: "Der Schwarze aus Anatolien". (B).
24. Dalianis, Dhimitris oder Manolopoulos Spatharis gibt Mitsos Manolopoulos an (S). Aus Amaliadha. Ist Helfer bei Mimaros in Patras. 1896 errichtet er sein eigenes Theater in Metaxourjeio in Athen. Unternimmt Tourneen durch ganz Griechenland. 1904-1910 Tourneen nach Ägypten, Zypern und Dodekanes, 1912-13 Soldat im Balkankrieg. Bringt aus Ägypten die Neuerung des damalig türkischen Karagöz mit: die durchscheinenden Figuren. Schafft die Brüder des Kollitiris, Sohn des Karagiozis, den Kopritis und den Birikoko. Arbeitet sehr systematisch, ist hochgeachtet in seinem Beruf. Wird Vorsitzender der Körperschaft der Karagiozisspieler (B). Periode 1890-1900 in Patras (C). Ist der beste Mime der Karagiozishöhne gewesen. Großer Frauenheld und Schürzenjäger. Immer

- sehr schlüpfrige Vorstellungen. 1957 gestorben. Mimaros-Spiel-Tradition (s).
25. Damadhakis, Jorghos od. Jorgharos Spieler aus Kreta. Spielort Athen (B). Periode 1911-1930 (C). Stirbt 1943. Houlias-Spiel-Tradition (S).
26. Damadhakis, Kostas Auch Kareklas genannt (S). Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C). Ein Kostas Kareklas spielt 1963 in Loutraki (Athener Vorort) (L). Bruder des 25. Spielt 30 Jahre lang in Loutraki. Hat viel Geld verdient, beim Kartenspiel wieder verloren. Roulias-Spiel-Tradition (S). 1971 noch tätig (TH).
27. Damadhakis, Panajotis Spieler aus Kreta. Spielt in Athen, Lavrion und in der Provinz (B). Bruder von 26 und 25. Roulias-Spiel-Tradition (S).
28. Dhedhousaros, Thanasis Sehr guter Spieler, Sänger und Figureschneider aus Piräus. Spielt in Piräus, Pasalimani und anderen Athener Vororten (B). Periode 1900-1911 (C). Spatharis gibt als Spielort noch Syra an. Guter Mensch, aber Gewohnheitstrinker. Im Hause des Karagiozis-Spielers Jannis Moros vom Bruder seiner (Moros') Tochter erschlagen worden, da er ihr in der Trunkenheit zu nahe trat. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
29. Dhimitrakopoulos, Nikos Spieler im Peloponnes. In den 50-Jahren Pensionär. Mimaros-Spiel-Tradition (B).
30. Dhoukakis, Mitsos Spieler und Sänger im Peloponnes. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
31. Ghlazepis, Phrixos Guter Spieler, Volksmaler und Bouzouki-Spieler. Spielt 1952 in Amerika. Roulias-Spiel-Tradition (S).
32. Ghlenzos, Christos Spieler in Patras. Periode 1890-1900 (C).
33. Ghonaritis, Leonidhas Aus Sparta, Sehr guter Spieler, spielt meist in der Provinz. Hat von Vrachalis gelernt, spielt noch einen türkischen Stil, aber ohne viel Zoten. Hat sehr berühmte Schüler: Jorghos Kouvatsos, Andreas Ajomavritis, Antonis Mollas (B).

34. Ghreminas, Jannis Bester Kopfstimmensänger seiner Zeit. Stirbt vor 1915. Roulias-Spiel-Tradition (S).
35. Ilias, Caimi gibt Ilie an. Soll aus Konstantinopel stammen (C). Neben Vrachalis der zweite Gründer des griechischen Karagiozis'. Spieler in den Provizen. A. Ajomavritis lernt ihn kennen, als er 80 Jahre alt ist. Spielt noch das obszöne türkische Repertoire (B).
36. Jannakouras, Jannis Spieler aus Pyrgo in Ileia. Spielt in seinem Geburtsort, aber auch in Amerika. Nach seiner Rückkehr verwendet er zweiseitig spielbare Figuren mit Sousten-Technik (B).
37. Jannaros, Jannis Spieler aus Piräus. Spielt dort und in Larisa (B).
38. Jannelos, Thanasis Spieler in den Vororten Athens. Roulias-Spiel-Tradition (S).
39. Jannios, Sotiris Spieler in Athen und Piräus. In den 50-Jahren Pensionär. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
40. Jatridthis, Jannis Aus Athen. Periode 1911-1930 (C). Guter Spieler, Sänger und Volksmaler. Ist lange Jahre Sänger bei S. Spatharis. 1956 Pensionär. An schwerem Nervenleiden erkrankt. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
41. Jeorgharakos, Theodoros Spieler aus Kalamata. Spielt dort und im Peloponnes (B).
42. Jermanos, Jorghos Guter Sänger. Stirbt an Trunksucht 1938. Roulias-Spiel-Tradition (S).
43. Jerolymatos, Andhreas Aus Chalkis. Guter Spieler. Zuerst zusammen mit A. Ajomavritis, dann allein (B). Charidhimos gibt als Spielort Larisa an (CH).
44. Jorghopoulos, Jannis od. Popotinos Spieler aus Kalamata. Hervorragender Sänger. Studiert Mathematik, wird Lehrer. Spielt in Athen, nach 1940 hört er auf. Wird Widerstandskämpfer und Spion während der Deutschen Besetzung, flieht in den mittleren Osten und dient dort als Soldat (B),
45. Jorkakis, Theodoros Spieler in Skiathos, Periode 1900-1911 (C).
46. Kalamatianos, Theodoros od. Pseftothodoros Spieler in Vocha. Stirbt 1952. Mimaros-Spiel-Tradition (S).

47. Kanakaris, Aristeidhis Spieler in Piräus (B, S). Wird von der EAM, der linksgerichteten Widerstandsbewegung während der Deutschen Besetzung getötet, Roulias-Spiel-Tradition (S).
48. Kaproulias, Sotirios Sänger. 15 Jahre lang Mitarbeiter von Ch. Charidhimos (CH).
49. Karasteriopoulos, Antonios Spatharis gibt einen Apostolos Karasteriopoulos an, od. Tolias genannt (S). Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C). Zuerst Sänger, dann Spieler, zuletzt Puppenspieler. Roulias-Spiel-Tradition (S).
50. Karabalis, Kostas Caimi führt einen Kostas Karabelas an (C). Sänger und Regisseur des Karagiozis. Beginnt seine Karriere 1905. Dann Sekretär der Körperschaft der Karagiozisspieler. Hervorragender Sänger, Maler und Regisseur. Mollas spielt viele seiner Werke. Stirbt während der Deutschen Besetzung. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
51. Karabalis, Themis Sohn der 50.- Spieler, dann Musiker (Gitarre). Ebenso sein Bruder Spyros. Roulias-Spiel-Tradition (S).
52. Katsaras, Athanasios Spieler aus Sokia in Kleinasien. Lernt bei Chr. Petropoulos. Bespielt Thessaloniki und Makedonien (B).
53. Kephallonitis, Jerasimos Spieler in Zypern. Vater der dortigen Spieltradition. Bespielt 30 Jahre lang die ganze Insel. Stirbt 1936 (S).
54. Kelarinopoulos, Leftheris Spieler aus Syra. Spielt in der Umgebung von Livadhia und Korinth. Viele technische Neuerungen (B). Gilt als der Erfinder der Sousten (CH, S). In den 50-Jahren Pensionär. Memos-Spiel-Tradition (S).
55. Kokonis o dhramatikos Spieler in Lefkosia auf Zypern. Schüler des Kephallonitis (S).
56. Komitopoulos, Theaterunternehmer in der Nähe des Zappeions in Athen (CH).
57. Kontos, Christos Spieler aus Lamia (C). Biris gibt Eleusis an. Einer der ersten Spieler in Griechenland. Vrachalis-Schüler, merzt aber dessen Zoten aus. Ist bedeutender Sänger, besonders gut seine türkische und albanische Aussprache (Dhervenaghas) (B).

58. Korphiatis, Vangos Spieler in Piräus. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
59. Kotas, Dhimitris Guter Spieler. Versucht als erster, Karagiozis mit ganz großen Figuren zu spielen. Mißerfolg. Ist gleichzeitig Schmied. Roulias-Spiel-Tradition (S).
60. Koulourakis, Nikolaos Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C).
61. Koulouris, Aghamemnon Caimi gibt irrtümlich Memos als Namen an (C). Diesen Namen führte jedoch nur der berühmte Spieler Memos Christodhoulou, der eine ganze Spieltradition begründet hat (S). Spieler aus Karsavara. Periode 1890-1900 (C). Steht in der Epirotischen Tradition. Bespielt Westgriechenland und den Peloponnes. ohne großen Ruf (B).
62. Koutsouris, Jorghos Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C). Spatharis gibt auch Piräus als Spielort an. Ist bekannt für seine schönen Werkzeuge. Stellt das Spielen ein, weil er schlecht sieht. Roulias-Spiel-Tradition (S).
63. Koutsouris, Mitsos Sänger bei Mollas und Volksmaler. Stirbt 1939. Roulias-Spiel-Tradition (S).
64. Kouvatos, Jorjis Spieler aus Mani. Schüler des Ghonaritis. Spielt in Lavrion, Tinos und auf anderen kykladischen Inseln (B).
65. Kouzaros Spyros Guter Spieler und Volksmaler. Spielt nicht mehr regelmäßig, weil er Heiligenmaler geworden ist. Roulias-Spiel-Tradition (S). 1963 in Kallithea (Athener Vorort) nachgewiesen (L).
66. Labrinos, Panajotis Spieler aus Kalamata (B, C). Periode 1890-1900 (C). Spatharis führt einen Nasos Labrinos in Makedonien an. In den 50-Jahren Pensionär. Memos-Spiel-Tradition (S). Biris gibt als Spielort Thessaloniki und ganz Makedonien an. Ist guter Spieler und Sänger. Kann schreiben (B). Es dürfte sich um denselben Spieler handeln.
67. Labros, Miltiadhis Regisseur des Karagiozis'. Beginnt seine Karriere 1911 (C). Ist 25 Jahre lang Helfer und Figurenschneider bei Ch. Charidhimos (CH).
68. Leonatos, Manthos Junger Spieler. Spielt das klassische Repertoire. Memos-Spiel-Tradition (S).

69. Levantinos, Dhimitris Spieler aus Meghaloupolis (B). Spielt in Patras, Periode 1890-1900 (C). Schüler des Mimaros. Arbeitet dann vorwiegend in der Provinz (B).
70. Leventis, Christos Alter Spieler in Athen (CH).
71. Liakos, Vasilis od. Prevezanos Spatharis gibt Jannis Prevezanos an (S). Spieler aus Kalamata (CH). Caimi gibt Preveza an (C) (Prevezanos = der aus Preveza). Der beste Spieler aus der Epirotischen Tradition. Guter Sänger (S) mit umfangreicher Stimme, spielt auch Violine (B). Bringt die Figur des Hebräers und seine Lieder auf die Bühne (S). ist berühmt für seine Mimik dieser Figur (S), ist anfangs Helfer bei Mimaros in Patras, errichtet dann sein eigenes Theater in Athen, Ioannina und andernorts. Spielt hauptsächlich die makedonischen Sagenhelden. Heiratet dann in Ioannina, bleibt dort und stirbt 1937 (B). Mimaros-Spiel-Tradition (S).
72. Liatsas, Jannis Spieler, der besonders die heroischen Vorstellungen pflegte. Stirbt vor 1920, Mimaros-Spiel-Tradition (S.)
73. Manavis, Markos Sänger bei Ch. Charidhimos (CH),
74. Manolaros, od. Koutsaphis Spieler in der Provinz. Stirbt während der Deutschen Besetzung. Roulias-Spiel-Tradition (S).
75. Manos, Kostas Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C. Voller Spieler und Volksmaler. Sehr erfolgreich. Roulias-Spiel-Tradition (S). 1970 in Athen gestorben (Ioannou LV 143).
76. Marghonis, K. Sänger bei Ch. Charidhimos (CH).
77. Mathiopoulos, Panajotis od. Bekos Caimi gibt Manthiopoulos an (C). Spatharis Dhimitris Bekos (S). Spieler aus Patras (B, C). Periode 1890-1900 (C). Guter Sänger (S) in allen Dialekten (B). Sehr erfolgreich (S). Zuerst Helfer bei Mimaros, dann eigenes Theater. Spielt keinen Barba-Jorghos; erfindet die Vorstellung: "Der Juwelierladen". Besonders gut die heroischen und kleptischen Werke, auch Kapetan Gris. Seine beste Figur ist der Sior Dhionysios (B). Mimaros-Spiel-Tradition (S).
78. Matzouranis, Manolis Spieler in ganz Griechenland. Roulias-Spiel-Tradition (S).

79. Mavromatis, Alekos Zuerst Sänger bei Mollas, dann Spieler auf den Inseln. Roulias-Spiel-Tradition (S).
80. Meidanis, Jannis Spieler aus Kalamata (B, C), Periode 1890-1900 (C). Helfer des Manolopouios, spielt dann in Messenien (B).
81. Melidhis, Pantelis Hervorragender Spieler (S) aus Mytilene (B,C). Periode 1911-1930 (C). Spielt in Athen und Provinz. Kann schreiben (B). Ist auch Jazzmusiker. Stirbt an Herzschlag während der Deutschen Besetzung, als man ihm berichtet, die Deutschen hätten seinen Sohn erschossen. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
82. Melidhis, Takis Hervorragender Sänger. Jahrelange Zusammenarbeit mit Mollas. In den 50-Jahren Spieler geworden. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
83. Michopoulos, Panajotis Spieler in Athen. 1936 und 1940 Helfer bei S. Spatharis. Roulias-Spiel-Tradition (S). 1963 Spieltätigkeit nachgewiesen (L). 1971 einen farbigen Karagi-ozis-Figuren-Druck publiziert (vorher Kalender Pirelli 1970). Im gleichen Jahr Amerika-Tournee (Harvard University, Yale). Hat als erster die "Vögel" des Aristophanes und den Sophokleischen "Ödipus" im Repertoire (TH).
84. Monthas, Theodoros Spieler in Athen und Piräus. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
85. Moros, Christos Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C). Spatharis gibt als Spielort Piräus an. Stirbt während der Deutschen Besetzung. Roulias-Spiel-Tradition (S).
86. Moros, Mitsos Spieler in Piräus. Sohn des 87. Roulias-Spiel-Tradition (S).
87. Moros, Jannis Spieler in Piräus (CH, S, C). Periode 1890-1900 (C). Spielte zuerst in Dhexameni (heute Kolonaki), dann in Piräus (B). Erfinder der Figur des Stavrakas (B, S). Ein dicker, lustiger Mensch (S). Guter Sänger mit großem Stimmumfang (B). Roulias-Spiel-Tradition (S).
88. Morphetas, Sotiris Laienspieler in Amerika. Um 1920 ausgewandert. Alle Spieler, die Amerika-Tourneen machen, helfen ihm. Mimaros-Spiel-Tradition (S).

89. Moustakas, Christos Theaterunternehmer in den 20-Jahren (CH).
90. Moustakas, Jannis Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C).
91. Nikitopoulos, Andhreas od. Symotos Spieler in Athen. Periode 1911-1930 (C). Einer der besten Mollas-Schüler. Bei ihm Figurenschneider. Ab 1925 eigenes Theater bei der Station Larisis. Auch Provinzerfolge (B). Erkrankt dann und wird Pensionär. Roulias-Spiel-Tradition (S).
92. Nikas, Nikolas Spieler aus Amaliadha. Periode 1911-1930 (C).
93. Nikos, o I. Spieler in Trikomos und Ammochostos auf Zypern. Schüler des Kephallonitis (S).
94. Pagalos, Dhimitris Spieler aus Zante (B). Spielt in Patras. Periode 1890-1900 (C). Besonders guter Witzemacher (S). Spatharis gibt als Spiel-ort Athen und ganz Griechenland an (S). Biris Athen (B). Charidhimos berichtet, er habe in den Bordellen von Patras gespielt (CH). Einer der ersten Spieler in Griechenland, Vrachalis-Schüler, spielt bis 1900 noch in türkischer Tradition, extrem unflätig und obszön, nach 1900 beeinflusst ihn die Mimaros-Reform (B). Spatharis weiß von päderastischen Neigungen zu berichten; er habe dadurch dem Stand der Karagiozisspieler großen Schaden zugefügt. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
95. Panopoulos, Christos Caimi gibt fälschlich Pandopoulos an. Aus Chalkis (B). Caimi führt Styliis an (C), Periode 1900-1911 (C). Ist Memos-Schüler. Spielt in Lamia und Umgebung (B).
96. Pantophlas, Dhimitris Sänger. Bei allen älteren Spielern gesungen. Stirbt 1921. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
97. Papajeorjiou, Arjyrios Guter Sänger. Singt bei S. Spatharis. Stirbt 1943. Roulias-Spiel-Tradition (S).
98. Papoulias, Antonis od. Mollas Einer der berühmtesten Spieler. In Athen. Geboren 1871 in Pagrati (Athener Stadtteil) (B). Lernt zuerst bei Ghonaritis, dann bei Roulias. Ab 1903 spielt er in Piräus in Lachanaghora, dann bis zu seinem Tod in Athen. Ist 45 Jahre lang der Spieler von Athen (B). Spatharis nennt ihn die Grundlage der Kunst des Karagiozis' (S). Er kann nicht viel schreiben, besitzt aber

ungeheure Energie. Das ganze Buch von Roussel stammt aus seinen Informationen (Areti Molla-Jovarxou in *Theatro* 10, 1963, LV 129). Er bringt viele neue Werke auf die Bühne, neue Figuren, zum Großteil Plattenbrüder des Stavrakas, den Sannaleme (wie wir sagen), den Kaikes (und-und), den Nontas u. a. (B). Spatharis gibt ihn auch als Schöpfer des Poponias und des Omorphonios aus (S). Er spielt Karagiozis mit großer Nase. Führt unerhört viele Neuerungen ein, mechanische Tricks, Autos, Flugzeuge usw. Schneidet Figuren nicht selbst. Sein Helfer ist gleichzeitig Sänger. Hat zuerst Dh. Koutzouris, dann den ausgezeichneten Sänger Petros Kyriakos, der 1917 zur Operette (Papajoannou) überwechselte. Nach ihm nimmt Karabalis seine Stelle ein.- Ist trotz seiner Unbildung ausgezeichnete Publikumspsychologe. Spielt vor dem Prolog der Vorstellung eine kurze Szene mit 3 Witzen, einen faustdicken, einen temperierten und einen feinen. Aus den Reaktionen schließt er auf die Zusammensetzung des Publikums und danach richtet er seinen Spielstil ein (B). Sein Ruhm ist ins Ausland gedrungen, vor allem durch Roussel's Buch, aber auch durch einen Besuch des russischen Ministers Lunatscharsky (A. Molla-Jovanou). Besitzt auch eine Sammlung von Artikeln in- und ausländischer Zeitschriften über den Karagiozis, die er jedoch einer staatlichen Stelle anlässlich der Rentenforderungen der Karagiozisspieler als Existenzbeweis aushändigte. Die unersetzliche Sammlung ist leider in irgendeinem Staatsarchiv verschwunden (A. Molla-Jovanou), Mollas hat auch die seriöseste Reihe an Karagiozistexten publiziert. Er stirbt 1948 (B, A. M.-Jovanou), Nach Spatharis 1949 an Herzschlag während einer Vorstellung. Roulias-Spiel-Tradition (S).

99. Papoulias, Jannis Spieler aus Arghos. Periode 1900- 1911 (C). Guter Spieler und Sänger. Bekos-Schüler. Spielt in Athen und Peloponnes (B). Ganz Griechenland (S). In den 50-Jahren Pensionär. Mimaros-Spiel-Tradition (S).

100. Pastas, Antonios Guter Sänger und unentbehrlicher Helfer bei Manolopoulos. Hat auch Werke für die Bühne eingerichtet. Mimaros-Spiel-Tradition (s).
101. Patras, Dhionysios Spieler in ganz Griechenland. Mimaros-Spiel-Tradition (S),
102. Petropoulos, Charilaos Spieler aus Korinth. Spielt in Thessaloniki (C) und Athen (B). Ganz Makedonien (S). Periode 1890-1900. Ist ausgebildeter Sänger (B), große Persönlichkeit (S), kann schreiben. Gibt viele neue Vorstellungen aus der griechischen Mythologie. Spielt auf riesiger Bühne mit riesigen Figuren (B). Ist auch der erste, der mit zwei Leinwänden spielt (S). Nach Biris drei (B). Der erste gute Memos-Schüler (B); Memos-Spiel-Tradition (S).
103. Petropoulos, Christos od. Venekas Spatharis gibt Christos Venekas an (S), ebenso Caimi (C), ebenso Charidhimos. Spieler aus Larisa (S, CH, C), Periode 1890-1900. Aus Kranidhi (B). Biris gibt als Spielort Thessaloniki an (B). Memos-Schüler, bekannt für seine heroischen Vorstellungen (B). Opfer des Kartenspiels. 1932 ertränkt er sich während einer Depression nach dem Verlust der Einnahmen eines ganzen Sommers beim Poker. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
104. Photeinos, Nasos Caimi gibt Athanassa an. Aus Athen (B). Spielt am Koumountourou-Platz (heutiges Nationaltheater) geht dann nach Amerika (S). Nach 1913 spielt er in Dhrama und Umgebung (B, C). Caimi gibt Periode 1900-1911 an (C). Gebildeter Mensch (S). Stirbt während der Deutschen Besetzung. Mimaros-Spiel-Tradition (S)
105. Phrantzeskakis, Jorjis od. Spanos Spatharis gibt Jorjis Spanos an (S), ebenso Caimi (C). Spieler aus Pyrgchos in Ileia (S, C, B). Periode 1900-1911(C). Mimaros-Schüler, kann schreiben. Ist bekannt für seine sorgfältigen Bühnenbilder. Bespielt den Peloponnes (B). Stirbt während der Deutschen Besetzung. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
106. Phrixos 1963 im Park von Kiphisia (Vorort von Athen) nachgewiesen. 1971 in Chios und Mytilene (TH).

107. Polisaros, Jorjis Caimi gibt Nicolaos an (C). Spieler in Athen (C, B). Periode 1911-1930 (C).
108. Polysaros, Jorghos Spieler von Herakleion auf Kreta. Stirbt während der Deutschen Besetzung. Roulias-Spiel-Tradition (S). Dürfte mit 107 nicht identisch sein.
109. Poriotis, Antonis Charidhimos gibt Antonios an (CH), ebenso Caimi (C). Spieler aus Piräus (B), spielt in Athen (C), in Vororten und in der Provinz 6B) Periode 1900-1911 (C). Roulias-Schüler (B). Stirbt 1938 an Trunksucht. Roulias-Spiel-Tradition (S).
110. Protojeras, Sotiris Guter Spieler und Volksmaler. Roulias-Spiel-Tradition (S).
111. Roulias, Jannis Spieler aus Karsavara (B), heute Amphilochia (C). Periode 1890-1900 (C). Zuerst Helfer bei Spielern der Epirotischen Tradition, dann bei Mimaros. Übernimmt dessen Reformgeist. 1897 bringt er in Athen die Figur des Barba-Jorghos heraus. Spielt zusammen mit Memos im Stadhion, dann Vathi. Gründet einen eigenen Spielstil (S), hat viele bedeutende Schüler: Mollas, Poriotis, Damadhakis, Sotiropoulos u. a. Stirbt 1908 (B).
112. Santorinios, Markos Sänger; der beste zwischen 1916 und 1940. Stirbt während der Deutschen Besetzung. Roulias-Spiel-Tradition (S).
113. Sartounis, Dhimitris od. Mimaros Spieler in Patras (B, C, CH). Periode 1890-1900 (C). Kann schreiben, besitzt musikalisches Talent und eine gute Stimme. Ist Kirchensänger in Pantanassa. 1894 gründet er eine eigene Bühne und beginnt die Reform der Epirotischen Tradition. Nach 1909 spielt er dann öfter auch in Athen (Jerani).mit seinem Helfer Roulias. 1909 im Athinaion (Athen) hat er wenig Erfolg, geht nach Volos. Hat viele Helfer und Nachahmer seines Stils. Vater einer eigenen Spieltradition (S), Schöpfer der ethischen und geistigen Kerngehalte der griechischen Vorstellung; Hellenisierung des türkischen Karagöz hauptsächlich seine Leistung. Stirbt 1912 im Alter von 53 Jahren (B).
114. Sotiropoulos, Andhreas Spieler aus Patras, Periode 1900-1911. (C).

- Spielt in Patras und im Peloponnes. Errichtet dann zusammen mit Aghapitos eine Bühne in Athen (B). Charidhimos berichtet, bei den Säulen des Olympischen Zeus habe er gespielt (CH).
115. Spatharis, Evjenios Spieler in Athen. Sohn des 116. 1924 geboren, Helfer bei S. Spatharis. 1956 in New York, im August 1958 beim Congrès international de la Marionette traditionelle in Liège zusammen mit seinem Vater Vorstellungen gegeben (Loukatos in LV 129). 1959 in Paris beim Festival der Völker 4 Vorstellungen gegeben (Skaribas LV 129). 1960 Holland-Tournee. 1961 spielt er in Kairo und Alexandria. 1962 wird er preisgekrönt beim Internationalen Festival in Rom. 1966 im Staatlichen Theater Nordgriechenlands Regie, Bühnenbild und Kostüme für das Werk "Die Reise" gemacht. Spielt mit seiner Bühne ab 1966 im Fernsehen. Hat auch Schallplatten besprochen (vgl. Diskographie in LV 129). 1971 Vorstellungen im Prince of Wales Theatre in London. März-April Tournee durch 35 Städte in Westdeutschland, Dänemark und der Schweiz. Im Herbst wieder Westdeutschlandtournee. Ist gegenwärtig der bekannteste Spieler im Ausland.
116. Spatharis, Sotiris Spieler von Athen und ganz Griechenland. Aus Kiphisia (B, C), Periode 1900-1911 (C). Vor allem bekannt durch seine "Memoiren", die die wertvollste Quelle der gegenwärtigen Schattenspielliteratur sind. Biographie in Einzelheiten bekannt. Ist einer der bekanntesten Spieler von Griechenland gewesen. Schüler von Theodhorellos. Sein eigenes Werk: "Die Ermordung des Athanasopoulos von seiner Frau Phoula, seiner Schwiegermutter Kastrou und Maskios" (B). Mimaros-Spiel-Tradition.
117. Spartiatis, Leonidhas Spieler in Sparta. Periode 1890-1900 (C).
118. Spiliotopoulos, Lefteris, Spieler von Theben (Thiva), Lamia und Styliidha. Roulias-Spiel-Tradition (S),
119. Tabourakis, Mitsos, Spieler in Piräus. In den 50-Jahren Pensionär. Roulias-Spiel-Tradition (S),

120. Theodoropoulos, Dinos Spieler, lange Zeit in Amerika (S). Lehrer des Ch. Charidhimos (CH). Nach seiner Rückkehr spielt er mit Zellophan-Figuren. In den 50-Jahren in Patras. Kimaros-Spiel-Tradition (S).
121. Theodoropoulos, Kostas, Spieler in Athen, Periode 1900-1911 (C).
122. Theodoropoulos, Theodoros, Spieler in Sparta. Periode 1900-1911 (C).
123. Tolias, Apostolos Sänger, später Spieler, dann Pensionär (CH).
124. Tragas, Jannis Spieler in Dhrama (S, C). Periode 1911-1930 (C). Stammt aus Dhrama (B). Wird 1942 von den Bulgaren getötet. Roulias-Spiel-Tradition (S).
125. Trivelas, Theaterunternehmer in Athen (CH).
126. Tsaoutos, Jannis od. Jannaros Spieler in Piräus und in Larisa. Stirbt während der Deutschen Besetzung. Roulias-Spiel-Tradition (S).
127. Tsaoutos, Kostas Spieler in Larisa. Stirbt während der Deutschen Besetzung. Roulias-Spiel-Tradition (S).
128. Tsihlas, Manthos Spieler in Peristeri (Athener Vorort). Schüler des S. Spatharis. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
129. Tsilias, Vasilis Spieler in Preveza (C, B), Periode 1890-1900 (C). Repräsentant der Epirotischen Spieltradition. Taucht um 1885 in Westgriechenland auf. Mittelmäßiger Ruf (B).
130. Tsitas, Spyros Alter Sänger. Gleichzeitig Schuhmacher. Roulias-Spiel-Tradition (S).
131. Vangos, Spieler in Athen. 1963 nachgewiesen. 1971 noch tätig (TH).
132. Vassilaros, Vassilis Spatharis gibt Vasilis oder Vassilaros an (S). Spieler von Aijon, Periode 1911-1930 (C). Weitere Spielorte: Petras, Pyrgos, Kalamata, Tripolis (S). Guter Spieler und Hausvater. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
133. Vasilias, Sotiris Alter Spieler in Athen (CH).
134. Velis, Vassilis Spieler in Thessaloniki. Periode 1900-1911 (C).
135. Vivardhis, Stamatis Spieler in Gharghaliani. Periode 1890-1900 (C).
136. Voutsinas, Andhreas Spieler von Patras (CH, C, B). Periode 1911-1930 (c). Guter Spieler. Bespielt den gazen Peloponnes (B). In den 50-Jahren Pensionär. Mimaros-Spiel-Tradition (S).
137. Vouvos, Spyros Caimi gibt Vovos an, Spatharis Vovos. Spieler von Chios. Periode 1890-1900 (C). Stammt,aus

- Pyrghos in Ileia. Sehr guter Spieler, Figurenschneider und Sänger. Memos-Schüler. Spielt hauptsächlich auf den Inseln (B). Spatharis gibt an: Chios, Samos und Mytilene. Viele Jahre Gefängnis gewesen, weil er einen Unteroffizier erschlagen hat. Spatharis schildert ihn als üblen, fluchenden, volltätowierten Alten. Während der Deutschen Besetzung fandet man ihn tot in einer Schafhürde auf. Memos-Spiel-Tradition (S).
138. Vrachalis, Barba-Jorghos Caimi gibt Barba-Yiannis an (C). Der erste bekannte Spieler des Karaghiozis' in Griechenland. Von ihm lernen alle anderen (B). Stammt aus Kalamata (C). Kommt 1852 von Konstantinopel nach Athen (B). Caimi: 1860 von Konstantinopel nach dem Piräus (C). Biris belegt genauer. Spielt den türkischen Karagöz mit allen Zoten (B). Gegen Ende des Jahrhunderts gestorben (C).
139. Xanthakis, Markos od. Xanthos Caimi: Markos Xanthos, Spieler in Athen (C, S) und Kreta (B). Periode 1900-1911 (C). Kollas-Schüler (B). Hat großen Erfolg in Athen. Bringt die Figur des Kreters auf die Bühne. Stirbt 1932. Roulias-Spiel-Tradition (S).
140. Xydias, Nikos Caimi gibt Nicolaos an (C). Spieler aus Lixouri (B). Periode 1890-1900 (C). Spielt in Thessaloniki und Makedonien (B), besonders Dhrama und Serrai (S). Schüler des Manoiopoulos (B). Kämpft im Makedonischen Krieg. Stirbt 1939. Mimaros-Spiel-Tradition (S).

Nachträge

141. Antonaros, Antonis od. Plessas Spieler im Peloponnes. 1971 tätig (TH).
142. Kostaros, K. od. Palaiothodoros Spieler in Patras. 1971 aktiv (TH).
143. Mollas, Dhimitrios Spieler auf Chios und Mytilene. 1971 aktiv (TH).
144. Mourelatos, Jannis Spieler in Tripolis. 1971 aktiv (TH).
145. Righas, Kostas Spieler im Epirus. 1971 aktiv (TH).

II. Das repertoire des Schattentheaters Karagiozis zusammengestellt aus schriftlichen Quellen

Die Zusammenstellung will nur einen ungefähren Eindruck geben und weist keinesfalls irgendwelche Vollständigkeit auf. Auch die Trennung in Klassisches und Erweitertes Repertoire ist nicht exakt verifizierbar. Einige wenige Varianten konnten festgestellt werden. Die Schwierigkeit der philologischen Darbietung ergibt sich aus der Fluktuation von Themen und Titeln. Die Textausgaben greifen zumeist auf ältere Vorlagen zurück, Raubdruck und Plagiate komplizieren das Bild.

Abkürzungen: a = vorhandener Text

J. I. = Jorghos Ioannou LV 143

J. V. = Jenadhios-Vivliothiki (Genadios-Bibliothek)

E. V. = Ethniki V. (Nationalbibliothek)

TH. M = Theatrikon mouseion (Athen)

J. = W. Jensen LV 55

TH. = per. teatro LV 129

b = Inhaltsangabe

K = G. Kaimis LV 58

B = K. Biris LV 14

R = R. Roussel LV 110

c = Titel

B = K. Biris LV 14

S = S. Spatharis LV 120

Ri = H. Ritter LV 106

J. V. = Außenumschläge der Texte in J. V.

TH. M. = Außenumschläge der Texte in TH. M.

Stoffkreise:

I-alltägliches Leben

II-historisch-heroische Vorstellungen

III-Sagen, Mythen und Heiligenlegenden

I alltägliches Leben

Karagiozis in verschiedenen Berufen, Satire auf Aktuelles, allgemein komische Situationen, Kernrepertoire aus dem Türkischen.

Klassisches Repertoire

1. Der verhexte Baum Mimaros c) S, b) S, Variante von J. Moustakas c)
TH. M., J. V., Variante von Mollas b) R
2. Das Backhaus b) B
3. Der Tonkrug b) B
4. Das Schiff b) B
5. K. verlobt sich Mimaros c) S, Variante Xanthos c) Ri Variante Moustakas c) TH. M., a) J. V.
6. K. als Bräutigam Mimaros c) S
7. K. als Bäcker Mimaros c) S wahrscheinlich Variante von 2. Spätere Variante Xanthos c) Ri, Variante "I. B." c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
8. K. als Arzt Mimaros c) S, dann Mollas a) E. V., J.V., b) R, c) Ri. Xanthos c) Ri, "I.B." c) Ri. Moustakas (?) c) TH. M.
9. K. als Fischer Mimaros c) S, Xanthos c) R, Moustakas c) TH. M.
10. K. als Irrer Mimaros c) S, Xanthos c) Ri, "I. B." c) Ri.
11. K. als Goldschmied Mimaros c) S Nachtrag zu 10: Jannoulis c) Ri, Mustakas (?) c) TH. M.
12. K. als Hotelier Mimaros c) S, Moustakas c) TH. M, Davas a) J. V.
13. K. als Schreiber Mimaros c) S, Xanthos c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
14. K. als Prophet Mimaros c) S, Mollas a) J. V., E. V., b) R, c) Ri.
15. K. als Diener Mimaros c) S, Xanthos c) Ri Nachtrag zu 14: Moustakas (?) c) TH.
16. Der Teufel als Pate Mimaros c) S
17. Der Schiffbruch Mimaros c) S, Mollas a) E. V., J. V.,
des Barba-Jorghos b) R, c) Ri, Kostatzis (?) c) TH. M.
18. Sieben Freier Mimaros c) S, Mollas b) R.
und eine Braut
19. Die beiden Zauberer Mimaros c) S
mit den dicken Bohnen
20. Die drei Pilger Mimaros c) S, Mollas a) E. V., J. V. J., b) R, c) Ri

Erweitertes Repertoire (ab ca. 1900)

21. Die öffentlichen Wahlen	Aghapitos c) B
22. K. als Schiffbrüchiger	Mollas c) B, Variante von 17?
23. Der Kanarienvogel	Mollas c) B
24. Die Hochzeit des Mitrousis	Mollas c) B, Ri, a) E. V., J. V.
25. Der Schiffbruch der armen Maria	Mollas c) B
26. Die Gefangennahme der Wilden	Mollas c) B
27. Das verschwenderische Familienoberhaupt	Mollas c) B
28. Der Fliegentöter	Mollas c) B
29. Die Erschießung des K.	Mollas c) B
30. K. als Zahnarzt	Mollas c) B
31. K. als Milchhändler	Manolopoulos c) B, Kostatzis (?) c) TH. M.
32. K. als Zauberer	Manolopoulos c) B, Xanthos c) Ri
33. Die Geburt des Kollitiris	Manolopoulos c) B, Moustakas (?) c) TH. M.
34. K. in Amerika	Manolopoulos c) B
35. Die lebendige Tote	Ch. Petropoulos c) B, Xanthos c) Ri
36. Theater auf dem Theater	Ch. Petropoulos c) B
37. Die Emigranten	Ch. Petropoulos c) B
38. Von der Erde zum Mond	D. Theodoropoulos c) B
39. Die Ermordung des Athanasopoulos	S. Spatharis c) B, S
40. Die Lüge des Serail	Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
41. Die Hochzeit des Barba-Jorghos	Mollas a) E. V., J. V., c) Ri. "I. B" c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M., Xanthos a) J. I.
42. Die Menschenfresser	Mollas a) E. V., J. V., b) R, c) Ri
43. Der Kartenspieler	Mollas a) E. V., J. V., c) Ri, "I. B" c) Ri Moustakas c) TH. M., a) J. V.
44. Der Schloßdiebstahl	Mollas a) E. V., J. V., b) R, c) Ri
45. K. als Unteroffizier	Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
46. K. und die Löwen	Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
46a. Im Gespensterschloß	Mollas a) E. V., J. V., J. I., c) Ri
47. Die Herberge des Barba-Jorghos	Mollas a) E. V., J. V., J. I., c) Ri

48. Der Straßenjunge von Athen Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
49. K. und die und schöne Zigeunerin (Fortsetzung: Schätze der Teufel) Mollas a) E. V., J. V., b) R, c) Ri
50. Die geheimnisvolle Kiste Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
51. K. und die Piraten Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
52. K. als Kadi Mollas a) E. V., J. V., J, c) Ri, Moustakas (?),
c) TH. M.
53. Der Tod des K. Mollas a)E. V., J. V., b) R, Davas c) J. V.
54. Barba-Jorghos als Reeder Mollas a) E. V., J. V.
55. Die Verurteilung eines Unschuldigen Mollas a) E. V., J. V., c) Ri.
56. Der Scharlatan Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
57. K. als Hellseher Mollas a) E. V., J. V., J. I., c) Ri
58. Die Brandstiftung der Wächter Mollas a) E. V., J. V., c) Ri
59. Der Zauberer Seriph Spatharis c) S
60. Ein wenig von allem Mollas a) R (in franz. Sprache), théâtre, J. I.
61. Die Schaukel Mollas b) R.
62. Der zum Schein Blinde Mollas b) R
63. Ein unhöfliches Hotel oder: Der Flug des Reisekoffers Mollas b) R, Variante von 12?
64. Der bestohlene Juwelier Mollas b) R, Variante von 11?
65. Der Diener des ruinierten Liebhabers Mollas b) R
66. Das geheimnisvolle Verbrechen Mollas b) R
67. Die Hochzeit des K. Xanthos c) Ri, Variante von 5
68. K. als Feldmarschall Xanthos c) Ri, "I. B." c) Ri, J. Kostatzis (?)c)
TH. M.
Nachtrag zu 67): "I. B." c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
69. Bürgermeisterwahlen Xanthos. c) Ri, Variante zu 21
70. K. als Koch Xanthos c) Ri, "I. B." c) Ri, Moustakas (?) c)
TH. M.
71. K. 's erster Mai Xanthos c) Ri

72. K. als Köhler	Xanthos c) Ri
73. K. als Kapitän	Xanthos a) J. I., c) Ri, "I. B." c) Ri
74. K. als Advokat	Xanthos c) Ri. "I. B." c) Ri, Moustakas (?)
c) TH. M.	
75. Die Kanone und wie K. aus der Kanone M., J. V. geschossen wird	Xanthos c) Ri, Moustakas a) TH.
76. K. als Dolmetscher a) J. V.	Xanthos c) Ri, Moustakas c) TH. M. Davas
77. K. verliebt	Xanthos c) Ri
78. K. und die Meuchelmörderin	Xanthos c) Ri
79. K. als Gespenst	Xanthos c) Ri
80. K. und die Bosheit der Stenotypistin	Xanthos c) Ri
81. K. als Esel oder die. Verwandlung des K.	Xanthos a) J. I., c) Ri Variante von 1
82. K. als Bootsmann	Xanthos c) Ri
83. K. als Joghurtverkäufer	Xanthos c) Ri
84. K. als Industrieller	Xanthos c) Ri
85. K. und die drei Freier	Xanthos c) Ri
86. K. als Kirckensänger und das enge Bett	Xanthos c) Ri
87. K. als Freier und eins weniger vierzig	Xanthos c) Ri, Variante 6
88. K. als Tanzlehrer	anonym c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
89. K. als Bürgermeister	"I. B." c) Ri, Jannoulis c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
90. K. als Schankwirt	"I. B." c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
91. K. als Hebamme	"I. B." c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
92. K. als Flieger	"I. B." c) Ri, Moustakas (?)
93. K. als Hiss Hellas	"I. B." c) Ri
94. K. als Pope	"I. B." c) Ri
95. K. als Fußballspieler	"I. B." c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
96. K. als Kassier	"I. B." c) Ri
97. K. als Policeman	"I. B." c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.

98. K. im Familienbad "I. B." c) Ri
99. K. als Totengräber "I. B." c) Ri. Jannoulis c) Ri Moustakas a)
TH. M., J. V.
100. K. als Dummkopf "I. B." c) Ri
101. K. als Kommunist "I. B." c) Ri
102. K. als Tierbändiger "I. B." c) Ri, Davas c) J. V.
103. K. als Hodscha "I. B." c) Ri
104. K. als Filmstar "I. B." c) Ri
105. K. als Feuerwehrmann "I. B." c) Ri, Kostatzis a) TH. M.
106. K. als Apotheker K. Manos a) J. I., c) Ri, Moustakas c) TH. M.
107. K. als Seiltänzer anonym c) Ri
108. K. als Maler anonym c) Ri
109. K. als Admiral Jannoulis c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M.
110. K. als Stierkämpfer J. Moustakas (?) c) TH. M.
111. K. als Archäologe Moustakas (?) c) TH. M.
112. K. als Millionär Moustakas (?) c) TH. M.
113. Die Fischbraut des K. Moustakas (?) c) TH. M.
114. K. als Chauffeur Moustakas (?) c) TH. M.
115. K. als Lehrer Moustakas (?) c) TH. M.
116. K. und die verlotterten Freier Moustakas a) TH. M., Variante 85?
117. Die Scheidung des K. Moustakas a) TH. M.
118. K. als Schuhmacher Moustakas (?) c) TH. M.
119. K. als Barbier Moustakas (?) c) TH. M.
120. K. als Obsthändler Moustakas c) TH. M.
121. K. als Krämer Moustakas (?) c) TH. M.
122. K. als Metzger Moustakas (?) c) TH. M.
123. K. als Cafétier Moustakas (?) c) TH. M.
124. K. und Schneewittchen Moustakas (?) c) TH. M.
mit den 7 Zwergen
125. K. als Modezeichner Moustakas (?) c) TH. M.
126. K. als Schüler J. Kostatzis a) TH. M., Davas c) J. V.
127. K. als Bankier J. Kostatzis a) TH. M.
128. K. als Astronom J. Kostatzis a) TH. M.
129. K. als Musiker J. Kostatzis (?) c) TH. M.
130. K. als Amme J. Kostatzis (?) c) TH. M.
131. K. als Dichter J. Kostatzis (?) c) TH. M.
132. K. als U-Bootfahrer Th. Mimaros a) TH. M.

133. K. als Spion	Th. Mimaros a) TH. M.
134. K. als Minensuchboot	Th. Mimaros a) TH. M.
135. K. in Hollywood	Th. Mimaros c) TH. M.
136. K. als Panzerfahrer	Th. Mimaros a) TH. M.
137. K. als Torwart	Th. Mimaros c) TH. M.
138. K. als Mauleseltreiber	Th. Mimaros c) TH. M.
140. K. als Losverkäufer	Th. Mimaros c) TH. M.
141. K. als Fallschirmspringer	Th. Mimaros c) TH. M.
142. K. als Irrenarzt	Th. Mimaros c) TH. M.
143. Sior Dhionysios als Tenor und K. als Ballerina	Th. Mimaros c) TH. M.
144. Barba-Jorghos als Chauffeur (mit der Peitsche in der Hand)	Th. Mimaros c) TH. M.
145. Die Hochzeit des Morphonios	Th. Mimaros a) TH. M.
146. Barba-Jorghos als Verpflegungsoffizier	Th. Mimaros c) TH. M.
147. K. als Steuerbeamter	Th. Mimaros c) TH. M.
148. Die Heiraten des Stavrakas	Th. Mimaros c) TH. M.
149. K. als Färber	Moustakas c) TH. M., Davas a) J. V.
150. K. als Eisvorkäufer	Moustakas c) TH. M., Davas a) J. V.
151. K. als Schreibkraft	Moustakas c) TH. M., Davas a) J. V.
152. K. als Athlet	Moustakas c) TH. M., Davas a) J. V.
153. K. als Infanterist	Moustakas c) TH. M., Davas a) J. V.
154. K. bei der Verpflegung	Moustakas c) TH. M., Davas a) J. V.
155. K. als Abteilungsleiter	Moustakas c) TH. M., Davas a) J. V.
156. K. als Henker	Moustakas a) TH. M., J. V.
157. K. als Arzt wider Willen	Moustakas c) TH. M., a) J. V., identisch mit 8 ?
158. K. am Nordpol	Moustakas c) TH. M., a) J. V.
159. K. und das Grabgespenst	Moustakas a) TH. M., J. V.
160. K. in Paris	Davas c) J. V.
161. K. als Jäger	Davas c) J. V.
162. K. als Zimmermädchen	Davas c) J. V.
163. K. im Dschungel	Davas c) J. V.
164. K. im Krankenhaus	Davas c) J. V.

II Historisch-heroische Vorstellungen Sonderquelle P = Pam-poukis LV 87

Klassisches Repertoire

165. Katsantonis	Mimaros c) S. P. Mollas b) R. Moustakas (?)
c) TH. M.	
166. Kapetan-Gris	Mimaros c) S. P.
167. Der Christenverfolger	Mimaros c) S. P. Mollas b) R.
168. Kapetan Chatziliass	Mimaros c) S.
169. Eros, Heldentum und Tod	Mimaros c) S.
170. Kapetan Pasadhoros	Mimaros c) S.
171. Athanasios Dhiakos	Th. Theodhorellos b) K, c) 3, Xanthos a) J.
	I., c) Ri, Spanos c) P, Mimaros c) P, Mollas c) P
172. Die Wiedererkennung der beiden Brüder	Karabalis c) S.
173. Die Tzavellanen	Karabalis c) S. Photeinos c) P.
174. Souli	Karabalis c) S. Michopoulos c) P.
175. Chani aus Ghravia und Odysseas Andhroutsos	Bastas c) S. Jorhopoulos c) P.

Erweitertes Repertoire (ab ca. 1900)

176. Der Türkenfresser Nikitaras	Spatharis c) S
177. Kolokotronis in Arghos	Spatharis c) S
178. Kolokotronis stirbt	Spatharis c) S
179. Kolokotronis befreit Tripolis	Spatharis c) S
180. Jagoulas	Spatharis c) S
181. Kapetan Manthos	Spatharis c) S
182. Nasos o Kraniotis	Spatharis c) S
183. Der Tod des Kiaphiotis	Spatharis c) S
184. Andhroutsos und Atalanti	Spatharis c) S
185. Kapetan Karakostas	Spatharis c) S
186. Ligos der Alte und Ligos der Held	Spatharis c) S
187. Der Baum der Freiheit von 1821	Spatharis c) S
188. Kapetan Kantaras	Spatharis c) S

199. Kapetan Leonidhas Babakis	Spatharis c) S
190. Kapetan Tsamitas	Spatharis c) S
191. Ali Pascha und Frau Phrosyni	Mollas c) B, P
192. Markos Botzaris	Mollas c) B. K. Manos c) Ri, Moustakas (?) c) TH. M., Xanthos c) P
193. Kapetan Arkoudhojannis	Mollas c) B, P
194. Kapetan Stratos	Mollas c) B, Moustakas a) TH. M. J. V.
195. Kitsos Tzavellas	Mollas c) B, Anschluß an 173
196. Jerodhrakos der Suliote	Mollas c) B, P
197. Kapetan Chronis und Alitsikouras	Manolopoulos c) B
198. Kapetan Boulotieris	Ch. Petropoulos c) B, P
199. Kapetan Karaphotias	Manolopoulos c) B
200. K. als Rächer des Katsantonis	Manolopoulos c) B
201. Räuberhauptmann Delis	J. Jorghopoulos od. Popotinos c) B
202. Kitsos der Mannhafte	Nikitopoulos c) B
203. Kapetan Tromeras	Nikitopoulos c) B
204. Selim entführt Chairii	Mollas b) R
205. Die Hochzeit von Selim und Chairii	Mollas b) R
206. Passadhoros entführt Chairii	Mollas b) R
207. Der Griechenverfolger	Mollas b) R
208. Katsantonis und Ali Pascha	“ a) E.V., J. V., C) Ri ganzer Zyklus
209. Räuberhauptmann Tromaras	Mollas a) E. V., J. V., c) Ri Zusam- menhang mit 203 ?
210. Die Türkenfresser mit 176 ?	Xanthos c) Ri, Zusammenhang
211. Jerodhrakos Souliotis, thos c) Ri	Ali Pascha und Kyra Phrosyni Xan-
212. Athanasios Dhiakos und K. als Küster	Xanthos c) Ri, Fortsetzung von 171, “I. B.” c) Ri
213. K. als Bandit (Bandenführer)	Xanthos c) Ri, Fortsetzung von
214. K. als Rächer	Xanthos c) Ri, Fortsetzung von 213
215. Der Tod des. “I. B.” c) Ri, Variante von 165 Katsantonis tind K	
216. K. und Kapetan Gris	“I. B.” c) Ri, Variante von 166

217. K. und das Christentum	Moustakas a) TH. M., J. V.
218. Der Schwarze aus Anatolien	a)TH. M., J. V.
219. Der Raub der Wesirstochter	Jorghopoulos c) B, Mollas a) TH. M. J. V., c) Ri, P; Zusammenhang mit 204 u. 206, Xan- thos c) Ri, Mimaros c) P, Manos c) P
220. K. und der Heros Katsantonis	Moustakas a) TH. M., J. V. Varian- te von 165
221. K. und der Heros Athanasios Dhiakos	Moustakas a) J. V. Variante von 171
222. Kapetan Apethanto	D. Theodhoropoulos c) B
223. Kapetan Lykospyros	Vasilaros c) P
224. Armatolen und Klephten	Jorghopoulos c) P
225. General Nikotsaras und die Menschenfresser	Jorghopoulos c) P
226. Kapetan Skaltsodhimos	Jorghopoulos c) P
227. Righas o Pheraios	Jorghopoulos c) P
228. Die Erhängung des Patriarchen Ghrighorios des V.	Jorghopoulos c) P
229. Der Auszug des Ätoliers	Jorghopoulos c) P
230. Kapetan Unsterblich	Jatridhis c) P
231. Die Befreiung Arachovas durch Karaiskakis	Konzaros c) P, Mimaros c) P
232. Kapetan Meletis aus Chasia	Konzaros c) P
233. Kapetan Vrykolakas (Vampir)	Manos c) P
234. Der schwarze Giaur oder Der Erhängte	Manos c) P
235. Kostas Lepeniotis	Manos c) P
236. Panos Phrantzis	Manos c) P
237. Theodhoros Kolokotronis der Alte von Morea	Manos c) P, Mollas c) P
238. Kapetan Chronis und Ali-Tsekouras	Manolopoulos c) P
239. Kapetan Nikitaras und Orphani aus Chios	Manolopoulos c) P
240. Der Armatole Aidhonis	Melidhis c) P
241. Der Zweikampf der beiden Kapetane	Michopoulos c) P

242. Die Verbrennung des alten Dhirnos	Michopoulos c) P
243. Astrapojannos und Labetis	Michopoulos c) P
244. Kapetan Panourias	Michopoulos c) P
245. Der heroische Ausfall von Mesolongi	Michopoulos c) P
246. Kapetan Gouras	Mollas c) P

III Sagen, Mythen und Heiligenlegenden

Klassisches Repertoire

247. Die Rätsel	ohne Angabe b) B
248. Die Schlange und das Ungeheuer	ohne Angabe b) B
249. Die Rätsel der Paschastochter	Spatharis c) S
250. Belizar	K. Manos c) S
251. Golpho	K. Manos c) S
252. Genoveva	K. Manos c) S
253. Ödipus	Sp. Konzaros c) S, Michopoulos c) J. I.
254. Thiseas (Theseus)	Sp. Konzaros c) S.
255. Die 12 Taten des Herakles	Sp. Konzaros c) S
256. Das Drama des Hades	S. Spatharis c) S
257. General Belizar von Byzanz J.	Jorghopoulos c) B, gehört zu 225
258. Die sieben Ungeheuer	Mollas b) R, Xanthos c) J. I.
259. Antiochos und der Löwe	Mollas b) R
260. Der Raub der schönen Helena	Mollas a) TH. M., J. V.
261. Alexander d. Gr. und die große afrikanische Schlange	Xanthos c) Ri
262. K. und Alexander d. Gr.	“I. B.” c) Ri
263. Alexander d. Gr.	Moustakas (?) c) TH. M.
264. K., die 7 Ungeheuer und Alexander d. Gr.	Moustakas a) J. V. c) TH. M.

III. Karagiozis - Textreihen

1. O Karagiozis tou Molla, Athen Dheli o. J. (ab Nr.18 1925 angegeben).
Nr. 1-32 (mit Photo von Hollas und Figuren zum Ausschneiden)

Quellen: vollständig vorhanden in Ethniki und Jenadhios-Vivliothiki angeführt bei H. Ritter LV 106 2. Bd. XII- XIV fehlend Nr. 25 und Nr. 26 angeführt bei J. Ioannou LV 14-3

2. Neai parastaseis Karagiozi (Neue Vorstellungen des Karagiozis) Athen, Verlag Ankyra, Apollon Papadimitriou o. J., Nr. 1-24.
Spieler Ioannis Moustakas (mit Photo)

Quellen: Das Theatermuseum besitzt die Nr.: 9, 10, 12, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23. Jenadhios-Vivliothiki besitzt die Nr.: 9-24. (die Nr. 1-8 der gebundenen Serie sind zwar vom gleichen Verlag, aber vom Spieler Kimis Davas, ohne Photo; es handelt sich um einen Irrtum der Bibliothek).

3. Neai parastaseis Karagiozi (Neue Vorstellungen des Karagiozis) Athen, Verlag Ankyra, Apollon Papadimitriou, o. J. Spieler Kimis Davas Nr. 1-24.

Quellen: In der Jenadhios-Vivliothiki vorhanden Nr. 1-18.

4. Ai neotatai parastaseis tou theatrou skion (Karagiozi) (Die neuesten Vorstellungen des Schattentheaters (Karagiozis)) Athen, Buchhdlg. Mich. I. Saliverou, o. J. (Nr. 14 trägt den Untertitel: I meghalyteri epitychia tou 1940. Der größte Erfolg von 1940). Spieler: Th. Mimaros (hat nichts mit dem Reformator Mimaros zu tun) Nr. 1-18.

Quellen: Das Theatermuseum besitzt die Nr.: 1, 2, 3, 5, 7, 12, 13, 14 (2 Exemplare).

5. Nees aftoteis parastaseis (Neue selbständige Vorstellungen) Athen, Verlag Astir, o. J.; verschiedene Spieler. Nr. 1-40, dann heroische Vorstellungen 1-5, dann Fortsetzung Nr. 41-50.

Quellen: Im Theatermuseum die Nr. vorhanden: Nr. 23 (Ioannis Moustakas), 24 (ders.), 42 (Jonos Kostatzis), 44 (ders.), 45 (ders.), 46 (ders.).

6. Ellinikon theatron tou Karagiozi... (Griechisches Theater des Karagiozis...) Athen, Verlag Saravanos Vouniseas u. I. V. Vouniseas, o. J.; Spieler Markos Xanthos. Ohne Nummerie-

rung. 26 verschiedene Hefte (Ioannou gibt 28 Hefte an vgl. LV 143)

Quellen: H. Ritter LV 106 Ioannou LV 143

7. Ellinikon theatron. O Kaghagiozis (sic!) Fortsetzung von 6). Spieler Markos Xanthos. Ohne Nummerierung. 4 verschiedene Vorstellungen (2 mit 2 Varianten, 1 mit 3 Varianten)

Quellen: H. Ritter LV 106 J. Ioannou LV 143 (gibt 5 Hefte an. 1, 8, 10, 11, 12. laut Nummerierung 12 Hefte).

8. Ellinikon theatron tou Karagiozi. Seira Dheftera. (Griechisches Theater des Karagiozis. Zweite Serie). (2. Serie von 5). Spieler Merkos Xanthos. Ohne Nummerierung. 6 verschiedene Hefte.

Quellen: H. Ritter LV 106 J. Ioannou LV 143 (gibt 9 Hefte an)

9. Eklektai parastaseis (Ausgewählte Vorstellungen), o. O., o. V., o. J. ohne Spielerangabe. 1 Heft.

Quellen: H. Ritter LV 106

10. Theatrikai parastaseis tou Karagiozi (Theatervorstellungen des Karagiozis) Athen, V. Aristophanis Papadimitriou 1930. Spieler: "I. B." Nr. 1-32

Quelle: H. Ritter LV 106

11. Eklektai parastaseis (Ausgewählte Vorstellungen) o. O., o. V., o. J. Spieler Konstantinos Manos, Ohne Nummerierung. 2 verschiedene Hefte (1 mit 2 Varianten)

Quellen: H. Ritter LV 106 J. Ioannou LV 143 (gibt 5 Vorstellungen an)

12. Nea aftotelis parastasis Karagiozi (Neue selbständige Vorstellung Karagiozis) Athen, o. V., o. J. Nr. 2, 5.

Quelle: H. Ritter LV 106.

13. Fortsetzung von 12) Spieler K. Jannoulis Nr. 11, 14, 17, 18 angegeben.

Quelle: H. Ritter LV 106

14. To vivlion tou jeliou (Das Buch des Lachens) Athen, Verlag Keravnos, o. J.; Spieler Markos Xanthos. 4 Vorstellungen in einem Buch zusammengebunden.

Quelle: J. Ioannou LV 143

15. Eikonographimenos Karagiozis tou Spathari (Bebildeter Karagiozis von Spatharis) Athen, Brüder Linardhatou (1967). Spieler Evjenios Spatharis. 12 Hefte. Mit Comic-Strip-Zeichnungen versehen.

Quelle: vollständig vorhanden im Archiv Spatharis.

16. Nea seira parastasion toa theatrou skion (Neue Serie von Vorstellungen des Schattentheaters) Athen, M. Saliverou, o. J.; Spieler: Th. Mimaros und Dh. Roulias (haben mit den historischen Spielern nichts zu tun). Nr. 19 erhalten.

Quelle: Archiv Spatharis

Abdrucke von Karagiozistexten

1. Ligho ap ola (Ein wenig von allem) von A. Mollas. Abgedruckt in LV 129, Ioannou 143, Roussel LV 110 (in französischer Übersetzung).
2. Ioannou LV 143. 10 verschiedene Vorstellungen aus den Serien von Mollas, Manos und Xanthos.
3. Hans Jensen LV 55. Abdruck von Nr. 1 und Nr. 24 aus der Serie Mollas. Mit Glossar und Anmerkungen versehen.

IV. Bibliographie

Vorliegende Bibliographie stellt einen Versuch dar, einen Grundstock zu legen. Sie umfaßt keineswegs alle bekannten Beiträge, so wurden vor allem die türkischen Zeitschriftenbeiträge systematisch ausgeklammert, aber das Wesentliche ist doch beisammen. Mit einiger Gewißheit kann gesagt werden, daß in Zukunft in griechischen und ausländischen Zeitschriften noch Artikel aufgespürt werden, die heute für diesen Zusammenhang als verschollen gelten. Des weiteren ist sie ein Versuch der Ergänzung der Bibliographien in *Theatro* 10 und bei Ioannou. Die umfangreiche Zeitungsartikelsammlung aus dem Archiv Spathatis ist hier noch nicht aufgenommen.

1. AIGNER, F. H., *Das neugriechische Schattentheater*, Graz, 1963.
2. ALTHERR, A., *Schatten-und Marionettenspiele. Schweizerische Stiftung zur Förderung von Gemeindestuben und Gemeindehäusern*, Zürich, 1923.
3. AN, N., *Karagöz*, Ankara, 1959.
4. AND, M., "Wie entstand das türkische Orta Oyunu?", *Maske und Kothurn* Jg. 16, 1970, H. 3/4.
5. ders. *Bizans Tiyatrosu*, Ankara, 1962.
6. ders. *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara, Rorum, 1963-64.
7. ders. *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, Istanbul, 1962.
8. ders. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1969.
9. ders. *Yunanliiar Bizim Karagöze Nasil Sahip Ciktılar?* (How Greeks claimed Ownership of Kargöz)
10. ARJYRAKIS, M., in: *türkiyemiz* 5, 1971 S. 2-11. "O Karagiozis eis to Parisi" (Karagiozis in Paris), *Eleftheria*, 7. 6. 1959
11. ARVANITIDHIS, M. M., *To theatro stin Athina* (Das Theater in Athen) maschinschr. Man. o. O., O. J.
12. BATTERSBY, H. R., *The Karagöz Show or the miniature theatres of Turkey* *Islamic Revue*, 43, 1955, S. 28-29.
13. BERGSTRASSER, G., *Türkische Schattenspieler Orientalische Literatur Zeitung* 28, 1925, S. 424-431.
14. BIRIS, K. I., "O Karagiozis", *Elliniko laiko theatro*. (Griechisches Volkstheater) Athen, 1952. in: *Nea Estia* Bd. 52.

15. ders. "Leventia" (Mannhaftigkeit), *Nea Estia* 61, 1957. S. 661-668.
16. BORATAV, P. H., "Quand les Marionettes du Monde se donnent la Main", *Commission du Folklore de la Saison Liégoise*, 1958, S. 227-232.
17. BORDAT, D., *Les théâtres d'ombres*, Paris, 1956.
18. BOUCROT FRANAS
18. CAIMI, G., "Karaghiozi ou La Comédie grecque dans L'âme des théâtre d'ombres Athènes", *Hellenikes Technes*, 1935.
19. COTTAS, V., *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931.
20. D' AGOSTINO, C., "Karageuz", *Mercur de France* 49, 1938.
21. DAVEY, R., *Karagheuz and the stage in Turkey The Theatre I*, 1896, pp. 257-262.
22. DEDET, J. P., "Le théâtre d'ombres grec", *La Table Ronde*, May 1966, S. 77-87.
23. DHIMARAS, K. T., *Istoria tis neoeilinis loghotechnias* (Geschichte der neugriechischen Literatur), Athen, Ikaros, 1968.
24. DHIMOS, "To theatron opou jela o laos" (Das Theater wo das Volk lacht), *Kyriaki I* (1927), 32, S. 9.
25. DUDA, H. W., "Karagöz in Stambul", *Türkische Post* 3. Jg., Nr. 345, Konstantinopel, 20. 10. 1928.
26. DURRELL, L., *Schwarze Oliven*, übers. v. Herbert Zand. Reinbek, Rowohlt, 1963.
27. EIDENEIER, H., *Neugriechisch für Humanisten München*, Heimaran, 1965.
28. ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO, *Stichwort Karagösz*, Bd. 6 S. 881 ff.
29. ENGONOPOULOS, N., "O Karagiozis, ena elliniko teatro skion" (ein griech Schattentheater), *Lotos H.* 6, 1969, S. 27.
30. EPHEVRETIS, "O ephevretis (!) tou Karagiozi ito sympolitis;" (Ist der Erfinder des Karagiozis' ein Mitbürger?), *To Mellon tis ydhras* 4 (1936), 78, 83.
31. ESCHMANN, E. W., *Griechisches Tagebuch Jena*, Eugen Diederich, 1936.
32. FOY, *Literarisches Centralblatt*, Jg. 51, 8. 9. 1900.
33. GERCEK, S. N., *Türk Temacasi-Meddah, Karagöz, Orta Oyunu*, Istanbul, 1942.
34. GOJAN, G., *Zweitausend Jahre armenisches Theater* (russ.), Bd. I. und 2, Moskau, 1952.

35. GREGOR, J., *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, Phaidon, 1933.
36. GRUNWALD, M., "Der Jude im türkischen Schattenspiel. Mitteilugen der Gesellschaft für Jüdische Volkskunde", *Heft VI*, Hamburg, 1900.
37. HEGE, W., "Griechische Schattenspiele", *Atlantis II*, 1930, S. 566-572
38. HOENERBACH, W., *Das nordafrikanische Schattentheater*, Kainz, Rheingold-V., 1959.
39. HORN, P., *Das türkische Schattenspiel Allgemeine Zeitung*, Beilage, 112. 1900.
40. HOROVITZ, J., *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905.
41. ILLYNE, C., *The Athens Theatre of Shadows Studio*, 1935, S. 79-83
42. IRMSCHER, J., "Probleme der neugriechischen Literatur", *Berliner byzantinische Arbeiten* 14-17 (im 4. Bd. Beiträge von Dostalova Jenistova, Biris und Jensen) Berlin, Akademie-V., 1959-60.
43. JACOB, G., *Karagözkomödien*, Berlin, Mayer & Müller, 1899.
44. ders., *Türkische Literaturgeschichte Heft 1: Das türkische Schattentheater*, Berlin, Mayer & Müller 1900.
45. ders., *Das Schattentheater in seiner 'Wandlung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin, Mayer & Müller, 1901.
46. ders., *Erwähnungen des Schattentheaters in der Weltliteratur*, Berlin, 1906.
47. ders., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen - und Abendland*, Berlin, 1925.
48. ders., *Schejtan dolaby* (Karagösz-Comödien 1), Berlin, 1899.
49. ders., *Kajyk ojunu* (Karagösz-Comödien 2), Berlin, 1899.
50. ders., *Die Akserai-Schule* (Karagösa-Comödien 3), Berlin, 1899.
51. ders., *Bibliographie über das Schattentheater Erlangen*, Selbstverlag, 1902.
52. ders., *Türkische Volksliteratur*, Berlin, Mayer & Müller, 1901.
53. ders., *Vortrage türkischer Meddah's* (Türkische Bibliothek 1), Berlin, 1904.
54. JACOB, G., KAHLE, P., *Das orientalische Schattentheater 1. Band: Der Leuchtturm von Alexandria*, Stuttgart, Kohlharaner, 1930.

55. JENSEN, H., *Vulgärgriechische Schattenspieltex*t, Berlin, Deutscher V. d. Wiss., 1954.
56. KAHLE, P., *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten* (Neuarabische Volksdichtung aus Ägypten Heft 1), Leipzig, 1909.
57. KAIMIS, J., "I Zographiki tou Karagiozi" (Die Malerei des Karagiozis), *Nea Sstia* 45 (1949), S. 789.
58. ders., *I Istoria kai i techni tou Karagiozi*, Athen, Kyklos, 1937.
59. KAKOURI, K., *Dhionysiaka* (Dionysisches) Athen, Diss., 1963.
60. dies., *Proaisthitikes morphes tou theatrou* (Vorästhetisch Formen des Theaters), Athen, 1946, S. 180-192.
61. dies., "O Karagiozis", *Eleftheria*, 14. 12. 1950.
62. KARUTZ, R., *Das Schattentheater des Orients*, Lübeck, 1919.
63. KATSELIS, P., "Taseis epistrophis" (Tendenzen zur Rückkehr), *Philolologiki Protochronia*, 1947, S. 33
64. KUNOS, I., "Über türkische Schattenspiele", *Ungarische Revue VII*, Budapest, 1887 S. 425-435
65. ders., "Türkisches Puppentheater. Karagöz-Schaukelspiel", *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn Bd. II*, Budapest, 1892, S.148-158
66. KYRIAKIDHIS, G. A., "O Karagiozis k.t.l." (usw.), *Ekloji*, 6. Bd., Athen, 1950, S. 81-86
67. KYRIAKIDHIS, S., *Laographia*, Bd. 8, Athen, 1921-1925, S. 280 ff.
68. LANDAU, J. M., "Shadow Plays in the Near East", *Edoth III*, 1947.
69. ders., *Shadow Plays in the Near East*, Jerusalem, 1948.
70. ders., *Studies in Arab theatre and cinema Philadelphia*, Univ. of Penns. Press, 1958.
71. L.(ASKARIS), N. I., *Karagiozis Enkyklopaidhikon lexikon*, Eleftheroudhaki, Athen, 1927, Bd. 7.
72. LITTMANN, E., *Arabische Schattenspiele*, Berlin, Mayer & Müller, 1901.
73. ders., *Das Malerspiel. Schattenspiel aus Aleppo nach einer armenisch-türkischen Handschrift*, Heidelberg, 1919.
74. LIUNGMAN, W., "Traditionswanderungen Euphrat-Rhein", *F. F. Communications* (Academia Fennica), Bd. XLIX, Nr. 119, Helsinki, 1938.
75. LOUKATOS, D., "La Tradition et la vie populaire grecque dans les représentation de Karaghiozis", *Quand les Marionnettes du*

- Monde se donnent la Main* (Commission du Folklore de la Saison Liégoise 1958), S. 232-244.
76. LUSCHAN, F. VON, "Das türkische Schattenspiel", *Internationales Archiv für Ethnographie*, Bd. 2, Leiden 1889.
 77. MCDUGALL, A. R., "An Athenian Shadow-Show", *Theatre Arts Monthly*; Mai 1933, S. 378-393.
 78. MARKAKIS, P., "I kataghoji tou Karagiozi" (Die Herkunft des Karagiozis), *Philologiki Protochronia*, 2. Jg., Athen, 1944 S. 128-133.
 79. MARTINOVICH, N. N., *The Turkish Theatre*, New York, 1935.
 80. MELAS, S., "Mia dhiaskedhastiki erevna, o Karagiozis" (Eine unterhaltsame Forschung, der K.) *Akropolis*, 30. 10. 1952 bis 7. 1. 1953.
 81. MENTZEL, T., "Türkische Schattenspiele Die Scene", *Blätter für Bühnenkunst*, Sept. 1925, S. 178-182.
 82. ders., *Meddah, Schattentheater und Orta Gyunu*, Prag, 1941.
 83. MOLLA-JOVANOU, A., *Ena lampro mathima tou Karagiozi* (Einglänzen der Unterricht des K.), Athen, 1953.
 84. Nutku, Ö., "Die Verfremdung im Orta Oyunu", *Maske und Kothurn*, Jg. 16, 1970, H. 3/4.
 85. PAMPOUKIS, I. T., "Ja to repertorio tou Karagiozi" (über das Repertoire des K.), *Ios*, 8. Jg., Nr. 90, 1965.
 86. ders., "Traghodia tou Sophokli sto teatro skion" (Ein Tragödie des Sophokles auf dem Schattentheater), *Epitheorisi technis*, KB' (XXII); 1965.
 87. ders., "Tourkokratia kai to eikosiena sto repertorio tou theatrou skion" (Die Türkenherrschaft und die Revolution von 1821 im Repertoire des Schattentheaters), *Parnassos*, Bd. 20, Nr. 2, 1968.
 88. ders., "To neoelliniko teatro skion" (Das neugriechische Schattentheater), *Eleftheros kosmos*, 4./5. 3. 1969.
 89. ders., "Oi protes rizes tou neoellinikou theatrou skion" (Die ersten Wurzeln des neugriech. Schattentheaters), *Artikel im Bildkalender Pirelli*, 1970.
 90. PAPADHIMITRIOU, E., *O Karagiozis* (griech. und franz.), Athen, 1954.
 91. PETROPOULOS, I., *Rebetika traghodia* (Rebetische Lieder), Athen, 1968.

92. PLATONOS, V., *Ta Nea*, 28. 11. 1970.
93. POLITIS, P. "Karagiozis o megas" (K. der Große), *Satire*, Athen o. J.
94. ders., *Theatrikes epiphyllidhes* (Theaterfeuilletons), Athen, Ghalaxia, 1964.
95. ders., "Treis epiphyllidhes ja ton Karagiozi" (Drei Feuilletons über Karagiozis), *Ekloji apo to ergho tou* (Auswahl aus seinem Werk), 2 Bde., Athen, 1938.
96. PONTEN, J., *Aus griechischer Landschaft*, Leipzig, Reclam, 1933.
97. POUQUEVILLE *Voyage en Grèce* (Collection Smith 113 345).
98. ders. *Le Journal des Debats*, 22. 11. 1876
99. ders. *Le Tempes*, 23. 10. 1879.
100. PROKOPIOS, A., "Merikes kriseis ja ton Karagiozis" (Einige Urteile über den K.), *Kathimerini*, 17. 5. 1949.
101. PROKOPIOS, M., (Pseud. für Menelaos Kyriakopoulos) *I ghnosi tou Moria k i leventia tis Roumelis* (Die Kenntnis Koreas und das rumelotische Mannestum), Athen, 1944.
102. QUEDENFELDT, M., "Das türkische Schattenspiel im Magrib", *Ausland*, 63. Jg., Stuttgart, 1890.
103. REHM, H. S., *Das Buch der Marionetten* o. O., o.J.
104. ders., "Das Schattentheater der Orientalen", *Bühne und Welt*, 13. Jg. 2. H., Okt.1910.
105. REICH, H. *Der Mimus*, Berlin 1903, S. 616 ff.
106. RITTER, H., *Karagösz. Türkische Schattenspiele*, hrsg. u. erklärt v. Bd.1-3, Hannover, Lafaire, 1924-53.
107. ROSENTHAL-KAMARINEA, I., *Griechenland*, Nürnberg, Glock. u., Lutz, 1965.
108. ROTAS, V., *Karagiozika*, Athen, 1956.
109. ROUSSEL, L., "Karagiozis" (griech.), *Meghali Elliniki Enkyklopaideia*, Bd. 13, S. 789 ff., Athen, 1926 ff.
110. ders. *Karagheuz ou Le Théâtre D ' ombres à Athènes*, 2 Bde, Athen, Raftanis, 1921.
111. SAKISIAN, A., *Bulletin de l' Association française des amis de l' Orient*, 14, 15 (1933).
112. ders. "Le théâtre de Karagheuz", *L' Amour de L' Art*, March 1935, pp. 102-103.
113. SCHMIDT, L., *Le théâtre populaire Européen*, Paris, Klaus Beitzl., 1965.
114. SCHUMACHER, H., *Das neue Hellas Berlin*, Georg Stilke, 1937.

115. SEGEBARTH, I., "Vom türkischen Volkstheater", *Der Neue Weg* 39/13, 1910.
116. SEIF, T. "Drei türkische Schattenspiele", *Le Monde Oriental*, XVII, 1923.
117. SIYAVUSGIL, S. E., *Karagöz, Psiko-sosyolojik bir deneme*, Istanbul, 1941.
118. ders. *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul, 1951.
119. ders. *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955.
120. SPATHARIS, S., *Apomnimonevmata* (Memoiren), Athen, Pergamos, 1960.
121. ders. *Behind the white screen; übers, und eingel. v. Mario Rinvolucris*, London, L. Magazin's editions, 1967.
122. SPIES, O., *Türkisches Puppentheater*, Emsdetten-Westfalen, 1959.
123. SUSSHEIM, K., "Die moderne Gestalt des türkischen Schattenspiels" (Qaragöz), *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Ges.*, 63 (1909) pp. 739-773.
124. SWANSON, D. S. *Modern Greek Studies in the West* New York, The N. Y. Library, 1960.
125. SYNADHINOS, T. N., *O Karagiozis "Theatro"* 2. Bd., Athen, 1925.
126. THALASSO, A., "Le Théâtre Turc La Revue Théâtral", 3^e Année *Nouvelle Série*, Août, 1904.
127. ders. *Mol iere en Turquie, étude sur le théâtre de Karageuz*, Paris, 1888.
128. ders. "Le théâtre turc contemporain", *Revue encyclopédique Larousse*, 9^e Année 1899, S. 1038-1044.
129. THEATRO, *Theatro*, 2. Jg, Nr. 10, 1963 (mit Beiträgen von Spatharis, Ch. Charidhimos, Mollas, Papadhiamantis, Tsarouchis, Biris, Siyavusgil, Gerard de Nerval, V. Rotas, Loukatos, J. Sidheris, Politis, S. Vakalo, A. Xydhis, Eva Vlami, J. Skaribas, A. Molla-Jovanou, J. Theotokas, E. Papadhimitriou, M. Lyjizos, A. Parnis, M. Rezvani).
130. THEATRO, *Theatro* 1965, Nr. 22, A. Dhraphonas, Kommedia kai Karagiozis .
131. THEATRO, *Theatro* 1966, Katarina Kakouri: Aftoschedhismos kai theatro (Improvisation und Theater).
132. THEOTOKAS, J., "To Theatro ton skion", *Kathimerini*, 16. 5. 1951.

133. TSAROUCIS, J., "Skorpies skepseis ja ton Karagiozi" (Verstreute Gedanken über den K.), *Epitheorisi Technis*, Bd. 50-51, S. 120
134. TSOKOPOULOS, G. "To ellinikon laikon theatron. O Karagiozis." (Das griechische Volkstheater. Der K.), *Imerolojon Enkyklopaidhikon*, Athen, 1922-1924, Jg. 20 (1923).
135. ders. "To ellinikon laikon theatron. O Karagiozis.", *I eikono-graphimeni*, Athen, 1918, 159, 160, 161, 162.
136. VASILEIADHIS, J., "Tis technis ta pharmaka. I dhyskoli zoi tou Karagiozopaichti se morphi dhijimatos." (Die Heilmittel der Kunst. Das schwierige Leben des Kar. Spielers in Form einer Erzählung), *Nea Estia*, 17. Jg., 1943, S. 853-860, 926-933, 1049-1054.
138. VERVENIOTIS, A. S., *I Athina tou 1900* (Das Athen von 1900), Athen, 1963.
139. WEGENER, A., "Türkische Schattenspiele", *Berliner Tagblatt*, 26. 1. 1926.
140. WHITE, E. W., *Greek Shadow Theatre Tribute to Benjamin Britten*, S. 185-190, London, 1963.
141. WHITMAN, C. *Aristophanes and the Comic Hero*, Carabridge/Mass., Harvard Univ. Pr., 1964, S. 281 ff.
142. WITTEK, P., "Schatten Theater", *Türkische Post I*, 1926, Nr. 29.

Nachträge

143. IOANNOU, J., *O Karagiozis*, Texte hrsg. u. eingel. von Athen, 2 Bde., Ermis, 1971.
144. SPATHARIS, S., "Palies Anamniseis" (Alte Erinnerungen), *Loghotechniko Imerolojo*, 1949, S. 44 ff.
145. AND, M., "Various Species of shadow theatre and puppet theatre in Turkey", *Estratto dagli Atti del secondo congresso internazionale di arte Turca*, Napoli, 1965.
146. SPATHARIS, E., "Satire in the Karaghiozis Shadow Theatre" (engl. u. franz.), *Le Théâtre dans le Monde*, vol VIII, nr. 4, Bruxelles, 1959.
147. ders. "The comic substance of Karaghiozis", *Puppet Theatre around the world*, publ. by Bharatiya Natya Sangh, New Delhi, 1960, S. 157 f.

148. MOSKOVIS, V., "Enas laikos kallitechnis" (Ein Volkskünstler), *Nea skepsi*, H. 87, Athen, Juni 1970.
149. THEMELIS, J., *Programmheft des Staatlichen Theaters von Nordgriechenland. Taxidhi (Die Reise), Komödie in 2 Akten*. Regie, Bühnenbild und Kostüme von Evjenios Spatharis, Premiere 19. 6. 1966.
150. LEFTERI, A. "Karaghioz Shadow-Theatre", *Geographical Magazine*, London, Feb. 1951, S. 465 ff.
151. MATSAS, N. "O Karagiozis", *Ekloji*, Bd. X, H. 104, Juni 1954, S. 26 ff.
152. (MOSKOVIS) fälschlich E. Spatharis, "O Karagiozis", *Ellinikos kosmos*, H. 3, Juli 1971.
153. MALTEZOS, S., "O Karagiozis dhinei parastasi" (Der K. gibt Vorstellung;), *Jynaika*, Nr. 263, 11. Jg., S. 14 ff.
154. VALAORITIS, N., "En regardent ces ombres", *votre enfant*, Paris, Août, 1955, Nr. 34, S. 36-f.
155. ARANCA, "Karaghiozis, das griechische Schattentheater", *Radio und Fernsehen*, Schweizer Radio-Zeitung, Nr. 32, 1959, S. 7.
156. MELAS, E., "Stefanos, der Schattenspieler, Erzählung, ins Deutsche übers. v. Lore Rüraelin", *Atlantis*, H. 4, Freiburg i. Br., 1960, S. 185 ff.
157. KARAGHIOZ "Karaghioz, theatre of shadows", *Theatre today*, London, Saturn Press (1948), S. 54 f.
158. LEFTERI, A. "Karaghioz", *Go...The International Travel Magazin*, vol. III, nr. 1, Luxemburg, 1950, S. 28 f.
159. DANOU, E., "O Karagiozis kai i istoria tou", *Atlantis*, vol. XXXVI, no. 8, Athens, 1963, S. 28 ff.
160. JANNAKOPOULOS, J., *Programmheft des Ensembles Stologas-Dhialynas, Teatro Chatzokou Thessaloniki. O Karagiozis Dhik-tator*, Regie und Bühnenbild Evjenios Spatharis.
161. SKARIBAS, J., "Ta poulia me to lasticho" (Die Vogel-mit Gummi), *Ev-voikos loghos*, 2. Jg., H. 16/17, Chalkidha, 1959, S. 25-40.
162. ANDHREOPOULOU, L., "O Karagiozis. theatron skion", *Periodhiko steg-hastiko tamieftiriu*, hrsg. v. der Griech. Nationalbank, H. 3, Sept. 1966, S. 21 ff.
163. VALAVANIS, T., "O Ellinikos Karagiozis", *Perijitiki*, Nr. 64, April, 1964 S. 39 f.

164. ROTAS, V., "O Barba-Jorghos me ton Karagiozi pane sti Moscha", (Barba-Jorghos fährt mit K. nach Koskau), *laikos loghos*, H. 1., 1965, S.16 ff.
165. ASIMAKOPOULOS "O Karagiozis", *I Dhiaplasis ton paidhon*, 2. Bd. 1958, Nr. 10, Athen, 1958, S. 266 f.
166. SOMMARIPAS, F., *Visite au théâtre d' aujourd'hui*, nr. 10, Paris, 1959, S. 16 ff.
167. SPATHARIS, E., "O Karagiozis", *To Karne tou spoudhastou*, H. 58, Athen, 1963, S. 23.
168. SCHNORR, G., "Aspekte der Puppen-und Schattenspielforschung", *Quand les Marionnettes du Monde se donnent la Main...*, Liégeoise, 1958, S. 157 ff.
169. THÊATRO "To theatro skion kai i archaia komodhia", *Rodha*, 5. Jg., Nr. 8, Dez. 1969, S. 8 ff.
170. TSAROUCHIS, J., "To theatro skion kai i laiki techni" (Das Schattentheater und die Volkskunst), *Theatrika*, Nr. 1 1971, S. 419 ff.
171. ENGONOPOULOS, N., "O Karagiozis: ena elliniko theatro skion", *Prosanatolismoi*, 2. Jg., 1971, H. 7, S. 5 ff.
172. SKARIBAS, J., "Karagiozis o Romios", *Prosanatolismoi*, 2. Jg., 1971 H. 7, S. 8 f.
173. KALOJANNIS, V., "O Karagiozis sti Larisa", *Prosanatolismoi*, 2. Jg., 1971, H. 7, S. 10 ff.
174. EVELPIDHIS, C., "O Karagiozis stin plateia. Novelle", *Aghapes*, Athen, 1968, S. 95 ff.

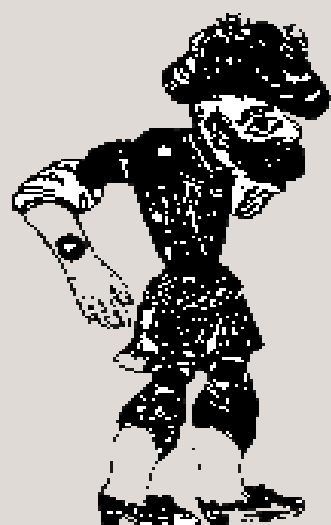
V. Verzeichnis der Abbildungen

Die Abbildungen wurden mit freundlicher Genehmigung der Herren Kostas Nitsos, Sotiris Spatharis und Metin And aus Theatro 10 (1963), aus den Apomnimonevmata (1960) und aus: A history of theatre and popular entertainment in Turkey (1963-64) entnommen.

Abb.	1	Karagöz
	2	Hacivat
	3	Zené
	4	Çelebi
	5	Beberuhi
	6	Deli Bekir
	7	Der Opiumraucher
	8	Der Jude
	9	Alexander der Große von Xydhias (links) und von Voutzinas (rechts)
	10	Pascha (links) und Bey (rechts) von Spatharis
	11	Ali Pascha von Xydhias
	12	Alexander der Große und die verfluchte Schlange von Spatharis (Karagiozis kühlt die Wut des Ungeheuers)
	13	Athanasios Dhiakos und Katsantonis von Charidhimos
	14	Die ältesten Karagiozisfiguren: von Vrachalis, Mimaros, Roulias, Memos.
	15	Bühnenbildteile (der Reihe nach): Kloster, Baum Hütte des Karagiozis, die kleine Schlange, der Thron des Wesirs, der Serail, Baum und Quelle. Es handelt sich um ältere Bühnenbildbestandteile aus dem Archiv Spatharis.
	16	Neuere Karagiozisfiguren: A. Mollas, Ch. Charidhimos, S. Spatharis.
	17	Karagiozis gemalt von J. Tsarouchis
	18	Figuren aus Heroenvorstellungen von S. Spatharis
	19	Der Hebräer (Archiv Spatharis)

- 20 Karagiozis und Kollitiris "zu Hause" (Mollas)
- 21 Stavrakas (Archiv Spatharis)
- 22 Omorphonios (Archiv Spatharis)
- 23 Engel der Apotheose (Archiv Spatharis)
- 24 Das Schiff mit Karagiozis und Barba-Jorghos (Archiv Spatharis)
- 25 Ruhige See, bewegte See, stürmische See
- 26 Öllicht mit zwei Dochten
- 27 Serail des Vrachalis (rechts), des Roulias (links)
- 28 Serail von Mollas 1929
- 29 Serail von E. Spatharis, Anfang der 60er-Jahre
- 30 Der Alte aus Morea, der Freiheitsheld Kolokotronis (Archiv Spatharis)
- 31 Die Hütte des Karagiozis
- 32 Die erste Barba-Jorghos-Figur von Roulias
- 33 Barba-Jorghos-Figuren von Charidhimos und S. Spatharis
- 34 Andere Barba-Jorghos-Figur von Spatharis
- 35 Poponias (Archiv Spatharis)
- 36 Kapetan Manousos (Archiv Spatharis)
- 37 Sousten, die Spiel - und Wendehölzer
- 38 Kopidhia, die Meißel zum Schaben und Ausstechen der Figur
- 39 Skizze der automatischen Wechselleinwand von Ch. Charidhimos

1



2



3



4

5



6



7



8

9



10



11



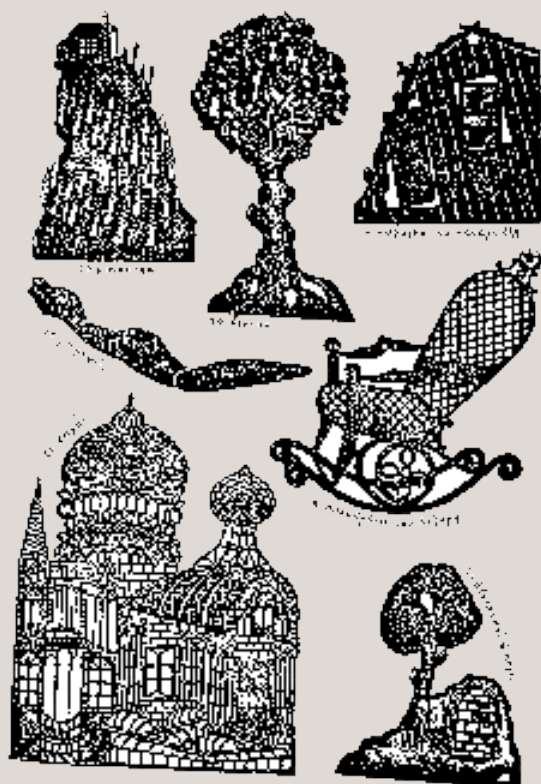
12



13



14



15

16



17



18

19



20





21



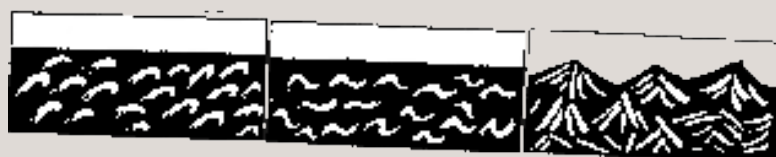
22



23



24



25



26

27



31

28



29



30



32



33



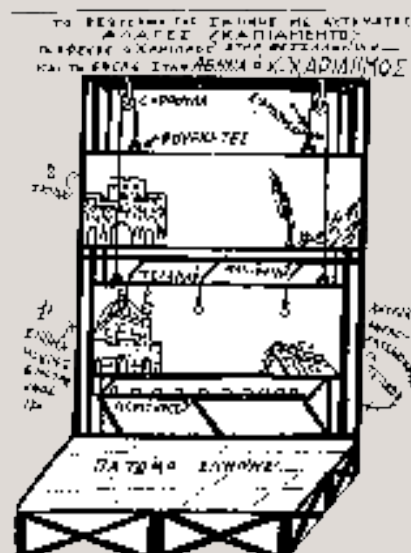
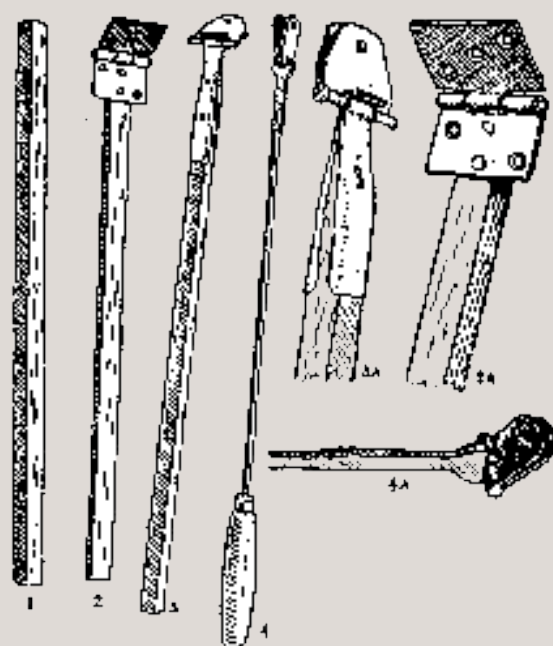
34



35



36



ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ
ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΠΑΝΟΡΑΜΟ
ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ
ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟ: ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ *

Τίς τελευταίες δύο ή τρεις δεκαετίες, η φιλολογία γύρω από το φαινόμενο του ελληνικού θεάτρου σκιών παρουσιάζει πρωτοφανή πλούτο και ποικιλία (πάνω σ' αυτό τό θέμα διαθέτουμε έπιστημονικές εργασίες και άρθρα έφημερίδων)¹. Έκ πρώτης όψεως, τό γεγονός αυτό είναι κάπως παράξενο, γιατί ή χρυσή έποχή του Καραγκιόζη έκλεισε πριν από μισό αιώνα. Στο σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό υπάρχουν παρόμοια φαινόμενα, όπως για παράδειγμα τά *Άπομνημονεύματα* του Στρατηγού Μακρυγιάννη² ή τά ρεμπέτικα τραγούδια³, που άνακαλύφθηκαν ξανά από μερικούς διανοούμενους μετά τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (ή και λίγο καιρό πριν) και σήμερα αποτελούν άντικείμενα μελέτης και έρευνας, άφου θεωρούνται συντελεστές του καινούργιου προσανατολισμού ενός πολιτισμού μέ σαφή ελληνικό χαρακτήρα.

Έπισήμως, κατά τή διάρκεια του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, αυτά τά φαινόμενα, που περιλαμβάνουν και τό θέατρο σκιών, υπήρξαν για πολύ καιρό θύματα μιās υποτίμησης⁴, γιατί τά πολιτιστικά

* 1^η έκδοση: Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν 1984, σελ. 557. κεφ.: "Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα".

¹ Ποϋχнер, Β., «Σύντομη άναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* XXXI (1976-78), σελ. 294-323.

² Puchner, W., «Die Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makryannis aus kulturanthropologischer Sicht», *Südost-Forschungen* XXXIV (1975), σελ. 166-194 (μέ λεπτομερή βιβλιογραφία πάνω στό θέμα).

³ Πετρόπουλος, Ήλ., *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα, 1968. Βαμβακάρης, Μ., *Αύτοβιογραφία*, Αθήνα, 1973. Holst, G., *Road to rembetika. Music from a Greek sub-culture. Songs of love, sorrow and hashish*, Anglo-Hellenic Publishing, Αθήνα, 1975. Butterworth, K., and Schneider, S., *Rembetika: Songs from the Old Greek Underworld*, Athens, 1975. Δαμιανάκος, Στ., *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, 1976. Gauntlett, E., «Το Rembetiko Tragoudi», άδημοσίευτη διατριβή, Όξφόρδη, 1978.

⁴ Puchner, W., «Das neugriechische Schattentheater Karagioris», *Miscellanea Byzantina Monacensia*, No 21, München, 1975, σελ. 130-5.

πρότυπα ήταν στραμμένα προς άλλες κατευθύνσεις, είτε στη νεοκλασική συνέχιση της αρχαιότητας είτε στη ρομαντική ανακάλυψη ότι η δημοτική ποίηση και η άγροτική κουλουρά ήταν οι γνήσιοι εκπρόσωποι ενός ιδιαίτερου, σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού. Έτσι, παρ' όλη τη βαθμιαία μείωση της ζωτικότητάς του μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το ελληνικό θέατρο σκιών έχει σήμερα μπει σε μία φάση μερικής υπερεκτίμησης και συστηματικής έρευνας.

Αυτό μοιάζει να είναι ένδεικτικό μιās θεωρητικής, τελικής φάσης του θεατρικού είδους (genre), κατά την οποία αυτό το προϊόν του λαϊκού πολιτισμού αντιμετωπίζεται από την έπιστημολογική άποψη και καλλιεργείται σύμφωνα με τις προτάσεις της λαογραφίας. Ωστόσο, το ελληνικό θέατρο σκιών έχει ανέκαθεν ασκήσει την επίδρασή του στη ζωγραφική, στη μουσική, στη λογοτεχνία και στο θέατρο, συνεχίζοντας, από την άλλη μεριά, να δέχεται επιδράσεις από άλλους τομείς της πολιτισμικής ζωής.

Έκείνο που μπορούμε συνοπτικά να πούμε, είναι ότι ο Καραγκιόζης ήταν το μοναδικό πανελλήνιο λαϊκό θέατρο που υπήρχε στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} και στην αρχή του 20^{ου} αιώνα. Ψυχαγωγούσε ένα κοινό πολυπληθέστερο από το κοινό όλων των άλλων θεάτρων μαζί. Αυτό είναι ένα σημαντικό κοινωνιολογικό γεγονός. Η πολιτική κωμωδία ή οι παραστάσεις ιταλικής όπερας της βαυαρικής εποχής του Όθωνα, τα νοσταλγικά κωμειδύλλια της βουκολικής ζωής ή τα θεαματικά βαριετέ και οι επιθεωρήσεις δεν μπόρεσαν ποτέ να επηρεάσουν τον κόσμο των πόλεων και της υπαίθρου τόσο βαθιά όσο ο Καραγκιόζης.

Αυτό οφείλεται στον ιδιαίτερο σύνδεσμο που υπάρχει ανάμεσα στον καραγκιοζοπαίχτη και το κοινό του στην παράσταση αυτο-σχεδιασμού του θεάτρου σκιών, μία στενή επαφή και αρμονία που δεν συναντάμε εύκολα σε κανένα άλλο πρόσφατο είδος θεάτρου. Αύτη η «*praestabiliate Harmonic*» (Leibnitz) της παραγωγής και του κοινού, όπως εκπροσωπείται από τις παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου σκιών τη χρυσή εποχή από το 1890 μέχρι το 1930, ίσως είναι ένα σημαντικό παράδειγμα στην πρόσφατη συζήτηση για τη λειτουργικότητα και το ρόλο του θεατρικού κοινού στην παράσταση. Έτσι ο ελληνικός Καραγκιόζης, καθώς είναι παράσταση για έναν πρωταγωνιστή που δίνεται από ένα

παντοδύναμο караγκιοζοπαίχτη, παίρνει μία βαρυσήμαντη θέση στη θεωρία τοῦ θεάτρου⁵.

Αλλά αὐτή ἡ ἰδανική παράσταση-πρότυπο δέν εἶναι ἀποτελεσματική σήμερα. Ἐκτός ἀπό τόν караγκιοζοπαίχτη, ὁ δεῦτερος βασικός συντελεστής τῆς παραδοσιακῆς παράστασης, τό παραδοσιακό κοινό, ἔχει χαθεῖ γιά πάντα. Φυσικά, ὑπάρχουν караγκιοζοπαῖχτες πού μποροῦν νά δώσουν παραστάσεις ἀπό τό κλασσικό ρεπερτόριο στό παραδοσιακό ὕφος, ἀλλά τό κοινό ἔχει ἀλλάξει, ὅπως ἐπίσης καί οἱ ἀντιδράσεις του. Στίς ἐπόμενες σελίδες θά ἀσχοληθοῦμε μέ μερικές ἀπό τίς ἐπιπτώσεις αὐτῆς τῆς μεταβολῆς, δηλαδή μέ τίς ἐπιπτώσεις τῆς πάνω στό κλειστό κύκλωμα τῶν ἀλληλεπιδράσεων ἀνάμεσα στά ἐρεθίσματα πού ἐκπέμπει ὁ караγκιοζοπαίχτης ἀπό τή μιὰ μεριά καί τίς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ καί τήν ἐπίδρασή τους στόν караγκιοζοπαίχτη ἀπό τήν ἄλλη.

Ἡ μελέτη τοῦ θεατρικοῦ κοινοῦ εἶναι ἓνας ἀπό τούς κύριους τομεῖς τῆς θεατρικῆς ἔρευνας, γιὰ αὐτό κατέχει τό ρόλο τοῦ βασικοῦ συντελεστή σέ κάθε θεατρική παράσταση⁶.

Ὁ ρόλος καί οἱ λειτουργίες τοῦ κοινοῦ ποικίλλουν: στό συμβατικό ἀστικό θέατρο τοῦ 18^{ου} καί τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, οἱ θεατές εἶχαν περιοριστεῖ σέ λίγο πολύ παθητικούς δέκτες, στούς ὁποίους ἀπευθυνόταν ἡ συλλογική προσπάθεια τῶν ἡθοποιῶν, τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ συγγραφέα κτλ. Στή μεσαιωνική θρησκευτική παράσταση τό κοινό ἔπαιζε ἓνα κάπως πιό ἐνεργητικό ρόλο· καθώς ζωντάνευαν τά ἔθιμα καί οἱ τελετές («δρώμενα») μέ τίς μεταμφιέσεις καί τίς μαγικές πράξεις πού σχετίζονται μέ τή γονιμότητα τῆς γῆς, τῶν ζώων καί τῶν ἀνθρώπων, εἶναι μερικές φορές δύσκολο γιά τόν παρατηρητή νά ξεχωρίσει τούς θεατές (δέκτες) ἀπό τούς ἡθοποιούς (πομπούς), γιὰτί ὅλοι συμμετέχουν ἐνεργά στήν παράσταση⁷.

⁵ Puchner, ὁ.π., σελ. 185-194.

⁶ Poerschke, K., *Das Theaterpublikum als soziales und sozialpsychologisches Phänomen*, Διαιτρ., Köln, 1951 (Die Schaubühne, Bd 41). Scheerer, H., *Die sozialen Prozesse im Theater*, Köln, 1947· Schöne, E., *Schauspiel und Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert*, Διαιτρ., Frankfurt/Main, 1927· Kindermann, H., «Plädoyer für die Publikumsforschung», *Maske und Kothurn* 17, 1971, σελ. 293-303· Diederichsen, D., «Methodische Probleme der Publikumsforschung», *Maske und Kothurn* 17, 1971, σελ. 304-319· Brufort, W. H., «Über Wesen und Notwendigkeit der Publikumsforschung», *Maske und Kothurn* 1, 1955, σελ. 148-155.

⁷ Γιά τό ελληνικό ὕλικό βλ. Puchner, W., *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien, 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen

Ἐπειδὴ βασίζεται στὸν αὐτοσχεδρισμό, τὸ ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν δέχεται καὶ χρησιμοποιοῖ τὶς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ μέ τέτοιο τρόπο, ὥστε ἡ παράσταση νὰ ἀνταποκρίνεται πάντα στίς προσδοκίες καὶ τὶς ἐπιθυμίες τῶν θεατῶν. Ὑπάρχει μία προφορική παράδοση ὅτι ὁ μεγάλος ἀθηναῖος καραγκιοζοπαίχτης Μόλλας συνήθιζε νὰ λέει τρία διαφορετικὰ ἀστεῖα στὴν ἀρχὴ τῆς παράστασης: ἓνα χοντροκομμένο, ἓνα συνηθισμένο κι ἓνα ἐκλεπτυσμένο, ὥστε, σύμφωνα μέ τὶς ἀντιδράσεις πού ἄκουγε πίσω ἀπὸ τὸ πανί, νὰ μπορεῖ νὰ ἀποφανθεῖ γιὰ τὸ κοινωνικὸ ἐπίπεδο καὶ τὴ σύνθεση τοῦ κοινοῦ του καὶ νὰ προσαρμόζει τὸ χιοῦμορ του στὴ δεκτικότητα αὐτοῦ τοῦ συγκεκριμένου κοινοῦ⁸. Αὐτὸ ἦταν ἀπαραίτητο, γιατί καθὼς τὸ θέατρό του βρισκόταν στὴν Πλατεία Δεξαμενῆς στὸ Κολωνάκι, πού σήμερα εἶναι μία μεγαλοαστικὴ συνοικία τῆς Ἀθήνας, ὑπῆρχαν συχνὰ πολλοὶ ἐκπρόσωποι τῆς ἀνώτερης ἀστικῆς τάξης ἀνάμεσα στοὺς θεατές.

Συνήθως ὅμως, ὅσοι ἀποτελοῦσαν τὸ κοινὸ τῶν παραστάσεων τοῦ θεάτρου σκιῶν, ἦταν ἄνθρωποι πού ἀνῆκαν στίς κατώτερες τάξεις καὶ πού δὲν εἶχαν τὴν ἐμπειρία τοῦ νὰ «πηγαίνουν θέατρο». Ἔτσι, σέ μερικές περιπτώσεις, ἔπαιρναν τὸ ἔργο τοῖς μετρητοῖς, ἀφοῦ γι' αὐτοὺς ὁ φανταστικὸς κόσμος τοῦ μπερντέ μπερδευόταν μέ τὴν πραγματικότητα (Ὁ Σπαθάρης μᾶς διηγεῖται ἓνα χαριτωμένο ἐπεισόδιο στὰ *Απομνημονεύματά* του)⁹. Ὅμως παρ' ὅλη τὴν ἐξοικείωση μέ τὸ θέαμα πού διαδραματιζόταν μέσα στὸ παραδοσιακὸ καφενεῖο, στὸ πλαίσιο τῆς κατανάλωσης καὶ τῆς ψυχαγωγίας, οἱ θεατές δὲν δέχονταν εὐκόλα καινοτομίες ἢ πειραματισμούς. Κατὰ τὶς πρῶτες δεκαετίες τῆς ζωῆς τους στὴν Ἑλλάδα, οἱ ἥρωες καὶ οἱ πλοκές κατάντησαν ἔτσι στερεότυποι, τὰ τελικὰ προϊόντα μιᾶς μακριᾶς διαδικασίας ἐπιλογῆς καὶ διαμόρφωσης πού ἀκολουθοῦσε πιστὰ τὶς ἐπιθυμίες καὶ τὰ γούστα τοῦ κοινοῦ.

Οἱ χαρακτηριστικὲς ἰδιομορφίες τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν πού ἀναφέρονται στίς συγκεκριμένες σχέσεις του μέ τὸ κοινὸ διατυπώθηκαν γιὰ πρώτη φορά ἀπὸ τὸν Φῶτο Πολίτη, ἓναν ἀπὸ τοὺς πιό

Museums für Volkskunde, Bd XVIII).

⁸ Γιὰ τὸ πλούσιο ὕλικό γιὰ τὸν Μόλλα. Βλ. Ποῦχνερ, ὁ.π. (σημείωση 1).

⁹ Σπαθάρης, Σ., *Απομνημονεύματα καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, 1960 (1976, 1978), σελ. 61.

διακεκριμένους θεωρητικούς τοῦ σύγχρονου ἐλληνικοῦ θεάτρου, σέ μία ἀθηναϊκή ἐφημερίδα τό 1931. Τοποθετεῖ τό θέμα μέ τόν ἀκόλουθο τρόπο:

Ἀπό ὅσες κι' ὅποιες περιπέτειες κι' ἄν περνᾷ ἡ ἐλληνική σκηνή, ὑπάρχει ὥστόσο ἐδῶ στόν τόπο μας ἕνα θέατρο, πού συνεχίζει πάντα ἀνεπηρέαστο τήν ἡρεμή, κανονική, ἀνεξάρτητη κι' ἀφεγγή ζωή του: ὁ Καραγκιόζης... Ἡ σκηνή, τό θέατρο τῶν ζωντανῶν ἡθοποιῶν, εἶδε θριάμβους καί καταστροφές, ἄλλαξε ρυθμούς παιξίματος, ὑποκριτικές σχολές, μεθόδους ἐμφανίσεως τῶν ἔργων, πῆδηξε ἀπό τήν τραγωδία στήν ἐπιθεώρηση, ἀπό τή φάρσα στό δρᾶμα, ἀπό τό λιγόπραχτο κοινωνικό ἔργο στήν πολυσύνθετη κινηματογραφική φαντασμαγορία πότε πλαστικό, πότε ζωγραφικό, ἄλλοτε στομφῶδες, ἄλλοτε στεγνά ρεαλιστικό, τό θέατρο τῶν ζωντανῶν ἡθοποιῶν σοῦ κάνει τήν ἐντύπωση στά ἑκατό χρόνια τῆς νεοελληνικῆς ὑπάρξεως τοῦ ταραγμένου, ἀπειθάρχητου ἀσκεριοῦ, πού φέρεται πότε δῶθε, πότε κεῖθε, μέ στή νύχτα, δίχως δική του θέληση, ἀνάλογα μέ τήν ἐπιβολή πρόσκαιρων ἀρχηγῶν ἢ σύμφωνα μέ τά σαλπίσματα πού φτάνουν ἀπ' τά σκοτεινά, μυστηριώδη βάθη τοῦ ὀρίζοντος. Ὁ Καραγκιόζης, ὁμοιος περίπου στά χρόνια, δέν πέρασε ἀπό τέτοιες συγκινήσεις. Βρῆκε ἀμέσως τό κοινό του, ἕνα ἀκροατήριο πλατύ, μεγάλο, ἀφελές, ἤρθε σέ πλήρη ἐπαφή μ' ἐκεῖνο καί προχώρησε κανονικά τό δρόμο του¹⁰.

Τό γεγονός αὐτό τοῦ προκαλεῖ ἐκπληξη καί ὁ Φῶτος Πολίτης, ἕνας ἀπό τούς πιό διακεκριμένους θεωρητικούς τοῦ σύγχρονου ἐλληνικοῦ θεάτρου, συνεχίζει μέ τήν παρατήρηση ὅτι τό κοινό τοῦ θεάτρου σκιῶν πηγαίνει τρεῖς-τέσσερις φορές στήν ἴδια παράσταση, φαινόμενο ἀσυνήθιστο ἀκόμα καί γιά τήν περίπτωση τῆς καλύτερης φάρσας ἢ κωμωδίας. Τό κοινό ἤδη γνωρίζει τήν ὑπόθεση, τίς φιγοῦρες καί τά καλαμπούρια κι ὁ καραγκιοζοπαίχτης ξέρει ἀκριβῶς τί ἐπιθυμοῦν καί τί περιμένουν ἀπό ἐκεῖνον οἱ θεατές. Ὁ Φῶτος Πολίτης ἀπέδωσε αὐτήν τήν πνευματική καί συναισθηματική ἀρμονία στό γεγονός ὅτι ὁ καραγκιοζοπαίχτης καί τό κοινό του ἀνήκουν στόν ἴδιο λαϊκό πολιτισμό. Σύμφωνα μέ τόν Πολίτη, αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού τό θέατρο σκιῶν δέν μπορεῖ νά ἐξελιχθεῖ (παρ' ὅλη τήν ὑπαρξη κάποιων ἐπιφανειακῶν ἀλλαγῶν στήν τεχνική καί τά σκηνικά). Ἄν

¹⁰ Πολίτης, Φ., *Θεατρικές ἐπιφυλλίδες*, Ἀθήνα 1964, σελ. 189 κ.ἐ..

αυτό συνέβαινε, θά ήταν αποτέλεσμα της ελεύθερης προσωπικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, η οποία δεν έχει θέση στους συλλογικούς και ομοιόμορφους έκφραστικούς τρόπους του λαϊκού πολιτισμού.

Όμως ο Καραγκιόζης δεν είναι απλά ένα προϊόν του λαϊκού πολιτισμού, όπως η ελληνική δημοτική ποίηση. Έκανε την εμφάνισή του ήδη από την εποχή της αύγης του λαϊκού πολιτισμού στην Ελλάδα και εύδοκίμησε βασικά στις πόλεις¹¹. Εκτός από τις πασίγνωστες μεταρρυθμίσεις με στόχο τον εξελληνισμό και τις επιτυχημένες καινοτομίες του Μίμαρου στην Πάτρα γύρω στα 1890, ένδεικτικό της εξελικτικής πορείας είναι το γεγονός ότι, ανάμεσα στα επαγγέλματα που έξασκεϊ ο Καραγκιόζης σε τόσες υποθέσεις, δεν υπάρχει ούτε ένα που νά ανήκει στις παραδοσιακές ασχολίες του αγροτικού πληθυσμού¹². Ο Μπαρμπα-Γιώργος, ο άξεστος, αγροϊκος αλλά και ήρωικός τύπος από τη Ρούμελη, θεϊός του Καραγκιόζη, είναι ο μοναδικός κτηνοτρόφος.

Αυτή η φιγούρα, που πρώτος δημιούργησε ο Μίμαρος και στη συνέχεια ανέπτυξε ο Ρούλιας¹³, προκαλούσε διφορούμενες αντιδράσεις στους θεατές των μικρών αστικών κέντρων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ήταν ταυτόχρονα αντικείμενο γελοιοποίησης και αγάπης. Οι κάτοικοι των πόλεων τον έβλεπαν μ' αίσθήματα νοσταλγίας από τη μιά μεριά κι από την άλλη μ' εκείνα τα αίσθήματα ανωτερότητας με τα όποια η κοινωνική πρόοδος της αστικοποίησης αντιμετωπίζει τις αγροτικές συνήθειες που ανήκουν στο ίδιο της το παρελθόν.

Ο ρουμελιώτης φουστανελλοφόρος ήταν «υπανάπτυκτος», που σημαίνει ότι δεν μπορούσε να καταλάβει τα πρωτευουσιάνικα ήθη και έθιμα· επομένως, αντιμετωπιζόταν αφ' ύψηλου με κάποια ελαφρά περιφρόνηση· όμως, ήταν και η προσωποποίηση της παλιάς ήρωικής αντάρτικης στάσης και του άρρενωπού πρότυπου της «λεβεντιάς»¹⁴ και συνεπώς αντικείμενο θαυμασμού και μεγάλης εκτίμησης. Η δημιουργία αυτού του τύπου συμπίπτει με τις στρατιωτικές προ-

¹¹ Puchner, δ.π. (σημείωση 4), σελ. 197 κ.ε..

¹² Για το ρεπερτόριο βλ. Puchner, δ.π. (σημείωση 4), σελ. 221-232.

¹³ Μπίρης, Κ. Ι., «Η λεβεντιά της Ρούμελης και το ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd IV (Berlin, 1959). In Zusammenarbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi, herausgegeben von Johannes Irmscher (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17), σελ. 209-222.

¹⁴ Μπίρης, Κ. Ι., «Η λεβεντιά της Ρούμελης και το ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία* 61, 1975, σελ. 661-668.

ετοιμασίες για τόν έλληνο-τουρκικό πόλεμο τοῦ 1897, ὅταν οἱ έφημερίδες ἦταν γεμάτες ἀπό διάφορες ἱστορίες γι' αὐτούς τούς παράξενους πολεμιστές ἀπό τά βουνά τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας πού γι' ἄλλη μιά φορά γίνονταν ἀπαραίτητοι.

Αὐτή ἀκριβῶς ἡ διαφορούμενη στάση τοῦ κοινοῦ πρὸς τό θεῖο τοῦ Καραγκιόζη, ὁ ὁποῖος προσωποποιεῖ τό παλιό ἥρωικό ἰδανικό πού ἔχει ἐν μέρει χάσει τό κύρος του μέσα στό σύγχρονο ἀστικό περιβάλλον, ἀποδεικνύει ὅτι ὁ πυρήνας τῆς παράστασης, ὅπου ὁ Μπαρμπα-Γιῶργος ὡς ὁ πιό δημοφιλῆς τύπος σίγουρα ἀνήκει, δέν ἀπευθύνεται καί ἀρχικά δέν ἔχει ἀναπτυχθεῖ στό πολιτισμικό περιβάλλον τοῦ ἀγροτικοῦ πληθυσμοῦ, ἀλλά σ' ἐκεῖνο τῶν χαμηλότερων τάξεων τῶν ἡμιαστικῶν καί ἀστικῶν κέντρων¹⁵.

Ὁ Καραγκιόζης τῆς «κλασσικῆς» περιόδου ἀνήκει στίς διασκεδάσεις τοῦ παραδοσιακοῦ χώρου τοῦ καφενεῖου· εἶναι ἓνα θέαμα πού προτιμοῦν κυρίως τά στρώματα τά ὁποῖα βρίσκονται στή βάση τῆς κοινωνικῆς πυραμίδας... Ὅμως τήν παράσταση ἀπολαμβάνουν καί ἄνθρωποι πού ἀνήκουν στή μεσαία τάξη μαζί μέ τίς οἰκογένειές τους. Στίς δεκαετίες τοῦ εἴκοσι καί τοῦ τριάντα, μερικοί φημισμένοι καραγκιοζοπαῖχτες πέτυχαν νά προσελκύσουν τήν προσοχή τῆς ντόπιας διανόησης ὡς ἐκπρόσωποι μιᾶς αὐτόχθονης, ἀπλοϊκῆς λαϊκῆς τέχνης.

Πέρα ἀπ' αὐτές τίς μᾶλλον λεπτές κοινωνικές καί ἱστορικές διαφοροποιήσεις, ἡ παράσταση τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν ἀνα-δεικνύει ὅλους τούς μηχανισμούς καί τίς ἀντιδράσεις πού συνήθως χαρακτηρίζουν τίς μορφές τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου: ἀνάμεσα στήν παραγωγή καί τό κοινό ὑπάρχει μία γενική συναίνεση πάνω στά παραδοσιακά πρότυπα τῆς παράστασης (φιγοῦρες, πλοκές, ὕφος, ἀστεῖα). Καί οἱ δύο πλευρές, πού ἐπιδροῦν ἡ μία πάνω στήν ἄλλη, καθῶς ἐπικοινωνοῦν μέσα στήν πορεία τῆς παράστασης, συγκροτοῦν ἓνα κλειστό κύκλωμα δράσεων/ἀντιδράσεων/ἐξουδετέρωσης τῶν ἀντιδράσεων κ.ο.κ., μία διττή ἐνότητα, ἐνῶ παράγουν τήν θεατρική διαδικασία πού στηρίζεται στήν ἀμοιβαιότητα: ὁ καραγκιοζοπαῖχτης συνειδητοποιεῖ καί ἐκπληρώνει τίς συλλογικές προσδοκίες καί ἐπιθυμίες τῶν θεατῶν του, πού τοῦ ὑποδεικνύουν μέ τίς ἀντιδράσεις τους (γέλιο, σφυρίγματα, σχόλια,

¹⁵ Τά ἔχνη τοῦ Καραγκιόζη στίς ἀγροτικές συνήθειες καί τελετές εἶναι ἐξαιρετικά σπάνια (Βλ. Ποῦχνερ, ὁ.π., σημείωση 4, σελ. 157-161).

άγωνία, χειροκροτήματα κτλ.) αν παίζει καλά ή όχι. Κάνοντας αυτό, διευθύνουν οι ίδιοι στην κυριολεξία την παράσταση, κεντρίζοντας και έγκρίνοντας ή αποδοκιμάζοντας τις έμπνεύσεις του ήθοποιου. Αυτό τό κλειστό κύκλωμα πάνω σέ σταθερούς τρόπους έπικοινωνίας¹⁶, αυτή ή παραγωγή τής παράστασης πού διορθώνεται και διευθύνεται ένεργητικά και άμεσα από τό κοινό, μοιάζει νά είνai ένα πρότυπο, μία ιδανική μορφή θεατρικής παράστασης, στην όποία και άναφέρεται ή θεωρία του θεάτρου, όταν μιλάει γιά τήν ιδιάζουσα διμερή διαδικασία έπικοινωνίας, πού σέ τελική άνάλυση είνai ή ούσία του θεάτρου¹⁷.

Η δυνατότητα νά άσκήσει άμεση επίδραση πάνω στην παραγωγή τής παράστασης στην όθόνη δίνει στό θεατή ένα έξαιρετικά ύψηλό βαθμό ικανοποίησης και συναισθηματικής μέθεξης στά σκηνικά γεγονότα, γιατί ό πνευματικός όρίζοντας και οι συναισθηματικές αντιδράσεις του κοινού στην «κλασσική» περίοδο του Καραγκιόζη είνai άπόλυτα όμοιογενείς. Αύτή ή άτμόσφαιρα άρμονίας εύνοεί ψυχολογικούς μηχανισμούς, όπως τήν προβολή έσώτερων αίσθημάτων και έπιθυμιών πάνω σέ σκηνικές καταστάσεις και τήν άπόλυτη ταύτιση μέ τόν ήρωα, έκδηλώσεις πολύ γνωστές από τό παιδικό θέατρο.

Μή διαθέτοντας τήν έμπειρία τέτοιων πειραματισμών πάνω στην πραγματικότητα πού άποτελούν τήν ούσία του θεάτρου, τά χαμηλότερα στρώματα τής έλληνικής κοινωνίας κάποιες φορές συνέχεαν τίς δύο πραγματικότητες, εκείνη τής όθόνης και τήν άλλη τής καθημερινής ζωής. Ένας από τούς διασημότερους έλληνες καραγκιοζοπαίχτες, ό Σωτήρης Σπαθάρης, περιγράφει στά *Απομνημονεύματά του*¹⁸ μία τέτοια χαριτωμένη σκηνή, όπως αύτή πού άκολουθεϊ (αύτά τά *Απομνημονεύματα*, παρεμπιπτόντως, είνai από τά σημαντικότερα ντοκουμέντα γιά τίς συνθήκες ζωής και τούς τρόπους σκέψης των έλληνικών κατώτερων τάξεων στόν 20^ο αιώνα¹⁹:

¹⁶ Paul, A., «Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 23, 1971, σελ. 55-77· U. Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt, 1973· Pfister, M., *Das Drama*, München, 1977. Περισσότερο ύλικό πάνω στό θέμα στό: Van Kesteren, A., und Schmid, H., (έπιμ.), «Einführende Bibliographie zur modernen Dramentheorie», *A Moderne Dramentheorie*, Kronberg, 1975, σελ. 318-338.

¹⁷ Steinbeck, D., *Einführung in die Theorie und Systematik der Theaterwissen-schaft*, Berlin, 1970, σελ. 200 κ.έ. (μέ περισσότερο ύλικό).

¹⁸ Βλ. σημείωση 9.

¹⁹ Μερακλής, Μ., «Μιά ζωή Καραγκιόζης», *Διαβάζω* 28, Φεβ. 1980, σελ. 59- 61.

‘Όλοι οἱ παλιοὶ Μαρουσιῶτες θυμοῦνται ὅτι ἐκείνη τῇ χρονιά, μιά βραδύα ποῦπαιζα τὴν παράσταση Ἡ ἀναγνώριση τῶν δύο ἀδελφῶν, ὅταν ὁ Μπιζάτ πού τόν εἶχανε ἀπό μωρό τουρκέψει οἱ Τοῦρκοι σκότωσε τό γέρο-Δράκο τόν Γκαφιώτη, οἱ θεατές λυπημένοι εἶπαν: «Ἄχ, μωρ’ Μπιζάτ, τί ἔκανες!» Τότε ὁ ἀγροφύλακας Μῆτρος Παποῦς, ἡ στ’ ἀστεῖα ἡ στ’ ἀλήθεια, σκοπεύει μέ τὴν καμπούρα του τό πανί καί λέει: «Νά ρέ παλιό-τουρκα». ‘Ο γαμπρός μου, πού ὑπερετοῦσε στό Ναυτικό ἀλλά ἐρχότανε συχνά νά μέ βλέπει, τοῦ πιάνει τό χέρι καί τοῦ λέει: «Μή, θά σκοτώσης τόν ἀδερφό μου». Ἀμέσως ἔγινε ἕνας μεγάλος καυγᾶς, οἱ μισοὶ θεατές νά ὑπερασπίζονται τό ναύτη καί οἱ ἄλλοι μισοὶ τόν πατριώτη τους τόν ἀγροφύλακα. Σπάσανε πολλές καρέκλες καί τραπέζια κι ὁ Καραγκιόζης ἔγινε κομμάτια. Πολλοὶ θεατές φύγανε μέ ἀνοιγμένα κεφάλια. Ἐκεῖνο τό καλοκαίρι ὁ Καραγκιόζης δέν ξανάπαιξε. Αὐτό πού ἔγινε δείχνει τί δύναμη εἶχανε τότε οἱ χάρτινοι, ἄψυχοι ἡθοποιοί²⁰.

‘Ο τοῦρκος Karagöz εἶναι τό ἱστορικό πρότυπο τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν²¹. Ἐξελληνίστηκε κυρίως ἀπό τόν Μίμαρο στην ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 1890²². Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ὑπῆρχε ἀκόμη τό παλιό τουρκικό ὕφος παράστασης (πού ἀκολουθοῦσε καί ὁ Μπράχαλης)²³ μαζί μέ τὴ λεγόμενη «Ἡπειρωτικὴ παράδοση»²⁴ πού ἐμφανίζεται περίπου γύρω στὰ 1880 καί δείχνει τὰ πρῶτα σημάδια ἐξελληνισμοῦ, προσαρμόζοντας θέματα καί μοτίβα ἀπὸ λαϊκὰ βιβλία καί παραδόσεις γιὰ τούς ἥρωες τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης τοῦ 1821, ἕνα ὕφος παράστασης πού ἴσως προέρχεται ἀπὸ τὰ Γιάννενα τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ²⁵.

Τό τουρκικό θέατρο σκιῶν παρουσιάζει παρόμοια δομὴ ὡς πρὸς τὴν ὑπόθεση καί τὴν εἰκαστικὴ τυπολογία τῶν σκηνικῶν χαρακτήρων²⁶,

²⁰ Σπαθάρη, Σ., *Απομνημονεύματα καί ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, Βέργος, 1976, σσ 61-62. (Μετάφραση ἀπὸ τὸν Rinvolucris, M., Spatharis, S., *Behind the white screen. An autobiography by Sotiris Spatharis*. Μεταφρασμένο ἀπὸ τὰ ἐλληνικά καί μέ εἰσαγωγή ἀπὸ τὸν Rinvolucris, M., London Magazine éditions, 1967, σελ. 73).

²¹ Οἱ θεωρίες γιὰ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ ἢ βυζαντινὴ καταγωγή δέν εἶναι πιά ἀποδεκτές.

²² Μπίρης, Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ἑλληνικό λαϊκό θέατρο*, Ἀθήνα, 1952, σελ. 28 κ.ἔ..

²³ Τό πρόσωπο τοῦ Μπράχαλη εἶναι ἀκόμα γνωστό ἀπὸ τίς ἐλληνικὲς προφορικὲς παραδόσεις γιὰ τὸν Καραγκιόζη (Καῖμης, Τζ., *Ἡ ἱστορία καί ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα 137, σελ. 9 κ.ἔ.).

²⁴ Μπίρης, ὁ.π. (σημείωση 22) σελ. 28 κ.ἔ.. Γιά ἀντιρρήσεις, βλέπε Σηφάκης, Γ. Μ., «Ἡ παραδοσιακὴ δραματοποιία τοῦ Καραγκιόζη (πρῶτη προσέγγιση)», *Ο Πολίτης* 5, 1976, σελ. 25-39.

²⁵ Myrsiades, L. R., «The Karaghiosfis Performance in Nineteenth-Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, σσ. 83-97.

²⁶ Γιά σύγκριση βλέπε: Dostálová-Jeništová, R., «Das neugriechische Schatten-theater Karagöz.

άλλά η παράσταση άπευθύνεται σέ διαφορετικό κοινό. Μέ τίς φιγοῦρες τοῦ ίθυφαλλικοῦ καί κυνικοῦ Karagöz, τοῦ λόγιου Hacıvat, τῆς πονηρῆς πόρνης Zene, τοῦ κομψευόμενου Çelebi, τοῦ ἀνάπηρου νάνου Beberuhi καί τοῦ πάντα μεθυσμένου καί βάνανυσου χωροφύλακα Tusuz Deli Bekir, πού εἶναι ὁ βίαιος «ἀπό μηχανῆς θεός» τοῦ ἔργου, ἡ παραδοσιακή τουρκική παράσταση ἀντανεκλά, σύμφωνα μέ τή γνώμη τοῦ καθηγητῆ Siyavuşgil²⁷, τόν κοινωνικό ὀρίζοντα τῆς παραδοσιακῆς τουρκικῆς γειτονιάς τῆς Κωνσταντινούπολης, τοῦ «μαχαλά». Μέσα σ' αὐτόν τόν κλειστό μικροκοινωνικό σχηματισμό, μπορούμε πράγματι νά βροῦμε ὅλες τίς φιγοῦρες τῶν διαφορετικῶν ἐθνοτήτων πού ἐμφανίζονται στήν ὀθόνη (τόν *μπερντέ*) νά μιλοῦν τουρκικά μέ παράξενες προφορές: ὁ τεράστιος Baba Himmət ἀπό τά βουνά τῆς Ἀνατολίας, ὁ Laze ἀπό τά νότια παράλια τῆς Μαύρης Θάλασσας, ὁ Rumelili ἀπό τά Βαλκάνια, ὁ Κοῦρδος, ὁ Τάρταρος, ὁ Γύφτος, ὁ Πέρσης, ὁ Ἀραβας, ὁ Ἀρμένης, ὁ Ἑβραῖος.

Ὅπως ἀπέδειξε ὁ καθηγητής Siyavuşgil, τά περισσότερα ἔργα τοῦ κλασσικοῦ τουρκικοῦ ρεπερτορίου πηγάζουν ἀπό ἓνα πραγματικό ἱστορικό γεγονός, πού διετάραξε τή λεπτή ἐσωτερική ἰσορροπία αὐτῆς τῆς διεθνικῆς μικροκοινωνίας, ὅπως οἱ συχνές πράξεις βίας τῶν Γενίτσαρων. Ἔτσι ὁ Siyavuşgil συμπεραίνει: «Ὁ μηχανισμός τῆς σάτιρας στόν Καραγκιόζη μᾶς εἶναι τώρα γνωστός: τό σημεῖο ἐκκίνησης εἶναι πάντοτε ἓνα πραγματικό γεγονός, κάποιο κοινωνικό συμβάν πού προκαλεῖ ἐκπληξη ἢ σόκ στήν κοινή συνείδηση. Ὁ λαϊκός καλλιτέχνης μεταφέρει αὐτήν τήν κατάσταση στό γινώριμο πλαίσιο τοῦ μαχαλά»²⁸.

Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung», *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd IV, Berlin, 1959 · In Zusammenarbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi, Herausgegeben von Johannes Irmischer, Berliner Byzantinistische Arbeiten 17, σελ. 185-197 Rinvolucris, M., στο Spatharis, ὁ.π. (σημείωση 20), σελ. 5-28 (εἰσαγωγή) And, M., «Yunan- lilar Bizim Karagöje Nasil Sahip Ciktılar?» (Μέ περίληψη στά ἀγγλικά: How Greeks Claimed Ownership of Karagöz), *Turkiyemiz* 5, 1971, σελ. 2-11 Zakhos-Papazahariou, E., «Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec», *Turcica* 5, 1975, σελ. 32-39, pl. I-XXVII. Για συστηματική σύγκριση βλ. τώρα: Αἰκατερίνη Μυστακίδου, *Karagöz, Τό θέατρο σκιῶν στήν Ἑλλάδα καί στήν Τουρκία*, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1982.

²⁷ Siyavuşgil, S. E., *Karagöz. Psiko-sosyolojik bir deneme*, Istanbul, 1941· Siyavuşgil, S. E., *Karagöz Son histoire, ses personnages son esprit mystique et satirique*, Istanbul, 1951· Siyavuşgil, S. E., *Karagöz. Its history, its character, its Mystic and Satiric Spirit*, Ankara, 1955. Βλέπε ἀκόμη: Siyavuşgil, S. E., «Ὁ τοῦρκος Καραγκιόζ», *Θέατρο*, 10, 1963, σελ. 20-25. Ν. Καρτσουνάκης-Νάκης, «Ὁ τοῦρκος Καραγκιόζ», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* XXII, 1965, σελ. 266-269.

²⁸ Siyavuşgil, ὁ.π. (σημείωση 27, ἀγγλική μετάφραση), σελ. 20.

Άπό αúτñν τñν άποψη, ã ðποιαδήποτε παράσταση άντιπροσωπεύει ένα είδος θεραπευτικής ψυχικής άφομοίωσης γεγονότων óδυνηρών, ã πραγματικότητα ξαναπαίζεται καί άποκαθίσταται, προσαρμοσμένη στις έπιθυμίες του κοινού. Χαρακτηριστικά καί συνήθειες –πού παρεκκλίνουν άπό τους κοινωνικούς κανόνες καί τους συμβατικούς ρόλους του μαχαλã– διακωμωδοúνται (γιά παράδειγμα ð νάνος), αλλά άκόμη καί οί χαρακτήρες πού μιλοúν τουρκικά μέ ξένη προφορά ã λεξιλόγιο γίνονται άντικείμενο γελοιοποίησης. Τό κοινό κρατã μία άπόσταση άπό τίς φιγοúρες του διαλόγου, ðπως κάνει στήν πραγματικότητα.

Μόνο μέ τόν Karagöz ταυτίζονται. Οί φιγοúρες πού έχουν κάποια ιδιομορφία στις συνήθειες και στήν προφορά άποτελοúν μέρος τñς πραγματικότητας του κοινού· μόνον ð Karagöz μέ τñν πλατιά φαντασία του είναι ικανός νά νικήσει τñν πραγματικότητα, νά τñν λησμονήσει, νά έξουθενώσει τόν καταναγκαστικό της χαρακτήρα κατά τñ διάρκεια τñς παράστασης καί μέχρι τό τέλος της, ðταν κάτω άπό τά κτυπήματα του φοβερού Tusuz Deli Bekir είναι άναγκασμένος νά τñν ξαναδεχθεί. Άπό αúτñν τñν άποψη, ã παράσταση είναι μία έκδήλωση τών προσωπικών καί συλλογικών όνειροπολήσεων τών θεατών, πραγματοποιει έκείνο πού ã καθημερινότητα έπιβάλλει ως άπραγματοποίητο, γιά μιã στιγμή θριαμβεύει πάνω στήν ίδια τñ σκληρή καί καταπιεστική ζωή.

“Έτσι, σύμφωνα με τόν καθηγητή Siyavuşgil, ã τουρκική παραδοσιακή παράσταση²⁹ είναι ã σκηνική επέκταση τñς κοινωνικής πραγματικότητας τñς άπομονωμένης παλιãs γειτονιάς τñς Κωνσταντινούπολης. Άπευθυνόταν σχεδόν άποκλειστικά στό κοινό του μαχαλã καί στόχος της ãταν νά έκπληρώσει κάποιο είδος ψυχοθεραπευτικών λειτουργιών είτε γιά τό άτομο είτε γιά τό σύνολο³⁰.

Άντίθετα, ã ελληνική παράσταση του θεάτρου σκιών δέν άπευθύνεται σε μιã περιορισμένη ομάδα του πληθυσμού, αλλά άντιπροσωπεύει έναν πανελλήνιο ðρίζοντα. Είναι ένας συνδυασμός ρεαλιστικών ιστορικών στοιχείων άπό τñν τουρκική περίοδο καί τñν έποχή τñς ελληνικής επανάστασης του 1821 μέ μυθολογικά, χριστιανικά καί άρχαία μοτίβα, πού γίνεται μ’ έναν τρόπο άφελή: άντιπροσωπεύει ένα μείγμα τñς λαϊκής ελληνικής μυθολογίας μέ τñν πραγματικότητα,

²⁹ Γιά περισσότερο ύλικό πάνω στόν τούρκο Karagöz βλέπε: Ποúχνερ, ð.π. (σημείωση 1), nº 1-74 καί άκόμη: And, M., *Karagöz, Turkish Shadow Theatre*, Ankara, 1975.

³⁰ Πió λεπτομερειακά στόν Puchner, ð.π. (σημείωση 4), σελ. 43, 55.

μεϊγμα ιστορικό καί μεταϊστορικό, κατανοητό καί πολύ γνωστό γιά τόν κάθε Έλληνα, ανεξάρτητα από τόν τόπο καταγωγής καί διαμονής του.

Ἡ ἑλληνικότητα καί ἡ δημοτικότητα³¹ αὐτοῦ του θεατρικοῦ εἶδους στηρίζονται ἀκριβῶς πάνω σ' αὐτό τό γεγονός. Αὐτός ὁ τύπος παράστασης εἶναι, ἀσφαλῶς, τό προϊόν πολλῶν ἀναπλάσεων καί διασκευῶν τῆς τουρκικῆς ἐκδοχῆς. Τόν 19^ο αἰῶνα, ὁ παλιός καραγκιοζοπαίχτης Ἁγιομαυρίτης εἶχε δεῖ τίς παραστάσεις τοῦ Μπράχαλη, μετέφερε τόν Καραγκιόζη στήν Ἑλλάδα μαζί μέ τίς σύγχρονες προφορικές παραδόσεις κι ἔπαιζε ἀκόμη μέ τόν τουρκικό τρόπο. Σέ μία συνέντευξη ὁ Ἁγιομαυρίτης περιγράφει τήν παράσταση σέ κλασσικό τουρκικό χαμám, τό δημόσιο λουτρό, ὅπως τήν ἔπαιζε ὁ Μπράχαλης. Στό κέντρο τῆς σκηνῆς ὑπάρχει ἕνα κτήριο μέ θόλο. Αὐτό εἶναι τό τζαμί. Ἀπό τή μία πλευρά πηγαίνουν στό λουτρό οἱ γυναῖκες, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη ὁ Καραγκιόζης ἀπευθύνεται στήν καθεμιά τους καί προσφέρει τίς ὑπηρεσίες του χυδαιολογῶντας. Στό τέλος τοῦ ἔργου παρουσιάζεται ὁ Bekri Mustafa καί δίνει τό σῆμα γιά τό φινάλε δέρνοντας ἀλύπητα τόν Καραγκιόζη.

Αὐτό τό πρωτόγονο εἶδος θεάτρου σκιῶν ὀνομαζόταν *Ἀνατολικόν Θέατρον*³² στήν Ἀθήνα τοῦ 19^{ου} αἰῶνα καί δέν ἦταν πολύ δημοφιλές στούς κατοίκους τῆς πρωτεύουσας. "Ἐτσι, ἕνα ἄρθρο σέ μία ἀθηναϊκή ἐφημερίδα τοῦ 1854 λέει τά ἑξῆς:

Λυπούμεθα βλέποντες τήν Διεύθυνσιν τῆς Ἀστυνομίας ἀνεχομένην καί συγχωροῦσαν τήν ἕν τισι καφενεῖοις παράστασιν τοῦ λεγομένου Καραγκιόζη, ἐνῶ ἄλλοτε αὐστηρῶς ἐμποδίζετο αὕτη. Ἄγνοεῖ φαίνεται ὁ κ. Διευθυντής ὁποῖων αἰσχυρῶν καί ἀσέμνων πράξεων σκηναῖ παρίστανται διά τῶν νευροσπάστων εἰς τά βωμολογικά τοῦτα τῶν Ἀσιατῶν θέατρα, καί ὁποῖα διαφθορά διαχέεται ὥς ἐκ τούτων εἰς ὅλην τήν κοινωνίαν μας, ἀφοῦ ἀπειράριθμον πλῆθος διαφόρων παιδων, καί πολλοί μάλιστα ἐκ τῶν μαθητῶν τῶν Γυμνασίων καί τῶν σχολείων μας, δέν παύουσι συχνάζοντες εἰς αὐτά καθ' ἐσπέραν ἀδιακόπτως³³.

"Ἐτσι, ὁ ἡμιεξελληνισμένος Καραγκιόζης κινδύνευε νά ἔχει τήν ἴδια τύχη μέ τό θέατρο σκιῶν σέ ἄλλες ἐπαρχίες τῆς πρώην Ὀθωμανικῆς

³¹ Ἐνα ἀπό τά «λάιτμοτίβ» τῶν πολυάριθμων ἄρθρων πού ἔχουν δημοσιευτεῖ σ' ἐφημερίδες πάνω στό θέμα.

³² Μποροῦμε νά βροῦμε νέα γιά τό «Ἀσιατικόν Θέατρον» στήν Ἀθηναϊκή ἐφημερίδα *Ταχύπτερος Φήμη* στίς 18 Αὐγούστου 1841 καί στίς 9 Φεβρουάριου 1852.

³³ *Ἀθηνᾶ*, 4 Ἰουλίου 1854.

Αυτόκρατορίας: νά παραμείνει άνίκανος νά προσαρμοστεῖ στίς διαφοροποιημένες κοινωνικοιστορικές συνθήκες, άνίκανος νά ικανοποιήσει τό νέο του κοινό. Κινδύνευε τέλος νά έξαφανιστεῖ, ὅπως συνέβη στή Ρουμανία³⁴, στή Σερβία³⁵, στή Δαλματία³⁶, στόν άραβικό κόσμο³⁷, καί στή βόρεια Άφρική³⁸.

Γύρω στά 1880, μετά τήν άπελευθέρωση τῆς Νότιας Ἡπείρου άπό τήν τουρκική κυριαρχία, έμφανίστηκε μία ομάδα καραγκιοζοπαιχτῶν, πού στίς παραστάσεις τους εἶχαν διασκευάσει λαϊκές παραδόσεις καί πλοκές παρμένες άπό ελληνικά λαϊκά βιβλία. Ὁ Έλληνας μελετητής Μπίρης συνέδεσε αὐτήν τήν λεγόμενη «Ἡπειρωτική παράδοση» τοῦ ελληνικοῦ θεάτρου σκιῶν μέ τήν προφορική παράδοση τῶν καραγκιοζοπαιχτῶν, σύμφωνα μέ τήν ὁποία ὁ Καραγκιόζης ἔγινε γνωστός στήν Ελλάδα άπό ἕναν Έβραῖο πού ἔπαιζε θέατρο σκιῶν στήν αὐλή τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ³⁹. Αὐτή ἡ ὑπόθεση ὑποστηρίχθηκε καί άπό άλλους⁴⁰ καί πρόσφατα βρέθηκε μία άπόδειξη σ' ἕνα ταξιδιωτικό βιβλίο, ὅτι στά Γιάννενα τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ παίζονταν παραστάσεις θεάτρου σκιῶν στή διάρκεια τοῦ Ραμαζανιοῦ⁴¹. Αὐτές οἱ παραστάσεις τῆς «Ἡπειρωτικῆς παράδοσης» εἶναι άπαλλαγμένες άπό τά βρώμικα άστεῖα καί τούς «άριστοφανικούς» ὑπαινιγμούς, πρᾶγμα πού ὑπῆρξε ἡ προϋπόθεση γιά νά γίνει τό θέαμα άποδεκτό άπό τόν πληθυσμό τῶν ελληνικῶν άστικῶν κέντρων πρὸς τό τέλος τοῦ 19^{ου} αἰῶνα.

³⁴ Gitsă, L., «Le théâtre roumain de marionnettes, art ancien et art modern», *Revue roumaine d'histoire de l'art I*, 1964, σελ. 119-138 · Radulescu, N., «Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore», *Zeitschrift für Balkanologie* 14, 1978, σελ. 83-98. Γιά τίς πρῶτες παραστάσεις τοῦ Καραγκιόζη στή Ρουμανία βλ.: Ποῦχνερ, Β., «Ὁ πρῶτος ελληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Ἑστία* 115, τεῦχ. 1367, 1984, σελ. 791-793. Γιά τή διάδοση τοῦ θεάτρου σκιῶν στά τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια βλ.: Ποῦχνερ, Β., *Οἱ βαλκανικές διαστάσεις τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, Στιγμή, 1985.

³⁵ Jacob, G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen und Abendland*, Berlin, 1925, σελ. 130.

³⁶ Batusic, N., *Povijest Hrvatskoga Kazalista*, Zagreb, 1978, σελ. 155.

³⁷ Littmann, E., *Arabische Schattenspiele*, Berlin, 1901 · Kahle, P., *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten*, Leipzig, 1909.

³⁸ Hoenerbach, W., *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz, 1959.

³⁹ Βλέπε επίσης: Καλονάρος, Π. Π., *Ἡ ἱστορία τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, 1977, σελ. 63 κ.έ..

⁴⁰ Ἰωάννου, Γ., *Ὁ Καραγκιόζης*, τόμ. Ι, Ἀθήνα, 1971, σελ. 27 · Θεοτοκάς, Γ., «Τό θέατρο τῶν Σκιῶν», *Καθημερινή*, 16. 5. 1951 κ. ᾶ..

⁴¹ Hobhouse, J. C., *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople During the Years 1809 and 1810*, Philadelphia, 1817 · Βλέπε επίσης: Σιμόπουλος, Κ., *Ξένοι ταξιδιωτές στήν Ελλάδα*, τόμ. ΙΙΙ 2, 1810-1821, Ἀθήνα, 1975, σελ. 82.

Στή διάρκεια των δύο ή τριών δεκαετιών πριν την περίοδο της μεγάλης δημοτικότητας του θεάτρου σκιών, στή μικρή πρωτεύουσα της Αθήνας άνθιζε ένας άλλος τύπος λαϊκού θεάτρου: τό κουκλοθέατρο του Φασουλῆ, πού εἶχε καταγωγή ἰταλική καί ἦρθε στήν Ἑλλάδα ἀπό τά Ἑπτάνησα⁴². Ὁ Καραγκιόζης δανείστηκε πολλές πλοκές ἀπό τό κουκλοθέατρο, γιά τό ὁποῖο, δυστυχῶς, δέν ἔχουμε πολλές πληροφορίες⁴³. Ἀκόμα, δανείστηκε θέματα ἀπό τό «ἡθογραφικό» κίνημα στή λογοτεχνία (πού ἦταν ένας ψευτονατουραλιστικός ἐπαρχιώτικος ρεαλισμός) καί τά κωμειδύλλια⁴⁴.

Ἀκόμα πιό σημαντικό, ὅμως, γιά τήν ἐξοικείωση τοῦ «Ἀσιατικοῦ Θεάτρου» μέ τά ἑλληνικά πράγματα, ἦταν ἡ δημιουργία καί ἡ ἀνάπτυξη καινούργιων σκηνικῶν χαρακτήρων πού ἀόριστα ἀντιπροσωπεύουν τίς κύριες τοπικές διαλέκτους τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς γλώσσας: ὁ Νιόνιος (ἢ Σιόρ Διονύσιος) ἀπό τό νησί τῆς Ζακύνθου, ὁ Μπαρμπα-Γιῶργος ἀπό τή Ρούμελη, ὁ Δερβέναγας μέ τήν ἀρβανίτικη διάλεκτό του καί οὕτω καθεξῆς. Μέ τό νά ἀναμειγνύουν τίς τοπικές διαλέκτους, τά ἔργα τοῦ θεάτρου σκιῶν παρουσιάζουν καθαρή ὁμοιότητα μέ τό «ἡθογραφικό» κίνημα καί τή σατιρική κωμωδία *Βαβυλωνία* τοῦ Βυζάντιου (1836) κι αὐτή εἶναι μιά σχέση πού ἔχει συχνά ἐπιβεβαιωθεῖ⁴⁵.

Ὡστόσο, ένας παράγοντας ἀποφασιστικός γιά τήν ἀφομοίωση τοῦ τουρκικοῦ εἶδους στήν ἀπελευθερωμένη Ἑλλάδα ἦταν οἱ λεγόμενες «ἡρωικές» παραστάσεις, ὅπου πασίγνωστοι ἥρωες τῆς Ἐπανάστασης τοῦ 1821, ἀλλά καί πολλοί φανταστικοί «καπετάνιοι» ἐνσαρκώνουν, χάρι στήν ἐπιβλητική ἀξιοπρέπεια καί τόν ἡρωισμό τους, τά λαϊκά πρότυπα παληκαριᾶς τῶν κλεφτῶν: ὁ Κατσαντώνης, ὁ Μάρκος Μπότσαρης⁴⁶, ὁ Καπετάν Γκρής, ὁ Καραϊσκάκης, ὁ Γερο-Δράκος καί οὕτω καθεξῆς κάτω ἀπό τό ἐπίπεδο τοῦ ἐξιδανικευμένου ἡρωισμοῦ μιᾶς ἱστορικῆς μυθολογίας γύρω ἀπό αὐτούς τούς Τουρκομάχους, κινεῖται ὁ ἴδιος ὁ Καραγκιόζης καί οἱ πασίγνωστοι στερεότυποι ἥρωες

⁴² Puchner, W., *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum, 1978 (Puppenspiel- kundliche Quellen und Forschungen No 2).

⁴³ Ἡ μόνη ὑπάρχουσα μελέτη εἶναι τοῦ Τσοκόπουλου, Γ. Β., «Ο Φασουλῆς», *Παρνασσός*, XV, 1892, σελ. 213-217.

⁴⁴ Puchner, ὁ. π. (σημείωση 4), σελ. 175. Βλέπε ἀκόμη: Χατζηπανταζής, Θ., *Τό κωμειδύλλιο*, τομ. I, Αθήνα, 1987, σελ. 251 κ.ἐ., 270 κ. ἐ..

⁴⁵ Μπίρης, Κ. (ἐπιμ.), *Η Βαβυλωνία*, Αθήνα, 1948, σελ. 17· Σιδέρης, Γ., «Θέατρο καί Καραγκιόζης. Μία πρώτη ματιά στίς σχέσεις τους», *Θέατρο*, 10, 1963, σελ. 35-39.

τῆς παράστασης, μέ τό ἔμφυτο πνεῦμα καί τή σοφία τους καί μέ τά τοπικά πολιτισμικά πρότυπα πού ἀντιπροσωπεύουν: ὁ Χατζηαβάνης, ὁ «*miles gloriosus*» Σταύρακας⁴⁷, ὁ Σιόρ Διονύσιος, ὁ Ἑβραῖος, ὁ Μπαρμπα-Γιῶργος, ὁ Μορφονιός, ὁ Δερβέναγας, ὁ Παπάς, ὁ Βεζίρης καί ὁ Μπέης. Οἱ τρεῖς τελευταῖοι εἶναι συνήθως εἰλικρινεῖς καί δίκαιοι ἄνθρωποι πού παρουσιάζονται χωρίς ἔθνικιστικό αἶσθημα πικρίας.

Ἡ σκηνική πραγματικότητα τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου δέν εἶναι πιά ὁ στενός κόσμος τοῦ μαχαλᾶ τῆς Πόλης, ἀλλά μία σύνθεση πραγματικῶν καί φανταστικῶν στοιχείων πού ἀνήκουν στήν κοινωνία καί στήν ἱστορία, ὅπως καί στή λαϊκή μυθολογία, καί πού χαρακτηρίζουν τήν καινούργια ἑλληνική λαϊκή συνείδηση. Ὁ μπερντές εἶναι ἕνα καλειδοσκοπίο τῶν διαφόρων πλευρῶν τοῦ πνευματικοῦ καί ψυχικοῦ ὀρίζοντα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ κι ἀκόμα, ἕνα μωσαϊκό τῆς σύγχρονης καί τῆς ἱστορικής πραγματικότητας τῆς χώρας.

Οἱ διάφοροι στερεότυποι ἥρωες δέν ἀντλοῦν μόνο τά κωμικά τους στοιχεῖα ἀπό κάποια παρέκκλιση στό παρουσιαστικό ἢ στίς συνήθειες· ἐκφράζουν ἐπίσης ἱστορικές ἢ κοινωνικές διαστάσεις. Γιά παράδειγμα, ὁ Σταύρακας ἀντιπροσωπεύει τόν ὑπόκοσμο τῆς Ἀθήνας τοῦ 19^{ου} αἰῶνα⁴⁸. Οἱ σκηνικοί χαρακτήρες καί οἱ στερεότυπες πλοκές τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν μᾶς προσφέρουν *in essentia* μεγάλα τμήματα τῆς νέας ἑλληνικῆς λαϊκῆς «μυθιστορίας» (τῆς λαϊκῆς ἐρμηνείας τῆς ἱστορίας) ἀπό τόν Μέγα Ἀλέξανδρο μέχρι τήν Ἐπανάσταση τοῦ 1821, ἀπό τόν κόσμο τῶν κτηνοτρόφων μέχρι τόν ὑπόκοσμο τῶν πόλεων καί τοῦ καφενεῖου τῆς πόλης, ἀπό τόν Ἅγιο Γεώργιο πού σκοτώνει τό Δράκοντα μέχρι τήν πολιτική σάτιρα ἐναντίον τοῦ δικτάτορα Μεταξᾶ καί τόν κομήτη τοῦ Χάλεϋ.

Ἐτσι ἡ παράσταση ἀπευθύνεται σέ μία μεγάλη κλίμακα ἀνθρώπων, σέ χωρικούς ἢ πολίτες τῆς μέσης ἀστικῆς τάξης, σέ ἀγράμματους ἢ σέ διανοούμενους. Γιά δύο δεκαετίες, αὕτη ἡ ἔντονη ἀντανάκλαση τῶν σημαντικῶν προτύπων καί ἀξιῶν τῶν λαϊκῶν παραδόσεων πάνω στήν παράσταση προστάτευε τό θέατρο σκιῶν στήν Ἑλλάδα ἀπό τή νόθευση: ὁ κόσμος δέν κουραζόταν νά βλέπει τήν ἴδια παράσταση, ὅπως δέν κουραζόταν νά τραγουδᾷ τά ἴδια λαϊκά τραγούδια.

⁴⁷ Βλέπε τήν εἰδική μελέτη τοῦ Ἡ. Πετρόπουλου, *Καραγκιόζης καί ὑπόκοσμος*, Ἀθήνα, 1978.

⁴⁸ Puchner, ὁ. π. (σημείωση 4), σελ. 104 κ. ἔ..

Ἡ κλασσική παράσταση ἀντιπροσώπευε μία πολιτισμική ἐνότητα καὶ ὄντοτητα καὶ ἐνσωματωνόταν σέ μία δυνατή, ζωντανή παράδοση πού ἔφερνε τούς ἀνθρώπους πιό κοντά μέσα στίς δύο ὥρες τῆς παράστασης, ἀκόμα καί σέ καιρούς πού μία παρόμοια ἐνοποίηση μέσα σ' ἓνα κοινό πλαίσιο πολιτισμικῶν προτύπων δέν ἀποτελοῦσε πιά σύγχρονη πραγματικότητα.

Ὅπως φαίνεται, αὐτό τό στοιχεῖο τῆς νοσταλγίας (γιά τό ἀγροτικό παρελθόν καί τόν λαϊκό πολιτισμό) καλλιιεργήθηκε συνειδητά ἀπό ἐκείνους πού ὑπῆρξαν οἱ πρῶτοι καί μορφωμένοι μεταρρυθμιστές τοῦ σύγχρονου ἑλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν, ὅπως ὁ Μίμαρος καί ὁ Μόλλας⁴⁹ (πού πῆραν ἀκόμα θέματα ἀπό τό «ἡθογραφικό» κίνημα καί τήν ἐπιθεώρηση)· αὐτός ἦταν ὁ λόγος πού τό εἶδος αὐτό ἄσκησε τόσο ἔντονη γοητεία καί στά ἀστικά στρώματα τοῦ πληθυσμοῦ. Σ' αὐτήν τήν περίοδο πού ὁ λαϊκός πολιτισμός βρίσκεται σέ παρακμή, ἡ παρουσίαση «ρωμέϊκων» λαϊκῶν πολιτισμικῶν προτύπων, ἐάν θεωρηθεῖ ἀναδρομικά, ἦταν μία πράξη διδακτική καί παιδαγωγική, μιά πράξη ἔνταξης στήν κοινωνία καί στόν πολιτισμό, γιάτί στά ἀστικά κέντρα μετά τό 1900 τά γνωρίσματα τοῦ κόσμου τοῦ παραδοσιακοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ δέν ἀποτελοῦσαν πιά μία σύγχρονη πραγματικότητα ἀλλά ἀνῆκαν στό πρόσφατο παρελθόν. Γιά τίς πρῶτες γενιές τοῦ ἀστικοῦ πληθυσμοῦ, ἡ παράσταση ἦταν μία εὐτυχισμένη ἀνάμνηση ἐνός καθολικοῦ καί ἀδιαφιλονίκητου πολιτισμικοῦ συστήματος, πού βρισκόταν σέ ἀντίθεση μέ τόν πρόσφατο ἀποπροσανατολισμό αὐτῶν τῶν νεοφερμένων στήν πόλη, τή χαοτική πολιτική ζωή καί τήν τελευταία λέξη τῶν λογοτεχνικῶν συρμῶν πού εἰσάγονταν ὀλοκαίνουργιοι ἀπό τό Παρίσι.

Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού ἀνάμεσα στίς συναισθηματικές ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ κατά τήν περίοδο μεταξύ τοῦ 1900 καί τοῦ 1930, καί ἐν μέρει ἀκόμη καί σήμερα, κυριαρχεῖ μία ἔντονη νοσταλγία γι' αὐτήν τήν πνευματική, συναισθηματική καί ψυχική ἐνότητα καί ἀσφάλεια πού ἐνυπῆρχαν στό δεδομένο πλαίσιο τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ· αὐτό ἔχει χαθεῖ γιά πάντα καί παρουσιάζεται συμπτυκνωμένο καί ἐξιδανικευμένο στήν ὀθόνη τοῦ Καραγκιόζη.

Ἀπό τήν πρώτη στιγμή τό θέατρο σκιῶν δραματοποιοῦσε καί πραγματικά γεγονότα, ἐπιδιδόταν στήν πολιτική σάτιρα καί ἀσκοῦσε κοινωνική κριτική. Διασκεύαζονται καί παίζονται τά νέα τῆς ἡμέρας, γιά παράδειγμα κυρίως ἐγκλήματα, ὅπως τό περίφημο *Δράμα* τοῦ

⁴⁹ Ὁ Μίμαρος ἦταν μορφωμένος.

Αθανασόπουλου από τόν πατέρα Σπαθάρη⁵⁰, κι ακόμα, γελοιοποιούνται πολιτικοί⁵¹, ό Καραγκιόζης αρχίζει νά ασχολεῖται μέ τά πιό σύγχρονα έπαγγέλματα στό χώρο τής τεχνολογίας⁵², μία εξέλιξη πού καταλήγει φυσικά στην παράσταση «Ο Καραγκιόζης Αστροναύτης». Αύτήν τήν ανάπτυξη συνοδεύουν από κοντά τεχνικές καινοτομίες στή σκηνή, όπως ή αλλαγή τών σκηνικών⁵³, ή βαθμιαία διάλυση τής καθιερωμένης πλοκής, ή είσαγωγή νέων και μή ένσωματωμένων ήρώων και ή δημοσίευση, γιά κερδοσκοπικούς λόγους, τών έργων μέ ήρωα τόν Καραγκιόζη σέ μικρά φυλλάδια γραμμένα από ανθρώπους πού δέν εἶναι καραγκιοζοπαῖχτες⁵⁴.

Ταυτόχρονα μπορούμε νά παρατηρήσουμε τίς πρώτες σοβαρές μελέτες γιά τό θέατρο σκιών⁵⁵ και τό αὐξανόμενο ενδιαφέρον τών διανοουμένων γιά τίς φιγούρες τοῦ Καραγκιόζη και τίς διαφημιστικές του άφίσες, ως προϊόντα τής άπλοϊκής τέχνης τοῦ «λαϊκοῦ έξπρεσιονισμοῦ»⁵⁶.

Τό θέατρο σκιών κατέληξε νά γίνει μία ψυχαγωγία γιά τά παιδιά: μετά τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο τά παιδιά δίνουν παραστάσεις Καραγκιόζη στίς συνοικίες τών πόλεων και σ' όλόκληρη τή χώρα. Καί σ' αύτήν τήν περίπτωση, όπως και σέ άλλες πού γνωρίζουμε από τή λαογραφία και τήν έθνογραφία, ή παράδοση διατηρεῖται στόν πολιτισμό τών παιδιών, όταν έχει ήδη εκλείψει από τόν κόσμο τών ενηλίκων.

Στά χρόνια πρίν τόν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αύτή ή διαδικασία διάλυσης έπηρέασε άκόμη και τό κοινό: Έτσι μπορούμε νά παρατηρήσουμε κάποιες μεταβολές στην όλη λειτουργικότητα τής παράστασης. Υπάρχει μία μερική μεταβολή στή δομή και τή σύνθεση τοῦ

⁵⁰ Λεπτομερεῖς πληροφορίες στόν Σπαθάρη, ό. π., σελ. 110 κ. έ..

⁵¹ "Ετσι ό στρατηγός Μεταξάς έμφανιζόταν ως Μπαρμπα-Γιώργος (Μπίρης, ό. π., σημείωση 22, σελ. 59), ό Βενιζέλος ως Καραγκιόζης, ό Καντάφης ως Νιόνιος και ό Αλέξανδρος Ζαΐμης ως Πασάς (Caimi, J., *Karagheuz ou la comédie grecque dans V âme du théâtre d'ombres*, Αθήνα, 1953, σελ. 62). "Ενας γερμανός ταξιδιώτης αναφέρει ότι έχει δεῖ τόν Ναπολέοντα Πασά και τόν Βίσμαρκ Καραγκιόζη (Schumacher, H., *Das neue Hellas*, Berlin, 1937, σελ. 197).

⁵² Βλέπε τόν κατάλογο τών επαγγελμάτων τοῦ Καραγκιόζη στόν Puchner, ό. π. (σημείωση 4), σελ. 223-228.

⁵³ Πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τόν Χαρίλαο τό 1927 (Ιωάννου, ό. π., σελ. 72, Σπαθάρης, ό.π., σελ. 90 κ.έ., Μπίρης ό. π., σημείωση 22, σελ. 40).

⁵⁴ Η βιβλιογραφία αύτών τών φυλλαδίων υπάρχει στόν Ποϋχνερ, ό. π. (σημείωση 1), άριθ. 83-107 και Myrsiades, L. R., «Καραγκιόζης. A Bibliography of Primary Materials», *Μαντατοφόρος*, 21, 1983, σελ. 15-42.

⁵⁵ Roussel, L., *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, Αθήνα, 1921.

⁵⁶ Καΐμης, Ι., «Η ζωγραφική τοῦ Καραγκιόζη», *Νέα Έστία*, 45, 1949, σελ. 789-791. Ξύδης, Α. Γ., «Ο Καραγκιόζης και ή νεοελληνική ζωγραφική», *Θέατρο*, 10, 1963, σελ. 45-46.

κοινοῦ: τώρα κυριαρχοῦν τὰ παιδιά. Ἄν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τό γεγονός τῆς ἀπόλυτης ἐξάρτησης τοῦ καραγκιοζοπαίχτη πού αὐτοσχεδιάζει στή βάση τῶν ἀντιδράσεων τοῦ κοινοῦ, τότε καταλαβαίνουμε τί σημαίνει αὐτό: βαθμιαία ἀλλαγὴ στό ὕφος καί τό πνεῦμα τῆς παράστασης, πού μεταβάλλεται σέ ἀπλή παιδική διασκέδαση.

Ἀκόμη, ὑπάρχουν οἱ ξένοι τουρίστες πού ἀποτελοῦν ἕνα διαρκῶς διογκούμενο μέρος τοῦ κοινοῦ καί δέν καταλαβαίνουν τή γλῶσσα οὔτε, ἐπομένως, καί τὰ ἀστεῖα καί πού δέν γοητεύονται ἀπό τὰ στοιχεῖα πού τραβοῦν τούς ντόπιους θεατές· τελευταῖο, ἀλλά ὄχι λιγότερο σημαντικό, εἶναι τό γεγονός τῆς αὔξης τοῦ ἀριθμοῦ τῶν διανοομένων πού δέν ταυτίζονται πιά μέ τόν χαρτονένιο ἥρωα, δέν ἀντιδροῦν αὐθόρμητα καί κρίνουν τό θέαμα μέ τὰ κριτήρια τῆς αἰσθητικῆς θεωρίας τῆς τέχνης τῶν ναΐφ.

Βαθμιαῖα ὁ καραγκιοζοπαίχτης χάνει τὰ σήματα πού καθοδηγοῦν καί διορθώνουν τή δημιουργία του, δηλαδή τίς ἄμεσες ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ· ἔτσι, κι αὐτός μέ τή σειρά του, ξεπερνάει τὰ παραδοσιακά καί συμβατικά πρότυπα τοῦ εἴδους καί εἶναι ἐλεύθερος νά πειραματιστεῖ μέ καινοτομίες σέ τεχνικές, θέματα καί φιγούρες. Ἐγκαταλείποντας τόν συμβατικό ἐκφραστικό κώδικα τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ πού δύει, ἔστω, ἀλλά πού δοκιμάστηκε μέσα ἀπό ἐπιλεκτικές διαδικασίες καί καθιερώθηκε κοινωνικά ἀπό τήν ἐπιτυχία, ἀφοῦ ἐπέζησε μέσα στό χρόνο καί τήν ἐπανάληψη, ὁ καραγκιοζοπαίχτης μπαίνει στό χῶρο τῆς ἐλεύθερης ἀτομικῆς δημιουργίας μέ τή φιλοδοξία νά εἶναι καλλιτέχνης καί ὄχι ἀπλῶς ἐπαγγελματίας καραγκιοζοπαίχτης. Μποροῦμε νά παρατηρήσουμε αὐτήν τήν ἐξέλιξη νοοτροπίας καί φιλοδοξίας σχεδόν σ' ὅλους τούς πολύ γνωστούς καί ἀναγνωρισμένους καραγκιοζοπαῖχτες.

Μετά τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, τό θέατρο σκιῶν παρουσιάζει ἔντονα τὰ συμπτώματα τοῦ φολκλωρισμοῦ⁵⁷. Τό παραδοσιακό κοινό του ἔχει γιά πάντα χαθεῖ, στήν ἐπαρχία, ὅπως καί στίς πόλεις, ὁ Καραγκιόζης γίνεται τώρα ἀντικείμενο μελέτης καί θεωρητικῶν συζητήσεων καί ταυτόχρονα πόλος ἑλξης γιά τόν διεθνή τουρισμό. Οἱ λίγοι καί πολύ γνωστοί ἐπαγγελματίες καραγκιοζοπαῖχτες, πού ἐπέζησαν μέ τό ἐπάγγελμά τους, κάνουν μεγάλες περιοδεῖες σ' ὅλον τόν κόσμο καί ὁ ἥρωας τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν εἶναι παρῶν σχεδόν σ' ὅλα τὰ διεθνή φεστιβάλ παραδοσιακοῦ θεάτρου μαριονέτας

⁵⁷ Μερακλῆς, Μ. Γ., «Τί εἶναι ὁ Folklorismus;», *Λαογραφία*, 27, 1972, σελ. 27- 38.

καί κουκλοθέατρου. Σήμερα, στό πανί μπορούμε ακόμα νά δοῦμε ἀρχαία τραγωδία καί κωμωδία⁵⁸, καθώς καί ζωντανούς ἠθοποιούς νά ὑποδύονται χαρακτηῖρες τοῦ θεάτρου σκιῶν⁵⁹ ἢ νά δανείζονται τίς πόζες καί τίς χειρονομίες τους⁶⁰.

Σ' ὅλες τίς συζητήσεις πάνω στό θέμα, ἓνα ἐνδιαφέρον σημεῖο εἶναι κατά πόσο τό θέατρο σκιῶν στήν Ἑλλάδα θά ἐπιζήσει ἡ ὄχι (μελλοντική προοπτική πού σχετίζεται μέ τό κίνημα τοῦ φολκλορισμοῦ) καί συνήθως δέν θεωρεῖται σοβαρῆς σημασίας το γεγονός ὅτι ἔχει πιά ὀριστικά χαθεῖ τό παραδοσιακό κοινό τοῦ Καραγκιόζη, πού ἦταν ἡ βάση γιά τήν ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ θεατρικοῦ εἴδους, συμβάλλοντας στή δημιουργία του, ἐμπνέοντας καί διατηρώντας αὐτήν τήν παραγωγή. Αὐτή ἡ αὐτοσχεδιαστική θεατρική μορφή, πού δέθηκε μέ τήν παράδοση ἀπό κατά κανόνα ἀγράμματος καί ἀπαίδευτους καραγκιοζοπαῖχτες πού δέν δέχεται εἰδική μόρφωση, ἀντιμετωπίζεται ὅπως ὅλα τά ἄλλα εἶδη θεάτρου, χωρίς νά λαμβάνεται ὑπ' ὄψη ὅτι ἐξαρτᾶται ἄμεσα ἀπό τό εἰδικό κοινό της, πού διά μέσου τῶν ἀντιδράσεων του εἶναι ἐπιφορτισμένο νά διορθώνει, νά ἐπιλέγει, νά κρίνει, νά μετατρέπει, νά δέχεται ἢ νά ἀπορρίπτει ὁλόκληρη τήν παράσταση.

Αὐτή ἡ διαδικασία μέ κανένα τρόπο δέν μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ τή δημιουργία τῆς προφορικῆς ποίησης. Ἄν χαθεῖ αὐτή ἡ κρίσιμη καί διορθωτική λειτουργία τῶν δεκτῶν, τότε ἡ παράσταση δέν θά ἀντιπροσωπεύει πιά ὅλους τοὺς θεατές, ἀλλά μονάχα τήν προσωπική ικανότητα τοῦ δημιουργοῦ. Πάνω στό δημιούργημα τοῦ καλλιτέχνη δέν ὑφίσταται πλέον κοινωνικός ἔλεγχος, δηλαδή ἔλεγχος ὑπεύθυνος, τόν ὁποῖο, σήμερα, ἐξουσιοδοτημένοι νά τόν κάνουν εἶναι μόνο οἱ εἰδικοί, οἱ θεατρικοί κριτικοί. Ἐτσι, μετά τήν ἀπώλεια τοῦ παραδοσιακοῦ κοινοῦ του, τό θέατρο σκιῶν ἐξισώνεται μέ τά ἄλλα συνηθισμένα θεατρικά εἶδη καί χάνει τή χαρακτηριστική ιδιαιτερότητά του, ἐκείνη τοῦ πραγματικοῦ λαϊκοῦ θεάτρου μέ τήν ιδιάζουσα κοινωνική καί ἱστορική λειτουργικότητα.

⁵⁸ Παμπούκης, Ι. Τ., «Τραγωδία τοῦ Σοφοκλῆ στό θέατρο Σκιῶν», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, 22, 1965, σελ. 272-273.

⁵⁹ Ὅπως στή θεατρική παράσταση «Ο Καραγκιόζης παρ' ὀλίγο Βεζύρης» τοῦ Γιώργου Σκούρτη, πού δόθηκε τό 1973 ἀπό τό θέατρο Τέχνης τοῦ Καρόλου Κούν.

⁶⁰ Γιά παράδειγμα, στή θεατρική παράσταση «Ταξίδι» τοῦ Γιώργου Θέμελη ἀπό τό Κρατικό θέατρο Βορείου Ἑλλάδος στή Θεσσαλονίκη τό 1966 (σκηνοθετημένη ἀπό τόν καραγκιοζοπαῖχτη Εὐγένιο Σπαθάρη).

GREEK SHADOW THEATRE AND ITS TRADITIONAL AUDIENCE A CONTRIBUTION TO THE RESEARCH OF THEATRE AUDIENCE *

The literature about the phenomenon of the Greek shadow theatre («Karaghiozis») shows in the last two or three decades an unprecedented richness and variety (scientific studies and newspaper articles on the subject are available)¹. At first glance this fact is somewhat strange, because the Golden Age of Karaghiozis was terminated half a century ago. There are similar phenomena in modern Greek culture, namely the Memoirs of General Makriyannis², or the rebetika-songs³, which have been rediscovered by some intellectuals after World War II (or some time before that) and constitute nowadays the objects of study and research, being discussed as factors of a new orientation of a specific Greek culture.

These phenomena, the shadow theatre included, have for a long time been the victims of official underestimation during the 19th and 20th centuries⁴, because cultural ideals turned to other directions, either to the neoclassical continuation of Antiquity or to the romantic discovery

* 1^η έκδοση: "Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience", *Théâtre d'ombres*, ed. St. Damianakos, Paris 1986, σσ. 199-216. // University of Crete

¹ W. Puchner, «Syntomi analytiki vivliografia tou theatrou skion stin Ellada», *Laografia* XXXI (1976-78), pp. 294-323.

² W. Puchner, «Die Memoiren des griechischen Revolutionsgenerals Makriyannis aus kulturanthropologischer Sicht», *Südost-Forschungen* XXXIV (1975), pp. 166-194 (with detailed literature on the subject).

³ I. Petropoulos, *Rembetika tragoudia*, Athens, 1968; M. Vamvakaris, *Autobiography*, Athens, 1973; G. Horst, *Road to rembetika*. Music from a Greek sub-culture. Songs of love, sorrow and hashish, Anglo-Hellenic publishing, Athens, 1975; K. Butterworth/S. Schneider, *Rebetika: Songs from old Greek underworld*, Athens, 1975; St. Damianakos, *Koinoniologia tou Rembetikou*, Athens, 1976; E. Gauntlett, "To rebetiko tragoudi", Unpubl. thesis, Oxford, 1978.

⁴ W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia, Nr. 21), pp. 130-135.

of folk poetry and rural culture as the genuine representatives of a specific modern Greek culture. So the Greek shadow theatre, in spite of its gradually regressing vitality after World War II, has entered nowadays a phase of partial overestimation and systematic research.

This seems to be indicative of a theoretical final phase of the *genre*, at which this product of folk culture is regarded from the epistemological point of view and is cultivated according to the premises of folklorism. Nevertheless, the Greek shadow theatre has always exercised its influence on painting, music, literature and theatre, while, on the other hand, it has been receiving influences from other sections of cultural life.

What we can concisely say is that Karaghiozis was the only existing panhellenic folk theatre in the last decades of the 19th and in the beginning of the 20th century. It entertained an audience much more numerous than the audiences of all the other theatres together. This is an important sociological fact. The political comedy, or the Italian opera performances of the Bavarian Otto-era, the nostalgic comic idylls of bucolic life or the spectacular *vaudeville* — and *revue* — theatres, none of them was able to affect the people of the towns and of the country as deeply as Karaghiozis did.

This is due to the existing specific link between the player and his audience in the improvised shadow theatre performance, a close contact and harmony which is not easily found in any other recent kind of theatre. This «*praestabilierte Harmonie*» (Leibnitz) of production and audience, as represented by the Greek shadow theatre performance in the Golden Age from 1890 up to 1930, may be an important example in the recent discussion about the functionality and role of the theatre audience in the performance. So the Greek Karaghiozis, being a one-man-performance of an omnipotent director, gets a momentous place in the theory of theatre⁵.

But this ideal model-performance does not work any longer. Besides the player, the second basic factor of the traditional performance, the traditional audience, has been lost for ever.

Naturally, players, who can perform the classical *repertoire* in the traditional style exist, but the audience has changed, and so have their reactions. In the next 30 minutes, we shall deal with some of the

⁵ Puchner, *op. cit.* (note 4), pp. 185-194.

consequences of this change, namely the consequences upon the closed circuit of interactions between the stimuli sent out by the player on the one hand, and the audience's reactions and their effect upon the player on the other.

The study of theatre audience is one of the main sections of theatrical research because of the audience's role as a basic factor in every theatre performance⁶.

The audience's role and functions are varying: in the conventional bourgeois theatre of the 18th and 19th centuries the spectators were reduced to more or less passive receivers, to whom the collective effort of actors, director, author etc. was addressed; in the medieval religious performance the audience played a somewhat more active role; in performing customs and ceremonies («*dromena*»), by disguise and by magic acts concerning the fertility of earth, of animals and of human beings, it is sometimes difficult for the observer to separate the spectators (receivers) from the actors (transmitters), because they are all actively involved in the performance⁷.

Being an improvised performance, the Greek shadow theatre receives and uses the audience's reactions in such a way, as to keep the performance all the time up to the expectations and wishes of the spectators. There is an oral tradition that the great Athenian Karaghiozis-player Mollas used to make three different jokes in the beginning of the performance: a rough one, a common one, and a sophisticated one, so that, according to the reactions he heard behind the screen, he could judge the social status and composition of his public and adapt the style of his wit to the receptivity of that particular

⁶ K. Poerschke, *Das Theaterpublikum als soziales und sozialpsychologisches Phänomen*, Diss. Köln, 1951 (Die Schaubühne, Bd.41); H. Scheerer, *Die sozialen Prozesse im Theater*, Köln, 1947; E. Schöne, *Schauspiel und Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert*, Diss. Frankfurt/Main, 1927; H. Kindermann, «Plädoyer für die Publikumsforschung», *Maske und Kothurn* 17 (1971), pp. 293-303; D. Diederichsen, «Methodische Probleme der Publikumsforschung», *Maske und Kothurn* 17 (1971), pp. 304-319; W. H. Bruford, «Über Wesen und Notwendigkeit der Publikumsforschung», *Maske und Kothurn* 1 (1955), pp. 148-155.

⁷ For the Greek material see W. Puchner, *Brauchumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien, 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. XVIII).

audience⁸. This was necessary because, his theatre being located in the Dexameni Square in Kolonaki, nowadays an upper-class district of Athens, there were often many representatives of the upper middle classes among the spectators.

Usually however the public of the shadow performances consisted of people from the lower classes with no experience of «going to the theatre». So in some cases they took the play for granted, as for them the imaginary screen-world of the shadow heroes mingled with reality (Spatharis in his Memoirs tells us of a charming event)⁹. But if they had grown familiar with the spectacle, which took place in the framework of consumption and entertainment in the traditional coffee-house, they did not easily accept innovations or experimentations. So the characters and plots of the screen performances in the first decades of their life in Greece became stereotyped, the final products of a long process of selection and formation faithful to the wishes and likings of the audience.

The characteristic peculiarities of the Greek shadow theatre, with respect to its specific relations with the audience, were expressed for the first time by Fotos Politis, one of the most distinguished theorists of modern Greek theatre, in an Athens newspaper in 1931. He puts it this way:

«Whatever adventures the Greek stage may have gone through, there is however here in our country a theatre that continues its calm, orderly, independent and obscure life unaffected: Karaghiozis... The stage, the theatre of live actors, has gone through triumphs and catastrophes, has changed styles and schools of acting, methods of performance, has sprung from tragedy to *vaudeville*, from farce to drama, from the few-acted social play to the complicated motion-picture fantasmagory; sometime picturesque, sometime bombastic, sometime dryly realistic, the theatre of live actors gives one the impression — in the hundred years of its existence in Modern Greece — of an excited undisciplined horde, drifted hither and thither in the dark, without own will, according to the authority of temporary leaders or the clarions coming from the

⁸ For the rich literature on Mollas see Puchner, *op. cit.* (note 1).

⁹ S. Spatharis, *Apomnimonevmata kai i techni tou Karaghiozi*, Athens, 1960 (1976, 1978), p. 61.

dark, mysterious depths of the horizon. Karaghiozis, of about the same age, has not had similar experiences. He found his public right from the start, a wide, large, naïve audience, with which he established a perfect contact, and he smoothly went his own way.»

One of the most distinguished theorists of modern Greek theatre, Fotos Politis, surprised at this fact, continues with the observation that the audience of the shadow theatre goes to the same performance three or four times, an unusual phenomenon even in the case of the best farce or comedy¹⁰. The audience knows the story, the figures, the jokes already and the player knows exactly what the spectators desire and expect from him. Fotos Politis attributed this intellectual and emotional harmony to the fact that player and audience belong to the same folk culture. According to Politis this is why the shadow theatre cannot evolve (although there are some superficial changes in technique and scenery): if it did, it would be the free creation of an individual artist, who has no place in the collective and uniform expression-patterns of folk culture.

But Karaghiozis is not simply a product of folk culture like the Greek folk poetry. He appeared already at the dawn of folk culture in Greece and thrived basically in the cities¹¹. As an indication of the evolutionary process — besides the well known hellenizing reforms and successful innovations of Mimaros in Patras around 1890 — there is the fact that among the professions Karaghiozis exercises in so many plots, there is not even one belonging to the traditional occupations of rural population¹². Barba-Yorghos, the rude impolite but heroic fellow from Roumeli, Karaghiozis' uncle, is the only cattle-breeder. This figure, created first by Mimaros and then developed by Roulias¹³, stimulated ambivalent responses among the spectators of the small urban centres at the end of the 19th century. He was ridiculed and at the same time beloved too. Town people looked on him with nostalgic feelings on one

¹⁰ F. Politis, *Theatrikes epifyllides*, Athens, 1964, pp. 189 ff.

¹¹ Puchner, *op. cit.*, (note 4), pp. 197 ff.

¹² For the repertory see Puchner, *op. cit.*, (note 4), pp. 221-232.

¹³ K. I. Biris, «I leventia tis Roumelis kai elliniko laiko teatro», *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. IV (Berlin 1959). In Zus. arbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Johannes Irmscher (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17), pp. 209-222.

hand, and with feelings of superiority on the other, with which social progress of urbanization faces rural habits of its own past.

The *fustanella*-wearing guy from Roumeli was «underdeveloped», which means that he could not understand habits and customs of the capital; he was therefore looked down with slight contempt; but he is also the personification of the old heroic partisan-attitude and of the masculine ideal of «*leventia*»¹⁴, and was therefore admired and esteemed highly. The creation of this figure coincides with the military preparations for the Greco-turkish War of 1897, when newspapers were full of various stories about these strange warriors from the mountains of the Greek mainland, who are needed one more.

Exactly these ambivalent attitudes of the audience towards the uncle of Karaghiozis, who personifies the old heroic ideal which has partially lost its validity in modern urban environment, prove that the kernel of the performance, to which Uncle-George as the most popular figure, surely belongs, is not addressed to, and has not at first developed in, the cultural environment of rural population, but in that of the lower classes of semiurban and urban centres¹⁵.

The Karaghiozis of the «classical» period belongs to the entertainments of the traditional coffee-house environment: it is a spectacle preferred mainly by the basic strata of the social pyramid. Middle class people however, together with their families, enjoy the performance too. In the twenties and thirties some famous shadow players succeeded in attracting the attention of the local intelligentsia to themselves as representatives of a native naïve folk art.

Beyond these rather subtle social and historical differentiations, the performance of Greek shadow theatre shows all the mechanisms and reactions which usually characterize forms of folk theater: between production and audience there is a general consensus about the conventional patterns of the performance (figures, plots, style, jokes). Both sides of the interactive communication process of the performance form a closed circuit of actions/reactions/counter-reactions and so

¹⁴ K. I. Biris, «I leventia tis Roumelis kai elliniko laiko teatro», *Nea Estia* 61 (1957), pp. 661-668.

¹⁵ Traces of Karaghiozis in rural customs and rites are extremely rare (see Puchner, *op. cit.*, note 4, pp. 157-161).

on, a twofold unity in producing the interactive theatrical process: the player realizes and fulfills the collective expectations and wishes of his spectators, the audience indicates to him by their reactions (laughter, whistles, comments, suspense, applause, etc.).

Whether he acts well or not, and, doing this, they virtually direct the performance themselves, stimulating and approving or disapproving of the player's inspirations. This closed circuit of action and reaction along fixed patterns of communication¹⁶, this production of the performance, corrected and directed actively and immediately by the audience, seems to be a model, an ideal form of the theatrical performance, to which the theory of theatre refers when speaking of the specific bilateral communication process which is ultimately the essence of theatre¹⁷.

The possibility of exercising immediate influence on the production of the screen performance gives the spectator an extraordinary high degree of satisfaction and emotional involvement in the scenic events, because the mental horizon and the emotional reactions of the audience in the «classical» period of Karaghiozis are quite homogeneous. This atmosphere of harmony favors psychological mechanisms like the projection of inner feelings and desires in scenic situations, the absolute identification with the hero, manifestations well known from children's theatre.

The lower strata of Greek society, inexperienced in such experimentations on reality, which is, what the theater essentially is, confused sometimes the two realities, that of the screen, and the other of daily-life. Sotiris Spatharis, one of the most famous Greek players, describes in his Memoirs¹⁸ such a charming scene as follows (by the way these Memoirs are of the most important documents on conditions of life and ways of thinking of the Greek lower classes in the 20th century)¹⁹:

¹⁶ A. Paul, «Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 23 (1971), pp. 55-77; U. Rapp, *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt, 1973; M. Pfister, *Das Drama*, München, 1977. More literature on the subject in A. van Kesteren, «Einführende Bibliographie zur modernen Dramentheorie», A. van Kesteren/ H. Schmid, (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg, 1975, pp. 318-338.

¹⁷ D. Steinbeck, *Einführung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin, 1970, pp. 200 ff. (with more literature).

¹⁸ See note 9.

¹⁹ M. Meraklis, «Mia zoi Karaghiozis», *Diavazo* 28 (Feb. 1980), pp. 59-61.

All the older people in Maroúsi remember the evening I put on the play *Bízat finds his brother*. At the place where Bízat, a Greek brought up from the cradle as a Turk, kills the Greek leader Gafióti, who unknown to him is his brother, the spectators were moved to sorrow and murmured:

«Ah, Bízat, what *have* you done!» At that moment the village policeman, Mítros Papoús, aimed his pistol at the screen, I don't know whether seriously or as a joke, and shouted:

«You filthy Turk !» My brother-in-law who was serving in the navy but who often came to the shows grabbed him by the wrist and said:

«Stop ! You'll kill my brother !» The thing then turned into a brawl, half the audience taking the sailor's part and the other backing the policeman who was a local. They broke a lot of chairs and tables, the Karagiósis booth was smashed to bits and many of the spectators went home with their heads cut open. The puppets didn't play again that summer. What happened in Maroúsi shows what power over people the cardboard, lifeless actors had in those days²⁰.

The Turkish Karagöz is the historical prototype of the Greek shadow theatre²¹. He was hellenized mainly by Mimaros in the beginning of the 1890s²². At that time the old Turkish style of performance still existed (Vrachalis was playing in this style)²³ along with the performance of the so called «Epirotic tradition»²⁴, which appears approximately about 1880 and shows first steps of hellenization, adapting themes and motives from folk books and traditions about the heroes of the Greek Revolution of 1821, a performance style which may have its origins in Yannina of Ali Pasha²⁵.

²⁰ English translation from M. Rinvolucrí, S. Spatharis, *Behind the white screen*. An autobiography by Sotiris Spatharis. Transl. from the Greek and with an introduction by Mario Rinvolucrí, London, Magazine editions, 1967, p. 73.

²¹ Theories on ancient Greek or byzantine origin are not any longer accepted.

²² K. Biris, *O Karagiozis. Elliniko laiko teatro*, Athens, 1952, pp. 28 ff.

²³ The person of Vrachalis is also known from the Greek oral traditions of Karaghiozis (G. Cai-mi, *I istoria kai i techni tou Karaghiozi...*, Athens, 1937, pp. 9 ff.).

²⁴ Biris, *op. cit.* (note 22), pp. 28 ff. For objections see G. M. Sifakis, «I paradosiaki dramaturgia tou Karaghiozi (proti prosengisi)», *O Politis* 5 (1976), pp. 25-39.

²⁵ L. R. Myrsiades, «The Karaghiozis Performance in Nineteenth-Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), pp. 83-97.

The Turkish shadow play shows a similar structure in plot and figure-typology of the stage characters²⁶, but the performance is addressed to a different audience. The traditional Turkish performance, with the figures of the ithyphallic cynical Karagöz, the scholarly Hacivat, the cunning prostitute Zene, the elegant Çelebi, the invalid dwarf Beberuhi and the always drunken and brutal constable Tusuz Deli Bekir, who is the violent «*deus ex machina*» of the play, the traditional Turkish performance reflects, according to Prof. Siyavuşgil's opinion²⁷, the social horizon of the traditional Turkish neighbourhood of Istanbul, the «*mahalla*». In this closed microsocial formation we can really find nearly all the figures of different nationalities shown on the screen (the «*berde*»), speaking Turkish with strange accents: the big Baba Himmet from the Mountains of Anatolia, the Laze from the South coast of the Black Sea, the Rumelili from the Balkans, the Curde, the Tartar, the Gypsy, the Perse, the Arab, the Armenian, the Jew.

As Prof. Siyavuşgil could demonstrate, most of the plays of the classical Turkish repertoire have their origin in a real historical event, which disturbed the subtle inner balance of this interethnic micro society, like the frequent deeds of violence of the Yanitshars. So Siyavuşgil concludes: «The mechanism of Karagheuzian satire is now familiar to us: its point of departure is invariably a true fact, some social event which surprises or shocks the public conscience. The popular artist transfers this situation to the familiar framework of the *mahalla*»²⁸.

²⁶ For the comparison see R. Dostálová Jenišťová, «Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung», *Probleme der neugriechischen Literatur*, Bd. IV. (Berlin 1959). In Zus. arbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Johannes Irmscher (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17), pp. 185-197; M. Rinvolucris, in Spatharis, *op. cit.* (note 20), pp. 5-28 (introduction); M. And, «Yunanlılar Bizim Karagöze Nasil Sahip Ciktilar?» (With English summary: How Greeks Claimed Ownership of Karagöz), *Turkiyemiz* 5 (1971), pp. 2-11; E. Zakhos-Papazahariou, «Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec», *Turcica* 5 (1975), pp. 32-39, pl. I-XXVII. — A systematic, detailed and objective comparison is still claimed.

²⁷ S. E. Siyavuşgil, Karagöz. *Psiko-sosyolojik bir deneme*, Istanbul, 1941; S. E. Siyavuşgil, *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul, 1951; S. E. Siyavuşgil, *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955. See also: S. E. Siyavuşgil, «O Tourkos Karaghioz», *Theatro* 10 (1963), pp. 20-25; N. Kartsounakis-Nakis, «O tourkikos Karaghioz», *Epitheorisi Technis XXII* (1965), pp. 266-269.

²⁸ Siyavuşgil, *op. cit.* (note 27, engl. transl.), p. 20.

From this point of view any performance represents a sort of therapeutic psychic digestion of painful events, reality is replayed and restored, adapted to the desires of the audience. Looks and habits, —deviating from the social norms and conventional roles of the *mahalla*— become comic (for example the dwarf), but also figures who speak Turkish with a foreign accent or vocabulary are being ridiculed. The audience keep a distance from the dialect figures as they do in reality.

Only with Karagöz do they identify themselves. The figures with deviating habits and accent are part of the audience's reality, only Karagöz with his vast imagination is able to overcome reality, to forget it, to destroy its obligatory quality during the performance, and up to the end of it, when, under the beats of the horrible Tuszuz Deli Bekir, he has to accept it again. From this standpoint, the performance is a manifestation of individual and collective day-dreams of the spectators, it realizes what cannot be realized in every-day reality, it overcomes for a moment hard and repressing life itself.

So, according to Prof. Siyavuşgil, the Turkish traditional performance²⁹ is a scenic extension of the social reality of the isolated old neighbourhood of Istanbul. It was addressed almost exclusively to the audience of «*mahalla*», and was meant to fulfill some sort of psychotherapeutic functions, either individually or collectively³⁰.

On the contrary the Greek performance of the shadow theater is not addressed to a restricted group of the population but represents a panhellenic horizon. It is a combination of realistic historical elements from the Turkish period and the time of the Greek Revolution in 1821 with mythological, Christian and ancient motives, in a naïve manner: it represents a mixture of popular Greek mythology and reality, which is historical and metahistorical, understandable and well known to every Greek, regardless of his local origin and residence.

The *grécité* of the genre and its popularity³¹ rely on this very fact. Surely this type of performance is the product of many reformations and adaptations of the Turkish version. The old player Ayiomavritis

²⁹ For further literature of the Turkish Karagöz see Puchner, *op. cit.* (note 1), n° 1-74, and further M. And, Karagöz, *Turkish Shadow Theatre*, Ankara, 1975.

³⁰ More detailed in Puchner, *op. cit.* (note 4), pp. 43s, 55s.

³¹ One of the "leitmotifs" of the numerous newspaper articles on the subject.

has seen the performances of Vrachalis in the 19th century, who, along with the current oral traditions, has brought Karaghiozis from Istanbul to Greece, and still played the Turkish style. Ayiomavritis describes in an interview the performance of the classical Turkish «*hamam*», the public bath, as Vrachalis played it: in the centre of the screen there is a building with a dome. This is the Mosque. On one side women are going to the bath, on the other side Karaghiozis addresses everyone of them and offers his services with obscene words. At the end of the play Bekri Mustafa turns up and signals the *finale*, beating Karaghiozis pitilessly.

This primitive type of shadow theater was called «*Anatolikon Theatron*»³² in Athens of the 19th century and was not very popular among the population of the capital. So, an article of an Athens newspaper in 1854 reads as follows:

«We are sorry to see the Administration of the Police tolerating and allowing in some coffee-house the performance of the so-called Karaghiozis, while formerly this was strictly forbidden. The Head of the Police seems to ignore what scenes of abominable and shameless acts are performed by the marionettes, in these obscene theatres of the Asians, and what corruption is spread out of them to the whole of our society, since crowds of innumerable children, indeed many of them pupils of our gymnasia and schools, do not cease to frequent these places every evening»³³.

So, the semihellenized Karaghiozis was in danger of having the same fate as the shadow theatre in other provinces of the former Ottoman Empire: incapable of adapting himself to the changed socio-historical conditions, incapable of satisfying his new audience; he was lastly in danger of disappearing, as it happened in Roumania³⁴, in Serbia³⁵, in

³² News on the «Asiatic Theatre» we can find in the Athens newspaper «*Tachypteros Fimi*» on 18th August 1841 and on 9th Feb. 1852.

³³ «*Athina*», 4th June 1854.

³⁴ L. Giță, «Le théâtre roumain de marionnettes, art ancien et art modem», *Revue roumaine d'histoire de l'art* I (1964) pp. 119-138; N. Radulescu, «Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore», *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978), pp. 83-98.

³⁵ G. Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen — und Abendland*, Berlin, 1925, p. 130.

Dalmatia³⁶, in the Arabian world³⁷ and in Northern Africa³⁸.

After the liberation of South Epirus from the Turkish rule about 1880 a group of shadow players appeared who had adapted in their performances popular traditions and plots taken from Greek folk books. The Greek researcher Biris connected this so-called «Epirotic tradition» of the Greek shadow theatre with the oral tradition of the players that Karaghiozis was brought to Greece by a Jew who played shadow theatre in the court of Ali Pasha³⁹. This assumption was supported by others too⁴⁰, and recently a proof was found in a travel book that in Iannina of Ali Pasha shadow theatre was performed during the Ramadan⁴¹. These performances of the «Epirotic tradition» are free from dirty jokes and «aristophanic» hints, which was an important prerequisite for the spectacle to be accepted by the population of the Greek urban centres in the late 19th century.

During the two or three decades before the period of great popularity of the shadow theatre in the small capital of Athens, another type of folk theatre was flourishing there: the puppet theatre of *Fasoulis*, which was of Italian origin and came to Greece via the Ionian Islands⁴². Karaghiozis borrowed many plots from the puppet theatre, for which unfortunately we do not have much information⁴³. He also borrowed themes from the «ethographic» movement in literature (a pseudonaturalistic province realism) and the comic Idylls on stage⁴⁴.

³⁶ N. Batušić, *Povijest Hrvatskoga Kazališta*, Zagreb, 1978, p. 155.

³⁷ E. Littmann, *Arabische Schattenspiele*, Berlin, 1901; P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten*, Leipzig, 1909.

³⁸ W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz, 1959.

³⁹ See also P. P. Kalonaros, *I istoria tou Karagiozi*, Athens, 1977, pp. 63 s.

⁴⁰ G. Ioannou, *O Karaghiozis*, vol. I (Athens 1971), p. 27; G. Theotokas, «To Theatro ton Skion», *Kathimerini* 16. 5. 1951 etc.

⁴¹ J. C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, Philadelphia, 1817. See also K. Simopoulos, *Xenoi taxidiotes stin Ellada*, vol. III 2 (1810-1821), Athens, 1975, p. 82.

⁴² W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum, 1978 (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen Nr. 2).

⁴³ The only study which exists is G. B. Tsokopoulos, «O Fasulis», *Parnassos* XV (1892), pp. 213-217.

⁴⁴ Puchner, *op. cit.* (note 4), p. 175. See also Th. Hatzipantazis, *To Komeidyllio*, vol. I (Athens 1981), pp. 251 s, 270 s.

But even more important for the «Asiatic Theatre», in order to get acquainted with Greek matters, was the creation and development of new scenic characters who represent vaguely the main local idioms of the modern Greek language: Nionios (or Sior Dionysios) from the island of Zante, Barba-Yorghos from Roumeli, Dervenagas with his Albanian dialect and so on. In mingling up the local dialects the plays of the shadow theatre show a clear similarity with the «ethographic» movement and the satiric comedy «*Babylonia*» by Byzantios (1836), a relationship which has often been confirmed⁴⁵.

However, a decisive factor for the integration of the Turkish genre in liberated Greece were the so-called «heroic» performances, where well known heroes of the Greek War of Independence of 1821, but also many imaginary «captains», incarnate, thanks to their dignity and heroism the popular ideals of the bravery of the «*cleftes*» (partisans): Katsantonis, Markos Botsaris⁴⁶, Captain Gris, Karaïskakis, the Old Drakos and so on. Below the level of idealized heroism of a historical mythology of these Turkfighters moves Karaghiozis himself, together with the well known stereotyped characters of the performance, with their innate wit and wisdom, and the local cultural patterns they represent: Hatziavatis, the «*miles gloriosus*» Stavrakas⁴⁷, Sior Dionysios, the Jew, Barba-Yorghos, Morfonios, Dervenagas, the Pasha, the Vizier and the Bey, the three latter being usually earnest and just persons, shown without any nationalistic *ressentiment*.

The scenic reality of the Greek world is no more the narrow world of the *mahalla* of Istanbul but a synthesis of real and fictitious elements, social and historical as well as belonging to the popular mythology, characteristic of the new Greek popular consciousness. The «*berdé*» is a kaleidoscope of various sectors of the mental and psychic horizon of the Greek people, as well as a mosaic of actual and historical reality of the country.

The various stereotypic figures do not only derive their comic elements from deviating look and habit, but also express historical or social dimensions: for example Stavrakas represents the

⁴⁵ K. Biris, (ed.), *I. Vavylonia*, Athens, 1948, p. 17; G. Sideris, «Theatro kai Karaghiozis. Mia protimatia stis scheseis tous», *Theatro* 10 (1963), pp. 35-39.

⁴⁶ His figure was some times subject of drama or melodrama.

⁴⁷ See the special study I. Petropoulos, *Karaghiozis and ypokosmos*, Athens, 1978.

underworld of Athens in the 19th century⁴⁸. The screen characters and the stereotypical plots of the Greek shadow theatre offer to us *in essentio* great sections of the new Greek popular «*mythistoria*» (the popular interpretation of history) from Alexander the Great down to the Revolution of 1821, from the world of the cattle-breeders to the underworld of the cities and the urban coffee-house, from the killing of the Dragon by St. George to the political satire against the dictator Metaxas and the comet of Halley.

So the performance is addressed to a great range of people, villagers or middle class citizens, illiterates or intellectuals. This intense reflection of the important norms and values of popular traditions in the performance protected the shadow theatre in Greece for a couple of decades from adulteration: people did not get tired of seeing the same performances, as they did not get tired of singing the same folk songs.

The classical performance represented a cultural unity and entity, integrated in a strong and living tradition, which brought people closer, during the two hours of a performance, even in times when such a unification in a common framework of cultural patterns was not any more an actual reality.

This nostalgic element (for the rural past and folk culture) was, as it seems, consciously cultivated by the first and educated reformers of the modern Greek shadow theatre like Mimaros and Mollas⁴⁹ (they also took motives from the «ethographic» movement and the *revue* theatre); this was why the *genre* fascinated so strongly the urban strata of the citizens too. In this period of the decline of folk culture the presentation of «*rhomaïc*» popular cultural patterns was in a retrospective sense a didactic, pedagogic, socializing and inculturating action, because the features of the world of traditional folk culture in the urban centres after 1900 were no more actual reality but a recent past. For the first generations of urban population the performance was a happy memory of a universal and undisputed cultural system, in contrast to their recent disorientation as newcomers in town, the chaotic political life, and the «*derniers cries*» of the literary modes imported brandnew from Paris.

⁴⁸ Puchner, *op. cit.* (note 4), pp. 104 s.

⁴⁹ Mimaros was well educated.

This is why among the emotional reactions of the audience in the period between 1900 and 1930, but also partially today, an intense nostalgia dominates for this mental, emotional and spiritual unity and security in the given framework of folk culture, which is lost forever, and which is presented, condensed and idealized, on the screen of Karaghiozis.

From the very beginning the shadow theatre dramatized real events too, indulged in political satire and exercised social criticism. Daily news is adapted and performed, i.e. crimes mainly, like the famous «Drama of Athanasopoulos» by Spatharis Sr.⁵⁰, also politicians are ridiculed⁵¹, Karaghiozis takes up the most modern occupations of technology⁵², an evolution which ends naturally in the performance of «Karaghiozis as cosmonaut». Hand in hand with this development goes technical scenic innovation, like the changing scenery⁵³, the gradual disintegration of the standard plot, the innovation of new and unintegrated characters, and the publishing of Karaghiozis' plays in small brochures written by people other than the players for reasons of profit⁵⁴.

At the same time we can observe the first serious studies about shadow theatre⁵⁵ and the increasing interest of the intellectuals for the figures of Karaghiozis and its advertising posters as products of the naïve art of «folk expressionism»⁵⁶.

The shadow theatre became a children's entertainment, and even after World War II children are giving performances of Karaghiozis in the town-neighbourhoods and all over the country. In this case as

⁵⁰ Detailed information in Spatharis, *op. cit.*, pp. 110 s.

⁵¹ So General Metaxas was played as Barba-Yorghos (Biris, *op. cit.*, note 22, p. 59), Venizelos as Karaghiozis, Kandafis as Nionios and Alexander Zaïmis as Pasha (J. Caimi, *Karagheuz ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athènes, 1935, p. 62). A German traveller reports that he has seen Napoleon as Pasha and Bismarck as Karaghiozis (H. Schumacher, *Das neue Hellas*, Berlin, 1937, p. 197).

⁵² See the list of occupations of Karaghiozis in Puchner, *op. cit.* (note 4), pp. 223-228.

⁵³ Firstly used by Charilaos in 1927 (Ioannou, *op. cit.*, p. 72; Spatharis, *op. cit.*, pp. 90 ff.; Biris *op. cit.*, note 22, p. 40).

⁵⁴ The bibliography of these brochures in Puchner, *op. cit.* (note 1), Nos 83-107.

⁵⁵ L. Roussel, *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, Athènes, 1921.

⁵⁶ I. Kaimis, «I Zografiki tou Karaghiozi», *Nea Estia* 45 (1949), pp. 789-791; A. G. Xydis, «O Karaghiozis kai I Neoelliniki Zografiki», *Theatro* 10 (1963), pp. 45-46.

well, as in others we know from folklore and ethnography, tradition is preserved by children's culture at a moment when it has already disappeared in the adult world.

In the years before World War II this process of disintegration affected the audience as well: so we can observe some mutations in the whole functionality of the performance. Structure and composition of the audience have partially changed: children are now predominant. If we take into account the fact that the improvising player is fully dependent on the reactions of his audience, then we realize what this means: gradual change of the style and wit of the performance, which turns to mere childish entertainment.

There are also the foreign tourists, who form an ever growing part of the audience, who do not understand the language nor consequently the jokes, and are attracted by other elements than the local spectators; last but not least, growing is the number of the intellectuals, who do no more identify themselves with the cardboard hero, they do not react spontaneously and judge the spectacle by the criteria of the aesthetic theory of naïve art.

The player gradually loses the directing and correcting signals for his creation, i.e. the immediate reactions of the audience; so he, in turn, overcomes the traditional and conventional patterns of the *genre* and is free to experiment with innovations in technique, themes and figures. Abandoning the conventional expression-code of folk culture (even in its twilight), which was tried by many selection processes, and was socially sanctioned by success, surviving in time and repetition, the player enters the space of free individual creation with the ambition to be an artist, not just a player of Karaghiozis by profession. This evolution in mentality and ambition can be observed in nearly all famous and recognized players.

After World War II the shadow theatre shows intensively symptoms of folklorism⁵⁷. Its traditional audience has been lost for ever in the country too, and in the cities Karaghiozis is now an object of study and theoretical discussion, and simultaneously an attraction for international tourism. The few and well known professional shadow players, who survived with their occupation, are going now on great

⁵⁷ M. G. Meraklis, «Ti einai o Folklorismus?», *Laografia* 27 (1972), pp. 27-38.

tournees all over the world, and the Greek shadow-theatre hero is present in almost all international festivals of traditional marionette and puppet-theatre. On the screen we can see today ancient tragedy and comedy too⁵⁸, and characters of the shadow-theatre are enacted by living actors⁵⁹, or borrow their attitudes and gestures⁶⁰.

It is an interesting point of all discussions on the subject whether shadow theatre in Greece will survive or not —and this future perspective is related to the movement of folklorism— that usually it is not considered of major importance the fact that the traditional audience of Karaghiozis, which was the basis of the development of this genre, the co-creator, inspirator and preserver of this production, is now definitely lost. This improvising theatrical form, which was pursued on in tradition by mostly illiterate and unlearned players with no special education, is dealt with, like all the other forms of theatre, without taking into account that it depends directly on its special audience, who by means of their reactions, are responsible for correcting, selecting, judging, modifying, accepting, or rejecting the whole of the performance.

This process is in a way comparable to the formation of oral poetry. If this critical and corrective function of the receivers is lost, then the performance does not represent the whole of the spectators any more, but only the personal ability of the creator. There is no more social control of the creation of the artist, i.e. a responsible control to which only specialists, the critics of theatre are authorized nowadays. So, after the loss of its traditional audience, the shadow theatre is equalized with the other forms of conventional theatre, and loses its characteristic peculiarity, that of a real folk theatre with its special social and historical functionality.

⁵⁸ I. T. Pampoukis, «Tragodia tou Sofokli sto teatro skion», *Epitheorisi Technis* 22 (1965), pp. 272-273.

⁵⁹ So in the theatre performance «O Karaghiozis par'oligo Veziris» by George Skourtis given by the «Art Theatre» of Karolos Koun in 1973.

⁶⁰ For example in the theatre performance «Taxidi» by George Themelis by the Northern Greek State Theatre in Thessaloniki in 1966 (directed by the Karaghiozis-player Eugenios Spatharis).

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ *

Οι ιστορίες του νεοελληνικού θεάτρου, του Λάσκαρη, του Σιδέρη και του Valsa, δεν συμπεριλαμβάνουν το θέατρο σκιών¹. Ξεκινούν, προφανώς, από μια στενή έννοια του όρου «θέατρο», που περιορίζεται στο θέατρο με ζωντανούς ηθοποιούς, αλλά και από μια ιδιότυπη αντίληψη για τους φορείς του θεατρικού βίου, γιατί στον ορίζοντα των ερευνητικών τους αναζητήσεων δεν εμφανίζονται πουθενά και άλλες μορφές του λαϊκού θεάτρου². Η διερεύνηση του ελληνικού θεάτρου σκιών ξεκίνησε από άλλο πνευματικό χώρο³ και πολύ όψιμα και επιφανειακά μόνο συνδέθηκε με την ιστορία του θεάτρου⁴. Ο

* 1η έκδοση: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα Μελετήματα*, Αθήνα, 1988 (Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος Β'), σελ. 492. κεφ. 11: "Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου".

Το κείμενο του μελετήματος αυτού στηρίζεται σε μια εισήγηση του Β. Πούχνερ στην «Πανελλήνια Πολιτιστική Ένωση» στις 27.2.1988.

¹ Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Τομ. Α', Β', Αθήναι, 1938-39. Σιδέρης, Γ., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα (1951). Valsa, M., *Le theatre grec moderne. De 1453 à 1900*, Berlin, 1960 (Berliner Byzantinistische Arbeiten Bd. 18). Εξάιρεση αποτελεί το δοκίμιο της Βασιλοπούλου-Halls, A., *Modern Greek theater: roots and blossoms*, Athens, 1982, που συμπεριλαμβάνει και «βυζαντινό» και κρητικό θέατρο, δρώμενα και Καραγκιόζη, παρουσιάζει όμως πολλές αδυναμίες σε επιμέρους θέματα.

² Εξάιρεση ίσως το άρθρο του Σιδέρη για την παντομίμα (Γ. Σιδέρης, "Παντομίμα. Ένας άγνωστος αγωνιστής και πρωτοπόρος του θεάτρου μας", *Νέα Εστία* 40 (1946) τεύχ. 459, σσ. 860-865, τεύχ. 461/2, σσ. 990-996).

³ Ξεκίνησε πρώτ' απ' όλα από ξένους: τον Louis Roussel και τον Giulio Caimi. Για μια χρονολογική βιβλιογραφία βλ. Β. Πούχνερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* ΑΑ' (1976-78), σσ. 294-324 και του ίδιου, «Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* ΑΒ' (1979-1981), σσ. 370-376. Εντωμεταξύ χρειάζεται και νέα προσθήκη.

⁴ Βλ. π. χ. το άρθρο του Γ. Σιδέρη, «Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στη σχέση του», *Θέατρο* 10 (1963), σσ. 35-39.

Λάσκαρης αφιερώνει δεκάδες σελίδες για το αμφισβητούμενο βυζαντινό θέατρο⁵, ενώ δεν βρίσκει κανείς, στο δίτομο έργο του, ούτε μία αναφορά για τον Καραγκιόζη. Η δυσαναλογία αυτή γίνεται ακόμα πιο χτυπητή, όταν σκεφτεί κανείς πως το θέατρο σκιών στην Ελλάδα έχει μια σεβαστή ιστορία και παρουσία στο χρόνο⁶ και πως διασκέδασε, στη φάση ανάμεσα στα 1900 και το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ένα κοινό πολλαπλάσια μεγαλύτερο από όλα τα άλλα θέατρα μαζί⁷. Αυτό είναι ένα σημαντικό, κοινωνιολογικό αν θέλετε, γεγονός, που ανεβά-ζει τη θεατρική αυτή μορφή στην πρώτη γραμμή του ενδιαφέροντος του ιστορικού του θεατρικού βίου. Αλλά όχι μόνο αυτό. Ο Καραγκιόζης, με βάση τις αφομοιωτικές διαδικασίες που απάλλαξαν τον ανατολίτη ιθυφαλλικό ήρωα από την αισχύροτητά του και του αποδόσανε ιδιότητες πιο οικείες στην ελληνική αντίληψη του κωμικού, απηχεί, για τριάντα και πλέον χρόνια, βασικά θέματα της λαϊκής μυθιστορίας της νεώτερης Ελλάδας και την αισθητική του λαϊκού πολιτισμού πολύ περισσότερο απ' οποιαδήποτε άλλη θεατρική μορφή. Με αυτή την έννοια, της ευρύτατης κοινωνικής λειτουργικότητας για ένα σχετικά μεγάλο χρονικό διάστημα, υπερπηδώντας κατά καιρούς ακόμα και ταξικούς φραγμούς, πρόκειται πραγματικά, όπως έχει λεχθεί τό-σες φορές, για λαϊκό θέατρο⁸.

Ίσως όμως είναι και ένα άλλο σημείο που απομονώνει τον Καραγκιόζη απέναντι στους θεατρικούς του συναδέλφους, πέρα από την καλύτερη κοινωνική θέση του ηθοποιού απέναντι στο περιθωριακό Καραγκιοζοπαίχτη⁹: είναι το γεγονός ότι το θέατρο σκιών διαφέρει

⁵ Για το θέμα βλ. τώρα εξαντλητικά Β. Πούχνερ, «Το Βυζαντινό Θέατρο. (Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο)», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα, 1984, σσ. 13-92.

⁶ Πρώτη εμφάνιση του θεάτρου σκιών στα Βαλκάνια θεωρείται μια μαρτυρία από το έτος 1608 για την πόλη Ilok δυτικά της βορειογιουγκοσλαβικής Novi Sad (Nehring, K., *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, München, 1983, σ. 101). Για την ιστορία και διάδοση του θεάτρου σκιών στα Βαλκάνια Πούχνερ, Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1985.

⁷ Βλ. και W. Puchner, «Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: A Contribution to the Research of Theatre Audience», *Théâtre d' ombres*. Ed. St. Damianakos, Paris, 1986, σσ. 199-216.

⁸ Για τον ορισμό του «λαϊκού» θεάτρου βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Θεωρία του λαϊκού θεάτρου», *Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα, 1985 (*Λαογραφία*, παρ. αρ. 9).

⁹ Βλ. τώρα τις ουσιαστικές παρατηρήσεις του Γ. Πετρή στο κεφάλαιο: Ο Καραγκιόζης και ο

από όλες τις άλλες μορφές θεάτρου στη νεώτερη Ελλάδα σχετικά με το χώρο προέλευσής τους. Ενώ τα πρότυπα για όλες τις μορφές του θεάτρου, από το κρητικό της «Αναγέννησης» ως το μεταπολεμικό, προέρχονται από τη Δύση, την Ιταλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία, στον 20^ο αιώνα και από την Αμερική (ακόμα και λαϊκές μορφές του θεάματος έρχονται από τη Δύση, όπως ο Φασουλής¹⁰ ή το καρναβάλι των πόλεων) το θέατρο σκιών προέρχεται από την Ανατολή¹¹. Βέβαια, όπως δείχνουν οι τελευταίες έρευνες, οι δρόμοι της μεταφοράς δεν οδηγούν κατευθείαν από την Κωνσταντινούπολη στην Αθήνα, αλλά ήδη το 17^ο αιώνα στις βαλκανικές πόλεις, και από κει στην δυτική Ελλάδα πρώτα, και ύστερα, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στην Αθήνα¹². Στην πρωτεύουσα, ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανακήρυξής της, παίζεται ο ανατολίτικος τύπος, με περιορισμένη όμως κοινωνική λειτουργικότητα και διαμαρτυρίες του αστικού κόσμου για το «ανατολικόν θέατρον». Ο Καραγκιόζης παραμένει ξένος ως το 1894 οπότε αρχίζει να παίζεται στην Αθήνα ο μεταρρυθμισμένος τύπος του Μίμαρου¹³.

Η αφομοίωση και πολιτογράφηση του ανατολικού θεάματος, με της μεσολάβηση της ηπειρώτικης παράδοσης¹⁴, αργεί για δεκαετίες, και διαφέρει από τις άλλες αφομοιωτικές διαδικασίες θεατρικών προτύπων από τη Δύση. Με τη μεταρρύθμιση του Μίμαρου το είδος εντάσσεται πλέον στη νεοελληνική παράδοση και γίνεται το κατεξοχήν λαϊκό θέατρο ως το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Ως αυτοσχεδιασμένο και ευέλικτο θέαμα διαθέτει και υψηλό βαθμό προσαρμοστικότητας στο εκάστοτε κοινό, και ενσωματώνει τις αντιδράσεις του σε τέτοιο βαθμό που οι θεατές «συνδημιουργούν» την παράσταση¹⁵.

υπόκοσμος: απόπειρα για μια προσέγγιση της ιδεολογίας του θεάματος, που είναι το πιο ουσιαστικό κεφάλαιο στο βιβλίο του: *Ο Καραγκιόζης, Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Αθήνα, 1986, σσ. 196-251.

¹⁰ Για το Φασουλή βλ. ειδικά τη μελέτη W. Puchner, *Fasulis, Griechisches Puppenspiel italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts*, Bochum, 1978.

¹¹ Για αυτό τον βασικό μηχανισμό των αφομοιώσεων στο νεοελληνικό θέατρο με δέκα παραδείγματα από το κρητικό θέατρο ως σήμερα Β. Πούχνερ, «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου (το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του «ξένου προτύπου)», *Εποπτεία* 88 (1984), σσ. 238-262 (βλ. κεφ. 9 του τόμου αυτού).

¹² Πούχνερ, *Βαλκανικές διαστάσεις*, ό. π.

¹³ Θ. Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, 1984.

¹⁴ Με όλα τα σχετικά βιβλιογραφικά στοιχεία τώρα Πούχνερ, *Βαλκανικές διαστάσεις*, ό. π., σσ. 43-52.

¹⁵ Για τον ενεργητικό ρόλο, που είχε το παραδοσιακό κοινό στην παράσταση βλ. Β. Πούχνερ,

Αυτή η ενεργοποίηση των θεατών λείπει τελείως από το αστικό θέατρο, είναι ωστόσο γνωστό φαινόμενο από τα δρώμενα, τις λαϊκές μεταμφιέσεις και το αγροτικό καρναβάλι¹⁶. Το φαινόμενο αυτό της ενεργητικής μέθεξης του κοινού έχει μεγάλη σημασία για τη θεωρία του θεάτρου, που ειδικά στον 20^ο αιώνα, η πρωτοπορία προσπαθεί με ποικίλλους τρόπους να ξεπεράσει το «χάσμα της ράμπας» και να κάνει το θεατή να συμμετέχει ενεργά στα σκηνικά συμβάντα. Αυτό, στην παραδοσιακή παράσταση του θεάτρου σκιών, είναι καθημερινή πρακτική. Με την αλλαγή της σύστασης του κοινού, την αύξηση των τουριστών, των αστών και των παιδιών στους θεατές, αυτές οι αντιδράσεις, που αποτελούν καθοδηγητήριες γραμμές της δημιουργίας του Καραγκιοζοπαίχτη, αλλοιώνονται, και μαζί τους και το ύφος και το αστείο της παράστασης, η όλη αισθητική φόρμα της και συχνά και η θεματική της. Είναι φαινόμενα αυτά, που εκδηλώνονται έντονα μετά τον πόλεμο, αλλά ήδη και στη δεκαετία του '30¹⁷.

Αλλά το ενδιαφέρον δεν είναι μόνο θεωρητικό, είτε ως επικοινωνιακό μοντέλο της θεατρικής παράστασης κατεξοχήν, όπου παραγωγοί και δέκτες συμπράττουν στη δημιουργία του θεατρικού γίγνεσθαι¹⁸, είτε ως προϊόν λαϊκού προφορικού πολιτισμού, που επαναλαμβάνει με παραλλαγές το γενετικό του κώδικα¹⁹, αλλά και ιστορικό. Η θεατρική ιστορία της νεώτερης Ελλάδας δεν έχει άλλο παρόμοιο φαινόμενο επιτυχημένης αφομοίωσης ενός ξένου προτύπου με τέτοια καθολική αποδοχή και τέτοια κοινωνική λειτουργικότητα. Τα ίχνη αφομοιώσε-

«Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα. Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα, 1984, σσ. 259-272.

¹⁶ Για την μέθεξη του λαϊκού κοινού στα δρώμενα της Ελλάδας βλ. W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien, 1977.

¹⁷ Βλ. W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, 1975, σσ. 138-143.

¹⁸ Για τη θεατρική παράσταση ως ιδιάζουσα κατάσταση επικοινωνίας ανάμεσα στους δέκτες και τους παραγωγούς βλ. Β. Πούχνερ, «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, 1964, σσ. 11-29.

¹⁹ Αυτή είναι μια πρόταση του Γ. Σηφάκη, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1984, την οποία συμμερίζεται, ως ένα βαθμό, και ο L. Danforth, «Tradition and Change in Greek Shadow Theater», *Théâtre d'ombres*, Paris, 1986, σσ. 159 εξ., αν και έρευνα σε μεγαλύτερο υλικό δείχνει πως τα σχήματα αυτά δεν είναι αρκετά δυναμικά, για να περιγράψουν τη διαδικασία της δημιουργίας νέων παραλλαγών (βλ. L. Myrsiades, «Oral Traditional Form in the Karagiozis Performance», *Ελληνικά* 36 (1985), σσ. 116-152). Άλλη μεθοδολογική προσέγγιση προτείνει επίσης ο Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, Αθήνα, 1985. Παρόμοιες προ-σπάθειες καταβάλλει και ο Πετρίης, ό. π., σσ. 139-161.

ων, που έγιναν και σε άλλες επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, εξαφανίζονται γρήγορα μέσα στον 20^ο αιώνα²⁰, και στην ίδια την Τουρκία το είδος βρίσκεται σε μια τελείως «μουσειακή» φάση, διατηρούμενο σε κάποια ζωή μόνο από το ενδιαφέρον των διανοουμένων²¹. Στην Ελλάδα, μαζί με το ρεμπέτικο και το Μακρυγιάννη, το Θεόφιλο και άλλες εκφάνσεις του «λαϊκισμού», γνωρίζει μετά το πόλεμο μια πρωτοφανή «αναγέννηση» όχι στην πράξη αλλά στην θεωρία, στην ιδεολογική ένταξη του φαινομένου σε μία νέα εθνική ταυτότητα που βασίζεται κυρίως στο λαϊκό πολιτισμό. Η τεράστια αρθρογραφία γύρω από τον Καραγκιόζη λίγα προσκομίζει στην διερεύνηση του θεάτρου σκιών²². Βέβαια ο Καραγκιόζης ανήκει σ' ένα ορισμένο στρώμα του λαϊκού πολιτισμού: στο λαϊκό πολιτισμό των πόλεων, των προαστίων και του υπόκοσμου, στο περιθώριο του αστικού κέντρου, στη λειτουργία του παραδοσιακού καφενείου της γειτονιάς. Δεν ανήκει στον κατεξοχήν λαϊκό πολιτισμό της αγροτιάς. Η διαφορά φαίνεται στη μορφή του Μπαρμπα-Γιώργου²³. Επίσης συνδέεται το είδος με τον ηθογραφισμό, την πρώιμη επιθεώρηση και το κουκλοθέατρο του Φασουλή²⁴. Οι επιδράσεις που άφησε ο Καραγκιόζης στο θέατρο του μεταπολέμου δεν είναι πολλές αλλά αξιοπρόσεκτες, συνδέονται με την αναγνώρισή του και τη φάση της μερικής του υπερεκτίμησης ως ενός από τους πυρήνες του ειδικού νεοελληνικού πολιτισμού²⁵.

Πέρα από αυτά ο Καραγκιόζης αποτελεί ένα αναφαίρετο κεφάλαιο της ιστορίας του θεάτρου του τόπου στον 20^ο αιώνα. Είναι από τις λίγες θεατρικές μορφές που διαμόρφωσαν ένα σταθερό αισθητικό κώδικα των παραστάσεων, που αντέχει στην επανάληψη, αυτοδιορθώνεται και αφομοιώνει καινούργια θέματα στο σταθερό του καμβά. Η παρατήρηση είναι του Φώτου Πολίτη: «Απ' όσες κι όποιες περιπέτειες

²⁰ Στη Βόρεια Αφρική και στη Ρουμανία. Βλ. Πούχνερ, *Βαλκανικές διαστάσεις*, ό. π., σσ. 64-67 («Η τυπολογία της αφομοίωσης του οθωμανικού Καραγκιόζη»).

²¹ G. Petek-Salom, «Karagöz en Turquie aujourd'hui: inventaire et bilan», *Théâtre d'ombres*, Paris, 1986, σσ. 217-228.

²² Βλ. τις βιβλιογραφικές εργασίες στη σημ. 3.

²³ Για τον Μπαρμπα-Γιώργο και τη σύνδεσή του με τον ηθογραφισμό και την πολιτική κατάσταση της εποχής βλ. Κ. Μπίρης, «Η λεβεντιά της Ρούμελης και το ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία* 61 (1957), σσ. 661-668.

²⁴ Βλ. Puchner, *Fasulis*, ό. π., και Θ. Χατζηπανταζής, /Λ. Μαράκα, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Αθήνα, 1977.

²⁵ Για κριτική βλ. Πούχνερ, *Το παραδοσιακό κοινό*, ό. π., σσ. 261 εξ.

κι αν περνά η ελληνική σκηνή, υπάρχει ωστόσο εδώ στον τόπο μας ένα θέατρο, που συνεχίζει πάντα ανεπηρέαστο την ήρεμη, κανονική, ανεξάρτητη κι άφεγγη ζωή του: ο Καραγκιόζης... Η σκηνή, το θέατρο των ζωντανών ηθοποιών, είδε θριάμβους και καταστροφές, άλλαξε ρυθμούς παιξίματος, υποκριτικές σχολές, μεθόδους εμφανίσεως των έργων, πήδηξε από την τραγωδία στην επιθεώρηση, από την φάρσα στο δράμα, από λιγόπραχτο κοινωνικό έργο στην πολυσύνθετη κινηματογραφική φαντασμαγορία-πότε ζωγραφικό, άλλοτε στομφώδες, άλλοτε στεγνά ρεαλιστικό, το θέατρο των ζωντανών ηθοποιών σου κάνει την εντύπωση -στα εκατό χρόνια της νεοελληνικής υπάρξεώς του- ταραγμένου, απειθάρχητου ασκεριού, που φέρεται πότε δώθε, πότε κείθε, μες στη νύχτα, δίχως δική του θέλεση, ανάλογα με την επιβολή πρόσκαιρων αρχηγών, ή σύμφωνα με τα σαλπίσματα που φτάνουν απ' τα σκοτεινά, μυστηριώδη βάθη του ορίζοντος. Ο Καραγκιόζης, όμοιος περίπου στα χρόνια του, δεν πέρασε από τέτοιες συγκινήσεις. Βρήκε αμέσως το κοινό του, ένα ακροατήριο πλατύ, μεγάλο, αφελές, ήρθε σε πλήρη επαφή με εκείνο και προχώρησε κανονικά το δρόμο του»²⁶. Σε μια εποχή πρόσκαιρων και επιφανειακών αφομοιώσεων χωρίς μεγαλύτερη κοινωνική απήχηση το φαινόμενο του θεάτρου σκιών ξεχωρίζει χτυπητά από τις κοινές συμβάσεις του θεατρικού βίου.

Αλλά δεν είναι μόνο ο αριθμός των θεατών, που ανεβάζει το θέατρο σκιών σε σημαντικό κεφάλαιο της νεοελληνικής θεατρικής ιστορίας, αλλά και ο αριθμός των παραγωγών. Ο αριθμός των γνωστών Καραγκιοζοπαιχτών πρέπει να είναι πολύ πάνω από 200²⁷. Εδώ ανοίγει ένα τεράστιο κεφάλαιο έρευνας, που έχει εξίσου κοινωνιολογικό ενδιαφέρον, γιατί οι βιογραφίες και αυτοβιογραφίες των ανθρώπων αυτών μας οδηγούν σ' ένα κοινωνικό στρώμα, που συνήθως είναι *terra incognita*, μας οδηγεί στο περιθώριο της καθωσπρέπει κοινωνίας, ακόμα και στον υπόκοσμο²⁸. Με τη συστηματική διερεύνηση του κόσμου του ρεμπέτικου τραγουδιού, αυτό το πληθυσμιακό στρώμα

²⁶ Φ. Πολίτης, *Θεατρικές επιφυλλίδες*, Αθήνα, 1964, σσ. 189 εξ.

²⁷ Θα έπρεπε να γίνει νέος κατάλογος των γνωστών Καραγκιοζοπαιχτών. Ο πιο περιεκτικός ως τώρα στο Puchner, *Karagiozis*, ό. π., σσ. 207-220 (με 145 ονόματα, βιογραφικά στοιχεία και πηγές).

²⁸ Βλ. σημ. 9. Το βιβλίο του Η. Πετρόπουλου, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, 1978 ασχολείται κυρίως με τη μορφή του Σταύρακα.

του υποπρολεταριάτου μπήκε από καιρό στον ορίζοντα των ενδιαφερόντων της κοινωνικής επιστήμης²⁹. Η σκηνή του Καραγκιόζη αντικαθρεφτίζει κάτι από τον κόσμο αυτό: την αβεβαιότητα, τη μιζέρια, την εξάρτηση, την σχετικότητα των αξιών, την έλλειψη ηθικών προτύπων και προσανατολισμών, όπου όλα επιτρέπονται και όλα απαγορεύονται, ανάλογα με τις περιστάσεις και τις γνωριμίες. Η πλήρης σχετικότητα, όπου μετράει μόνο να επιζήσεις, όσο καλύτερα μπορείς. Από μια άποψη αυτό μοιάζει με τον κόσμο των μικροαστών που μας δείχνει επανειλημμένα η μεταπολεμική δραματοουργία, απλώς χωρίς το ιστορικό καμουφλάζ της Τουρκοκρατίας. Σ' αυτό το σημείο η επίδραση του Καραγκιόζη είναι πιο ουσιαστική, και δεν είναι τυχαίο πως η μορφή του παίζει κάποιο ρόλο στη θεματογραφία του μεταπολεμικού θεάτρου³⁰.

Ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις ο χάρτινος ήρωας μπόρεσε να ξεπεράσει την ταπεινή του ταξική προέλευση. Κυρίως έγινε το θέατρο των παιδιών, το κατεξοχήν παιδικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα. Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα είναι ένας άλλος κλάδος της έρευνας παραμελημένος, με σεβαστό ιστορικό βάθος, αν σκεφτούμε τη συμμετοχή παιδιών στην αρχαία παράσταση³¹ ή το θέατρο στα ιησουϊτικά κολλέγια στο Αιγαίο του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, που στηριζόταν αποκλειστικά σε μαθητές³². Δεν μπορεί να παραγνωριστεί η παιδαγωγική σημασία του χάρτινου αυτού θεάτρου για την ανάπτυξη της προσωπικότητας του παιδιού, μια που σ' αυτό το θέατρο του ενός ο παίκτης είναι δημιουργός όλων των σκηνικών εκφραστικών μέσων, σκηνοθέτης και ηθοποιός μαζί. Σ' αυτό το σχολείο της γειτονιάς σχεδόν όλοι έχουν πάει,

²⁹ Βλ. Σ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, 1976 (επίσης ορισμένα κεφάλαια στο πρόσφατο βιβλίο του *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, 1987). Holst, G., *Road to rebetika: music from a Greek sub-culture: songs of love, sorrow and hashish*, Athens, 1977². Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα, 1979. J. Taylor, «The Rebetic Song», *Maledicta* 5 (1981), σσ. 10-24. Gauntlett, St., *Rebetika Carmina Graeciae Recentioris*. A contribution to the definition of the term and the genre Rebetiko Tragoudi through detailed analysis of its verses and of the evolution of its performance, Athens, 1985.

³⁰ Βλ. π. χ. το έργο του Γ. Σκούρη, *Ο Καραγκιόζης παρ' ολίγο Βεζίρης* (1973) κι άλλα.

³¹ H. Devrient, «Das Kind auf der antiken Bühne», *Jahresbericht des Gymnasiums zu Weimar*, 1904. R. Kassel, *Quomodo quibus locis apud veteres scriptores Graecos infantes... inducantur*, Würzburg, 1954, σσ. 36 εξ. Γ. Μ. Σηφάκης, «Τα παιδιά στην Αρχαία Τραγωδία», *Θέατρο* 64/66 (1981), σσ. 21-34.

³² Β. Πούχνερ, «Ιησουϊτικό θέατρο στο Αιγαίο του 17ου αιώνα», *Αριάδνη* Γ' (1985), σσ. 191-206 (βλ. εδώ κεφ. 8Α).

κι αυτό δίνει στις παραστάσεις μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο μια πρόσθετη νότα νοσταλγίας. Αυτό το νοσταλγικό στοιχείο, για το χαμένο λαϊκό πολιτισμό με την ενιαία κοσμοθεωρία του και το αγροτικό παρελθόν του κάθε θεατή, για τα νειάτα του στο χωριό ή στη φτωχογειτονιά, είναι ένα χαρακτηριστικό που συνοδεύει τον Καραγκιόζη, μαζί με το στοιχείο της επικαιρότητας, σχεδόν από την αρχή. Η γραφικότητα του ηθογραφισμού, που φαίνεται να είναι η πνευματική ρίζα των μεταρρυθμίσεων του Μίμαρου, εντείνεται ακόμα περισσότερο στο αστικό περιβάλλον, στο οποίο αναπτύσσεται αρχικά. Η σύνδεσή του με την πρώτη φάση της επιθεώρησης δεν έγκειται μόνο στους επαρχιώτικους τύπους και τους φραστικούς ιδιωτισμούς, αλλά είναι πιο ουσιαστική: παρά τη στυλιζαρισμένη αισθητική και το αποστασιοποιητικό της δισδιάστατης οθόνης με τους χάρτινους ήρωες, τις περιορισμένες δυνατότητες κινήσεών τους, τα σταθερά θέματα και τους στερεότυπους τύπους πρόκειται για θέατρο ρεαλιστικό, καθρέφτισμα κοινωνικής πραγματικότητας, ίσως την πιο ουσιαστική ηθογραφία που έχει να δείξει το νεοελληνικό θέατρο. Το συμβατικό πλαίσιο της παράστασης, το σκηνικό, οι γκροτέσκες φιγούρες, το στοιχείο του γνωστού και του στερεότυπου, η επανάληψη και η παραλλαγή, όλ' αυτά στοιχεία αντιρεαλιστικά, μολοντούτο δεν εμποδίζουν τη ρεαλιστικότητα, κι ας είναι φανταστική η πλοκή. Τόσο πολύ νιώθει το κοινό αυτή τη ρεαλιστικότητα του είδους, που αποκαλείται ο Καραγκιόζης συχνά «εθνικός ήρωας», «τυπικός Νεοέλληνας», σε κάθε περίπτωση «δικός μας». Κανένας άλλος ήρωας του νεοελληνικού δραματολογίου δεν προκάλεσε τόσο έντονη ταύτιση του κόσμου μαζί του, ούτε στη φαρσοκωμωδία, ούτε στην επιθεώρηση, κι ας υπήρχαν τελειώτερα τεχνικά μέσα, πιο σύγχρονα θέατρα, και κορυφαίοι ηθοποιοί για την ενσάρκωση των προσώπων αυτών. Ο Καραγκιόζης είναι οπωσδήποτε ο πιο δημοφιλής ήρωας του νεοελληνικού θεάτρου, κι ας είναι μόνο ένα κομμάτι χαρτόνι. Με τον Καραγκιόζη η ελληνική ιστορία του θεάτρου έχει κάτι το μοναδικό απέναντι στη θεατρική ιστορία των άλλων ευρωπαϊκών λαών: ο πιο δημοφιλής ήρωας της θεατρικής σκηνής, σ' όλο το πρώτο μισό του αιώνα μας, δεν είναι ηθοποιός, αλλά μια χάρτινη φιγούρα, που κουνιέται σε μια φωτισμένη οθόνη, δεν ανήκει ούτε στην υποκριτική σχολή του Στανισλάβσκι ούτε σ' αυτή του Ράινχαρτ, η «ηθοποιία» του εξαρτάται από μερικές αρθρώσεις, το χέρι και τη φωνή του Καραγκιοζοπαίχτη.

Χωρίς σκηνική τεχνολογία, χωρίς τα σύγχρονα μέσα της illusion, με τελείως αντιρεαλιστικά μέσα κάνει θέατρο στην ουσία ρεαλιστικό, μ' ένα ιστορικό και κάπως «εξωτικό» μανδύα κινείται άνετα στο σύγχρονο και επίκαιρο. Με τον Καραγκιόζη διαψεύδονται οι θεωρίες του Νατουραλισμού, της πιστής απεικόνισης και αντιγραφής της πραγματικότητας. Με τα απλά αισθητικά μέσα του λαϊκού εξπρεσιονισμού ο Καραγκιόζης μεταδίδει ουσιαστικοποιημένη πραγματικότητα, αν θέλετε, ποίηση. Η ποιητικότητα του θεάματος έγκειται στα μη ρεαλιστικά μέσα του. Ίσως μπορούμε να μιλήσουμε για ποιητικό ρεαλισμό.

Η απομόνωση του θεάτρου σκιών από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου είναι μεθοδολογικά αδικαιολόγητη, αλλά και ιστορικά άδικη. Είναι από κάθε άποψη ένα από τα σπουδαιότερα κεφάλαια της θεατρικής ιστορίας του τόπου στον 20^ο αιώνα. Καμία νέα ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου δεν επιτρέπεται να αποκλείσει τον Καραγκιόζη από τις σελίδες της.

**Η ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΗΡΩΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ.
Ο ΚΑΤΣΑΝΤΩΝΗΣ ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΜΟΛΛΑ ***

Από το σύνολο σχεδόν των ερευνητών που έχουν ασχοληθεί με το ελληνικό θέατρο σκιών¹ έχει παρατηρηθεί πως οι λεγόμενες ηρωικές παραστάσεις, που πρωτοεμφανίζονται στην «ηπειρώτικη» παράδοση², παρουσιάζουν μιαν άλλη δομή, διαφορετική από αυτή της γραμμικής αλληλουχίας επεισοδίων με τις σταθερές της λειτουργίες, που επιτρέπει εν μέρει μια μορφολογική ανάλυση με τη μέθοδο του Vladimir Propp³, αν και ως παιδί των πόλεων ο Καραγκιόζης και ως κυρίως προφορική τέχνη χειρίζεται ήδη πιο σύνθετες δομές από το ρωσικό μαγικό παραμύθι⁴. Στις ηρωικές παραστάσεις συμφύρονται συνήθως δύο πλοκές: η επίσημη πολεμική και πατριωτική, με τους πραγματικούς και φανταστικούς καπετάνιους του '21 και τα παλικάρια τους,

* 1^η έκδοση: «Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα», Αθήνα, *Εστία*, 2001, σελ. 485, κεφ. 9: «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο 'Κατσαντώνης' του Αντώνιου Μόλλα» // «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών-Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», στον τόμο: Β. Δ. Αναγνωστόπουλος, (επιμ.), *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση*, Αθήνα, 2003, σσ. 41-68).

¹ Η πιο περιεκτική βιβλιογραφία για τον ελληνικό Καραγκιόζη παραμένει αυτή του Β. Πούχνερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 31 (1976-78), σσ. 294-320 και του ίδιου, «Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 32 (1979-81), σσ. 370-378 με συνολικά 435 βιβλιογραφικές αναφορές, η οποία ωστόσο σήμερα πρέπει να θεωρηθεί ξεπερασμένη και οφείλει να αντικατασταθεί με μια νέα προσπάθεια καταγραφής της συνολικής αρθρογραφίας.

² Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1985, σσ. 43-52 με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία.

³ Μια τέτοια προσπάθεια έκανε ο Γ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1984. Βλ. επίσης L. Danforth, «Tradition and Change in Greek Shadow Théâtre», *Théâtre d'ombres*, Paris, 1986, σσ. 159 εξ.

⁴ Για αντιρρήσεις βλ. L. Myrsiades, «Oral Traditional Form in the Karagiozis Performance», *Ελληνικά* 36 (1985), σσ. 116-152 που τονίζει πως τα σχήματα αυτά δεν είναι αρκετά δυναμικά, για να περιγράφουν τη διαδικασία της δημιουργίας νέων παραλλαγών.

τους Τούρκους πασάδες και στρατηγούς, προδότες, ιερείς, κρυφούς συνεργάτες, γυναίκες και παιδιά των ηρώων που κινδυνεύουν να αιχμαλωτιστούν κτλ., και η κωμική, όπου οι στερεότυπες μορφές του κωμικού θιάσου παίρνουν διάφορες θέσεις στα συμβάντα: συνδεδειγμένος κρίκος μπορεί να είναι ο Μπαρμπα-Γιώργος ως Ρουμελιώτης τουρκομάχος, ενώ το ανίψι του μπορεί να αναλαμβάνει διάφορες λειτουργίες μέσα στα γεγονότα, πάντως δεν παραλείπει ποτέ να κάνει τον ψευτοπαλικαρά και να αναπτύσσει τις πολεμικές του ικανότητες κυρίως στην κουζίνα⁵. Η αντίστιξη ανάμεσα σε κωμική και σοβαρή υπόθεση δίνει στα έργα αυτά εξ αρχής μια πιο σύνθετη δομή απ' ό,τι έχουν κατά κανόνα.

Σε μερικές από τις παραστάσεις αυτές, όσες έχουν καταγραφεί σε τυπωμένα φυλλάδια⁶, είναι εμφανής η προσπάθεια, ο Καραγκιοζοπαίχτης να φτάσει στην έντεχνη μορφή του πατριωτικού δράματος⁷, που το 19^ο αλλά και το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα είχε πάντα ευρύτατη λαϊκή αποδοχή, ανεξάρτητα από τη γλωσσική του μορφή και υφολογία⁸. Ένα από τα πιο σύνθετα τέτοια έργα, που παιζόταν συνήθως σε δύο βραδιές, ήταν ο *Κατσσαντώνης του Αντώνη Μόλλα*, που δημοσιεύτηκε σε μια από τις πρώτες σειρές των φυλλαδίων, στη σειρά «Ο Καραγκιόζης του Μόλλα» (Αθήνα, Δελή ά. έ., από το φύλ. 18 αναφέρεται 1925)⁹ και υπάρχει

⁵ Βλ. Μ. Γ. Μερακλής, «Τα ονειρικά καρβέλια του Καραγκιόζη», στον τόμο: *Θέματα Λαογραφίας*, Αθήνα, 1999, σσ. 229-236 και για την καρναβαλική καταγωγή της αχόρταγης πείνας Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, Αθήνα, 1985. Ειδικά για τις ηρωικές παραστάσεις βλ. τελευταία και Κ. Μυρσιάδης, *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, Hanover, N. FL: Univ. Press of New England, 1988.

⁶ Τα τυπωμένα φυλλάδια είναι εξ αρχής μια προβληματική και ύποπτη πηγή για την ανασυγκρότηση μια αυτοσχέδιας θεατρικής παράστασης, ωστόσο έχουν ένα αυτοτελές ενδιαφέρον ως λαϊκά έντυπα και αναγνώσματα· τουλάχιστον οι πρώτες σειρές που εμφανίζονται το 1924 πρέπει να θεωρούνται γνήσιες, δηλαδή από το στόμα πραγματικών καραγκιοζοπαικτών (για τον προβληματισμό βλ. W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, 1975, σσ. 141 εξ.).

⁷ Για τις επιρροές πάνω στον Καραγκιόζη από το ζωντανό θέατρο της εποχής λίγα πράγματα ακόμα γνωρίζουμε. Πάντως δεν πρέπει να ήταν τόσο έντονες όπως αυτές που έδρασαν πάνω στο κουκλοθέατρο του «Φασουλή» (βλ. τώρα Α. Μαγουλιώτης, *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθέατρου Φασουλή*, διδ. διατρ. Αθήνα, 1997).

⁸ Για την πορεία και εξέλιξη του πατριωτικού δράματος με ήρωες από το 1821 βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, 2000, σσ. 145-239.

⁹ Η σειρά αυτή συμπεριλαμβάνει συνολικά 32 έργα. Βλ. Β. Πούχνερ, «Σύντομη αναλυτική

τόσο στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη όσο και στην Εθνική και έχει επανекδοθεί από τον Γιώργο Ιωάννου το 1972¹⁰. Το σύντομο αυτό μελέτημα έχει σκοπό να ελέγξει, σε ποιο βαθμό ένας από τους πιο προικισμένους Καραγκιοζοπαίκτες της εποχής του, ο Αντώνιος Μόλλας¹¹, κατόρθωσε να μιμηθεί τη δραματογραφία του «έντεχνου» ζωντανού θεάτρου, κυρίως ως προς το πατριωτικό δράμα.

Ο Ιωάννου περιγράφει την πλοκή του έργου ως εξής: «Ο παντοδύναμος Αληπασάς έχει ένα μεγάλο ντέρτι. Ο πρωτοκλέφτης Κατσαντώνης δεν εννοεί να τον προσκυνήσει. Του καίει κάθε τόσο τις θημωνιές και του σκοτώνει τα καλύτερα παλικάρια. Ο Αλής δοκιμάζει όλα τα μέσα για να δαμάσει τον ατίθασο Κατσαντώνη. Του στέλνει με τον Θανάση Βάγια γραφή γεμάτη κολακείες και ταξίματα. Ο Κατσαντώνης τη σκίζει περιφρονητικά. Έξω φρενών ο Αλής ετοιμάζει μεγάλη εκστρατεία με αρχηγό τον Βεληγκέκα. Όμως τα σχέδια του τα ματαιώνει όχι μονάχα η ανδρεία του Κατσαντώνη μα και ο καρτερικός ηρωισμός δύο ελλήνων πατριωτών που φαινομενικά βρίσκονται στην υπηρεσία του τυράννου. Αυτοί είναι ο κυρ-Μάνθος Οικονόμου, γραμματικός του Αλή, και ο υπηρέτης του Κέντρος. Ένα πρόσωπο που συγκεντρώνει όλα τα γνωρίσματα του Καραγκιόζη, όπως τον έπλασε το θέατρο των σκιών στο ρεπερτόριό του. Ο Μάνθος, εξάλλου, θυμίζει αμυδρά κάπως, είναι η αλήθεια, τον Χατζηαβάτη.

Όταν με την κρυφή μετάβαση του Κέντρου στο λημέρι του Κατσαντώνη αποτυχαίνει οικτρά η εκστρατεία του Βεληγκέκα, ο Αλής εμπνευσμένος πάντα απ' τον προδότη Θανάση Βάγια συλλαμβάνει το

βιβλιογραφία», ό.π., αρ. 84. Οι τίτλοι των έργων αυτών αναφέρονται και στον Ritter, H., *Karagösz. Türkische Schattenspiele*, τόμ. 1-3, Hannover, 1924-1953, τόμ. 2, σσ. XII-XV.

¹⁰ Γ. Ιωάννου, (επιμ.), *Ο Καραγκιόζης*, τόμ. Γ', Αθήνα, 1972, σσ. 13-246. Δικαίως σημειώνει, πως ο τίτλος *Ο Κατσαντώνης, ο Αληπασάς και η κυρα-Φροσύνη* είναι λάθος, γιατί στο έργο εμφανίζεται μόνο η κυρα-Βασιλική' τα σφάλμα πρέπει να αποδοθεί προφανώς στους εκδότες.

¹¹ Για το Μόλλα και τη δράση του υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. Πούχνερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία», ό.π., αρ. 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 120, 129, 141, 144, 146, 154, 157, 163, 167, 180, 216, 219, 220 κτλ. Έργα του έχουν δημοσιευτεί στον. Roussel, L., *Karagheuz ou le Théâtre d'ombres à Athènes*, 2 τόμ., Αθήνα, 1921 (τόμ. Α' σσ. 79-242 «Λίγο απ' όλα» τόμ. Β' σσ. 80-242 γαλλική μετάφραση, όπου σσ. 4-55 το περιεχόμενο 29 παραστάσεων του Μόλλα, σσ. 56-96 γλωσσάριο, και σσ. 108 εξ. επίμετρο), στην αναφερόμενη σειρά φυλλαδίων «Ο Καραγκιόζης του Μόλλα», στο Jensen, H., *Vulgärgriechische Schattenspieltex-te*, Berlin, 1954 (ανατύπωση του αρ. 1 και 24 της αναφερόμενης σειράς: *Ο Κ. καθής* σσ. 9 εξ. *Οι τρεις προσκυνηταί* σσ. 48 εξ. με υποσημειώσεις και γλωσσάριο), στην έκδοση του Ιωάννου *Το χάνι του Μπαρπαγιώργου, Ο Κ. μάντης* (Α τόμος, Αθήνα, 1971) και *Εις τον πύργον των φαντασμάτων* (Β' τόμ, Αθήνα, 1971).

σχέδιο να πλήξει την οικογένεια του Κατσαντώνη, με την ελπίδα πως έτσι θα γονατίσει τον αδάμαστο κλέφτη. Συλλαμβάνει με μια ψευτοαφορμή τον πατέρα του κλέφτη, τον φέρνει σιδηροδεμένο στα Γιάννινα κι εκεί τον σκοτώνει. Στέλνει ύστερα να φέρουν τη γυναίκα και το παιδί του Κατσαντώνη. Ο γενναίος Βεληγκέκας είναι πολύ δυστυχής που αναλαμβάνει αυτή την όχι και τόσο τιμητική για την παλικαριά του αποστολή. Εντούτοις πηγαίνει στο χωριό Κόρθι και συλλαμβάνει την Αγγελική και τον Αλέξανδρο. Στο γυρισμό όμως ο Κατσαντώνης που τα 'χε όλα πληροφορηθεί τους έχει στημένο καρτέρι και χτυπώντας τους απελευθερώνει τους δικούς του και σκοτώνει τον Βεληγκέκα. Το παραπάνω επεισόδιο κανονικά είναι το τέλος της πρώτης φάσης του έργου, η πρώτη συνέχεια. Αποδώ και κάτω αρχίζει η δεύτερη που παίζονταν την άλλη βραδιά.

Ο Αλής συγχύζεται τρομερά σα μαθαίνει τον σκοτωμό του Βεληγκέκα. Κλείνεται στα διαμερίσματά του και δε θέλει για μέρες ν' αντικρίσει κανένα. Εκεί, συλλαμβάνει το σχέδιο να εξοντώσει τον Κατσαντώνη μπαμπέσικα. Ο μακαρίτης ο Βεληγκέκας παραήτανε τίμιο παλικάρι. Επιστρατεύει λοιπόν τον γνωστό Βάγια και τον Ιουσούφ, τον οποίον και τοποθετεί στη θέση του Βεληγκέκα. Ο Ιουσούφ ξεκινάει σε λίγο με τα παλικάρια του για να χτυπήσει τον Κατσαντώνη. Παράλληλα όμως φεύγει κρυφά και ο Κέντρος με μήνυμα του κυρ-Μάνθου για τον Κατσαντώνη. Και αληθινά ο τελευταίος στήνοντας καρτέρι διαλύει τα στρατεύματα του Ιουσούφ. Μα ό,τι δεν μπόρεσε να πετύχει η δυναμική αντιμετώπιση, το πέτυχε η προδοσία και η αρρώστια. Ξαφνικά ο Κατσαντώνης πέφτει άρρωστος από ευλογία. Τον μεταφέρουν στη μονή Κονιδάρη. Διάφοροι καταδότες ειδοποιούν τον Ιουσούφ ότι κάτι συμβαίνει με τον Κατσαντώνη. Ένας μισοπάλαβος καλόγερος, ο Καρδερίνης, έρχεται σε επαφή με τον Ιουσούφ και αναλαμβάνει να παρακολουθεί και να τον ειδοποιήσει. Ο Ιουσούφ του τάζει πλούτη και τιμές. Ένας άλλος όμως προδότης, ο Κουτσογιάννης, είναι πιο επιδέξιος. Αυτός παρουσιάζεται στον ίδιο τον Αλή στα Γιάννινα και αποκαλύπτει πως ο Κατσαντώνης βρίσκεται άρρωστος βαριά στη μονή Κονιδάρη. Στέλνονται άνθρωποι να ειδοποιήσουν τον Ιουσούφ. Μα και ο άγρυπνος κυρ-Μάνθος Οικονόμου στέλνει πάλι τον Κέντρο να ειδοποιήσει τους Κατσαντωναίους για τον κίνδυνο. Τότε, ο Χασιώτης, αδερφός του Κατσαντώνη, μεταφέρει τον άρρωστο σε μια κρυφή σπηλιά. Ο ηγούμενος κάνει το λάθος να στέλνει στη σπηλιά τρόφιμα

με τον Καρδερίνη. Ο καλόγερος προδίνει το κρησφύγετο στον Ιου-σούφ. Κι έτσι κυκλώνεται η σπηλιά και πιάνεται ο Κατσαντώνης. Ο Χασιώτης με τον Κέντρο ξεφεύγουν.

Ο ήρωας οδηγείται στα Γιάννινα. Γίνεται αντικείμενο θαυμασμού απ' τους αρβανίτες πολεμιστές. Πολλοί, κι ανάμεσα τους η κυρα-Βασιλική, παρακαλούν τον Αλή να δώσει χάρη στο αγέρωχο παλικάρι. Ο τύραννος γίνεται έξω φρενών. Όταν μάλιστα ο Κατσαντώνης τον φτύνει κατάμουτρα, διατάζει να τον εκτελέσουν αμέσως. Ο Κατσαντώνης οδηγείται στο μαρτύριο, του συντρίβουν τα κόκαλα με τις βαριές. Εντούτοις ο Κέντρος καταφέρνει να πάρει κρυφά το σώμα του ήρωα για να έχει χριστιανική τουλάχιστο ταφή. Επίσης ο Κέντρος σκοτώνει τον Καρδερίνη, που βρίσκεται δήθεν υιοθετημένος στο σπίτι ενός μπέη στα Γιάννινα»¹².

Ωστόσο η περιγραφή αυτή μιας αρκετά περιπεπλεγμένης υπόθεσης δεν φανερώνει ακόμα τίποτε από τη διάρθρωση και δομή του έργου. Το έργο έχει πολύ περισσότερα πρόσωπα απ' όσα αναγράφονται στον κατάλογο των προσώπων¹³. Αυτό που παρατηρεί ωστόσο κανείς με την πρώτη ματιά είναι, ότι ο γνωστός θίασος του Καραγκιόζη έχει εξαφανιστεί: ενώ ο Κέντρος παίζει σκηνές όπου είναι σαφώς αναγνωρίσιμος ως Καραγκιόζης, ο κυρ-Μάνθος ως γραμματέας του Αλή Πασά, γνωστικός και μετριόφρων, δεν μοιάζει και τόσο με το Χατζηαβάτη, εκτός από τη συμβατική σχέση του με το παλάτι και από το ότι δίνει δουλειές προς διεκπεραίωση στον Καραγκιόζη. Η γνωστή αντιθετική σχέση τους έχει μετατραπεί εδώ σε σχέση αφεντικού-κωμικού υπηρέτη, ο δεύτερος όμως ποτέ δεν αυθαδιάζει και δεν αμφισβητεί την «ανωτερότητα» του πρώτου. Και αυτό που ξέχασε ο Ιωάννου να αναφέρει είναι, πως ένας από τους κλέφτες του Κατσαντώνη, ο Βλαχογιώργος, δεν είναι άλλος από τον Μπάρμπα-Γιώργο, που παίρνει το ανίψι του στους ώμους στην περίπτωση που πρέπει να μετακινηθούν γρήγορα. Η ενσάρκωση της λεβεντιάς ωστόσο εδώ δεν διακωμωδείται ποτέ ως απροσάρμοστη συμπεριφορά στις πόλεις¹⁴. Ο υπόλοιπος σκηνικός πληθυσμός, εκτός από το Βεληγκέκα, εδώ πρωτοπαλικάρο του Αλή Πασά, δεν έχει καμιά σχέση με τον Καραγκιόζη.

¹² Ιωάννου, ό. π, σσ. 7-9.

¹³ Ιωάννου, ό. π, σ. 14.

¹⁴ Βλ. Κ. Μπίρης, «Η λεβεντιά της Ρούμελης στο ελληνικό λαϊκό θέατρο», *Νέα Εστία* 61 (1957), σσ. 661-668 (και στον τόμο *Probleme der neugriechischen Literatur*, τόμ. 4, Berlin, 1959, σσ. 209-222).

Ενώ θα μπορούσε να πει κανείς, ότι από αυτή την άποψη το έργο είναι περισσότερο πατριωτικό δράμα παρά παράσταση του θεάτρου σκιών, δεν ισχύει το ίδιο για τις δομές του έργου, που απέχουν αρκετά από το κανονικό δράμα. Τα προβλήματα προσαρμογής δραματικών έργων του επαγγελματικού θεάτρου σε μορφές λαϊκών παραστάσεων είναι γνωστά και απο τις ζακυνθινές ομιλίες, όπου υπάρχει και μια διασκευή του δραματικού ειδυλλίου, *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* του Δημ. Κορομηλά, όπου προστίθεται ένας κωμικός *raisonneur*, που προσαρμόζει στις αισθητικές και δραματοургικές προδιαγραφές του λαϊκού είδους των αυτών παραστάσεων το βουκολικό δράμα του 1891 και μετατρέπεται το δραματικό ειδύλλιο σε έργο κωμικό· έτσι η έκταση της λαϊκής παραλλαγής είναι πολύ μεγαλύτερη από το πρότυπο¹⁵. Ωστόσο, συγκρινόμενο με άλλα κείμενα των ηρωικών παραστάσεων, η «ένταξη» και αφομοίωση των στερεότυπων κωμικών προσώπων του θεάτρου σκιών στον καμβά του πατριωτικού δράματος παρουσιάζεται στην περίπτωση του *Κατσαντώνη* του Αντ. Μόλλα ιδιαίτερα περιορισμένη, ώστε το έργο, ακόμα και από την έκτασή του και τη φαινομενική συνθετικότητα της υπόθεσης, να ξεφεύγει αισθητά από τις γραμμικές δομές των παραστάσεων του Καραγκιόζη.

Η δυσκολία αυτή, ούτε πατριωτικό δράμα να είναι ούτε κανονική παράσταση του θεάτρου σκιών, της κατηγορίας «Ο Καραγκιόζης αναλαμβάνει κάποιο επάγγελμα», διαφωτίζεται μόνο με μια ενδελεχέστερη ανάλυση του ίδιου του κειμένου, που είναι άξιο μελέτης από πολλές απόψεις. Η πρώτη παρατήρηση, πως τα ομιλούντα πρόσωπα είναι πολύ περισσότερα απ' ό,τι σε οποιοδήποτε γνωστό ελληνικό πατριωτικό δράμα¹⁶, ώστε να είναι αδύνατο να συγκρατήσει ο θεατής όλα τα ονόματα και τα πρόσωπα από την αρχή έως το τέλος, γιατί σε κάθε επεισόδιο εισάγονται και νέα πρόσωπα, που είτε εξαφανίζονται είτε παραμένουν ενεργά στην πλοκή, δίνει ήδη μια πρώτη νύξη για το δαιδαλώδες και μαιανδρικό της υπόθεσης, που δεν είναι αρχιτεκτονημένη, όπως το κανονικό δράμα που προορίζεται για θεατρική παράσταση, είτε κλασικιστικής υφής είτε «σαιξπηρικής» αμεσότητας

¹⁵ Έκδοση του κειμένου στο Μ. Α. Αλεξιάδη, *Ο Αγαπητικός τον βοσκοπούλας. Άγνωστη ζακυνθινή «ομιλία» τον Αλέκου Γελαδά. Συμβολή στην έρευνα τον Ζακυνθινού λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα, 1990.

¹⁶ Βλ. Πούχνερ, ό.π. Μας λείπει ακόμα μια σφαιρική και λεπτομερειακή μονογραφία για τη δραματογραφία αυτή.

και ελευθερίας, αλλά μοιάζει περισσότερο με μια σειρά από δράματα γύρω από τα ίδια κεντρικά πρόσωπα και με επαναλαμβανόμενα συστατικά και σταθερά στοιχεία. Ως μια εκτενέστατη αλληλουχία επεισοδίων ακόμα και ο *Κατσαντώνης* του Μόλλα συντηρεί τη βασική δομή της παράστασης του Καραγκιόζη, που είναι η γραμμική δομή της αλληλουχίας επεισοδίων.

Μια δεύτερη παρατήρηση στη σύγκριση με το πατριωτικό δράμα είναι το γεγονός, ότι η αναγκαστική αφηγηματικότητα (εξιστορούνται ιστορικά και πολεμικά γεγονότα, που δεν μπορούν να παρασταθούν στην σκηνή), που χαρακτηρίζει πολλά από τα έργα αυτά, ιδίως εκείνα που προτιμούν την μονοτοπική σκηνή της κλασικίζουσας δραματολογίας, λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων να δείξουν μάχες και συρράξεις επί σκηνής, στις ηρωικές παραστάσεις του Καραγκιόζη είναι περιορισμένη, γιατί λόγω της χαμηλής απαίτησης ως προς την «αληθοφάνεια» (illusion) των γεγονότων που παριστάνονται δεν υπάρχουν περιορισμοί στην παρουσίαση μαχών, μονομαχιών, εκτελέσεων, πυροβολισμών, αποκεφαλισμών κτλ., ίσα ίσα αυτά είναι από τα αγαπητά θεαματικά στοιχεία του είδους. Είναι γνωστό ότι οι ηρωικές παραστάσεις με τα βεγγαλικά τους, τις πολεμικές επιχειρήσεις, όπου ο σκηνικός τόπος και χρόνος είναι αφημένος στην απόλυτη εξουσία του καραγκιοζοπαίχτη, με την αποθέωση του ήρωα, τα κλέφτικα τραγούδια κτλ. είχαν ιδιαίτερα μεγάλη επιτυχία στο λαϊκό κοινό, οπότε το telling της παλαιότερης θεωρίας της αφήγησης στην Αγγλία μετατρέπεται εδώ άνετα και απεριόριστα σ' ένα συνεχές showing¹⁷. Και σχετικά με την ουσιαστική ανυπαρξία των περιορισμών του θεάτρου, το 19^ο αιώνα ιδίως και εν σχέσει προς το πατριωτικό δράμα που ακολουθεί συχνά λιγότερο ή περισσότερο στενά κλασικιστικά μοντέλα (τόπος, χρόνος, ενότητα της υπόθεσης), η ηρωική παράσταση του θεάτρου σκιών δείχνει σαφώς αισθητικά προτερήματα απέναντι στο θέατρο των ζωντανών ηθοποιών, όσον αφορά τη «θεατροποίηση» των ιστορικών γεγονότων και τη δραματολογική ακαμψία της πλοκής των επεισοδίων και ηρώων του 1821.

¹⁷ Βλ. ενδεικτικά Δ. Τζιόβας, «Η οπτική γωνία στην αφήγηση και οι υπαγορεύσεις της πλοκής», στον τόμο: *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, 1993, σσ. 19-59.

Αυτή η αισθητή απόσταση από τις αισθητικές προδιαγραφές της δραματουργίας για το θέατρο, στην όποια απόχρωση γνώριζε η εποχή, διαφαίνεται αμέσως και σε έργα που προσποούνται πως είναι δραματικά, όπως ο *Κατσαντώνης* του Μόλλα, που εμφανίζει διαίρεση σε πράξεις και σκηνές. Αλλά το έργο έχει οκτώ πράξεις και ο αριθμός των σκηνών από πράξη σε πράξη ποικίλλει από 5 σε 33 σκηνές. Παρ' ότι θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως πρόκειται για έργο που παίζεται σε δύο βραδιές, με τομή το θάνατο του Βεληγκέκα στο τέλος της Ε' πράξης, ότι κατ' ουσίαν έχουμε ένα πεντάπρακτο δράμα για την πρώτη βραδιά κι ένα τρίπρακτο για τη δεύτερη, το γεγονός, ότι η υποδιαίρεση αυτή είναι τεχνητή, διαφαίνεται και από την ανάλυση των δραματουργικών μεγεθών: η Α' πράξη εκτείνεται σε 14 περίπου σελίδες, η Β' σε 80, η Γ' σε 10, η Δ' σε 16 και η Ε' σε 12, δηλαδή η πρώτη βραδιά έχει έκταση 132 περίπου σελίδες στην έκδοση του Ιωάννου¹⁸, η δεύτερη βραδιά ανέρχεται συνολικά σε 71 σελίδες με 21 για την ΣΤ' πράξη, 18 την Ζ' και 34 την Η'¹⁹. Η ανισότητα των δραματουργικών μεγεθών φανερώνεται και στις διαιρέσεις σε σκηνές, που επίσης είναι αυθαίρετες: υπάρχουν μικρές σκηνές των πέντε γραμμών, και μεγάλες σκηνές των 10 σελίδων. Στην Α' πράξη με 5 σκηνές και 14 σελ. έχουμε μια τεράστια σκηνή (δ', σσ. 18-28), στην τερατώδη Β' πράξη (33 σκηνές και 80 σελ.) υπάρχουν επίσης δύο πολύ μεγάλες σκηνές (στ' σσ. 45-54, ιδ' σσ. 72-80), στην Γ' τα πράγματα είναι πιο εξισοροπημένα (6 σκηνές σε 10 σελίδες), αλλά η Δ' έχει πολύ μικρές σκηνές (Δ' ή' έχει 4 αράδες, 15 σκηνές σε 16 σελ.), ενώ σχετικά ομαλά κυλάει η Ε' (8 σκηνές σε 12 σελ.)· μερικές πολύ μικρές σκηνές δείχνει πάλι η ΣΤ' (18 σκηνές σε 21 σελ.), πιο ομαλά παρουσιάζεται η Ζ' (10 σκηνές σε 16 σελ.), ενώ μικροσκοπικές σκηνές (κα και κβ' των πέντε σειρών) φανερώνει η τελευταία πράξη (30 σκηνές σε 38 σελ.) Το αυθαίρετο της διαίρεσης αυτής διαφαίνεται βέβαια μόνο σε μια λεπτομερειακή παράθεση της πλοκής κατά σκηνές και πράξεις.

Μια άλλη παρατήρηση σχετικά με τη μη-αφηγηματικότητα του έργου είναι η σχεδόν ολοκληρωτική απουσία μονολόγων (Β' γ' Κέντρος,

¹⁸ Η Α' πράξη καλύπτει τις σελ. 15-29 της έκδοσης, η Β' σσ. 30-122, Γ' σσ. 122-132, Δ' σσ. 133-151, σσ. 151-165, αλλά, όταν αφαιρέσουμε τις σελίδες όπου δείχνεται εικονογραφικό υλικό στην έκδοση του Ιωάννου, φτάνουμε στις αναφερόμενες τιμές.

¹⁹ ΣΤ' σσ. 165-189, Ζ' σσ. 189-207, Η' σσ. 207-246.

τμήμα του Β'κγ' Κέντρος, του Β' κε' Κέντρος, Ε'δ' Ιερέυς, Η'ιη' Αλής, Η'κβ' Αλής), αλλά τα πολλά «κατ' ιδίαν» του Κέντρου, με σεβαστή έκταση σε μερικές περιπτώσεις, πλησιάζουν το μικρό μονόλογο στην εφαρμογή της τεχνικής αυτής, γνωστής από τις κωμωδίες της κλασικίζουσας δραματουργίας²⁰, ο Καραγκιοζοπαίκτης αισθάνεται απαλλαγμένος από τους σκηνικούς περιορισμούς της πιθανοφάνειας (*verisimilitudo*, *vraisemblance*) και κάνει πολύ έντονη χρήση του μέσου κυρίως για τη δημιουργία κωμικών εφέ. Η έκταση των ρήσεων συνήθως είναι μικρή έως πολύ μικρή, μεγαλύτερες ρήσεις έχουν μόνο τα επίσημα πρόσωπα (Αλής, Κατσαντώνης) ή ο Κέντρος μιλώντας στον εαυτό του· η ταχύτητα του διαλόγου είναι πολύ μεγάλη. Επίσης ο Καραγκιοζοπαίκτης δεν κάνει χρήση άλλων αφηγηματικών τεχνικών της δραματουργίας, όπως της αγγελικής ρήσης και της τειχοσκοπίας: όλα δείχνονται επί σκηνής, ή εκεί που χρειάζεται εξηγούνται σε εν μέρει εκτενείς σκηνικές οδηγίες. Σ' αυτές θα επανέλθουμε, γιατί είναι εκείνο το σημείο, όπου ο Καραγκιοζοπαίκτης ξεφεύγει περισσότερο από το είδος του.

Επίσης κάνει εντύπωση, πως τα τραγούδια είναι σχετικά περιορισμένα: είναι τα λίγα κλέφτικα του Κατσαντώνη (αμέσως στην αρχή, ο *Θούριος* του Ρήγα Α'ε', όταν τον οδηγούν αιχμάλωτο στα Γιάννινα Η'ιε', στο μαρτύριο Η'κζ'), ένα μικρό ερωτικό του Θανάση Βάγια, κι όταν ο Ιουσοφ αράπης πηγαίνει στο πόλεμο (Ζ'α'). Και αυτό είναι όλο. Τα εισαγωγικά στερεότυπα τραγούδια των ηρώων του θιάσου λείπουν τελείως. Στις αλλαγές του σκηνικού χώρου υπάρχει κάποια αντίστιξη ανάμεσα στο παλάτι του Αλή Πασά στα Γιάννινα και το λημέρι του Κατσαντώνη ή διάφορα χωριά και τη μονή του Κονιδάρη, το κρησφύγετο της σπηλιάς κτλ. που εμπλέκονται στην «κλέφτικη» υπόθεση. Ο σκηνικός χρόνος είναι «ρευστός», γιατί οι συχνές μετακινήσεις του Κέντρου, η μεταφορά της υπόθεσης από τα Γιάννενα στα χωριά, ακόμα και οι πορείες προς το λημέρι και το κρησφύγετο προϋποθέτουν διάρκεια ωρών ή ημερών, ενώ η υπόθεση συνεχίζεται χωρίς καμιά ραφή. Στην Η' πράξη υπάρχει και ένα χρονικό άλμα των δύο ετών, ώσπου ο Κατσαντώνης, πολεμώντας τον Ιουσοφ, τελικά αρρωσταίνει. Πολύ σπάνια η πλοκή διασπάται σε δύο παράλληλες

²⁰ Για το Κρητικό θέατρο βλ. Β. Πούχνερ, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα, 1991.

υποθέσεις, που δείχνονται αντιστικτικά· συνήθως ο «δραματοουργός» προτιμάει την απλή μονογραμμική αφήγηση της αλληλουχίας των γεγονότων σε εικόνες, με τα δρώντα πρόσωπα επί σκηνής. Στις μάχες συμπύσσεται και συμπυκνώνεται και ο χώρος και ο χρόνος· η έκβαση της σύρραξης δίνεται μέσα σε λίγα λεπτά, ο θεατής είναι πανταχού παρών. Το χαμηλό επίπεδο της απαιτούμενης ελάχιστης ψευδαίσθησης του θεατρικού είδους επιτρέπει την απαρέγκλιτη ελευθερία και παντοδυναμία του αφηγητή στον μπερντέ. Ο Μόλλας δεν αποφεύγει πολυπρόσωπες σκηνές με τέσσερεις και πέντε διαφορετικές φωνές· η τεχνική του έχει εξελιχθεί σε τέτοιο βαθμό, που ξεπερνάει εύκολα τους συνηθισμένους περιορισμούς των καραγκιοζοπαικτών σε oligo-πρόσωπες συναντήσεις, γιατί αλλιώς χρειάζονται αρκετοί βοηθοί και μπορεί να δημιουργηθεί σύγχυση στο κοινό για το ποιος από τις σκηνικές φιγούρες λέει τι.

Παρά τη φαινομενική συνθετικότητα της υπόθεσης οι δομές βάθους διατηρούν τον επεισοδιακό χαρακτήρα της παράστασης του θεάτρου σκιών, που αναπτύσσει τους αυτοσχεδιασμούς της σ' ένα στέρεο σκελετό από αμετάβλητα στοιχεία που επαναλαμβάνονται. Αυτό το σχεδόν μηχανιστικά αναπαραγόμενο πλαίσιο στηρίζεται στην περίπτωση του *Κατσαντώνη* στη γεωγραφική αντίθεση Γιάννινα-βουνά (που δείχνει αντιστικτικά και το σκηνικό), με τα εννοιολογικά και συναισθηματικά συμφραζόμενα που δίνει ήδη το δημοτικό τραγούδι (σκλαβιά-ελευθερία) και την ηθική αντίθεση Τούρκοι-Έλληνες, αν και το τοπίο αυτό διαφοροποιείται αρκετά με τους Αρβανίτες πολεμιστές, οι οποίοι στην περίπτωση του Βεληγκέκα πλησιάζουν αρκετά το ιδανικό της λεβεντιάς, τους κρυφούς συνεργάτες των Ελλήνων, όπως ο κυρ-Μάνθος και ο ψυχογιός του Κέντρος στο παλάτι και ο Πάνος Τσάρας στο χωριό, ο έντιμος Χότζας κτλ., και τους κάθε λογής προδότες και καταδότες από τη μεριά των Ελλήνων: το Θανάση Βάγια στα Γιάννενα, τον Κουτσογιάννη στους ληστές, τον τρελο-καλόγερο Καρδερίνη στο μοναστήρι κτλ. Υπάρχουν και οι γέφυρες ανάμεσα στα στρατόπεδα, τις οποίες ρίχνει ο έρωτας: την τουρκάλα Κιάρκα αγαπάει και ο Κέντρος, ο Αλής έχει την κυρά-Βασιλική στο χαρέμι του και την αγαπάει παράφορα και της κάνει όλα τα χατίρια, η χήρα του σκοτωμένου Βεληγκέκα παρακαλεί για τη ζωή του Κατσαντώνη κτλ. Τα επεισόδια ξεκινούν πάντα από την ίδια κατάσταση: ο Αληπασάς να ξεκινήσει μια επιχείρηση υποταγής του Κατσαντώνη, τον οποίο

θέλει καπετάνιο για τους Αρβανίτες του· το επιχείρημα, είτε κολακευτικό είτε πολεμικό, που στρέφεται εναντίον του ήρωα ή εναντίον της οικογένειάς του, καταστρατηγείται κάθε φορά από το Μάνθο, που ως γραμματικός του πασά μαθαίνει το σχέδιο και προειδοποιεί με επιστολή, που μεταφέρει ο Κέντρος κρυφά στον Κατσαντώνη, για τα τεκταινόμενα και επαπειλούμενα, ώστε κάθε φορά, εκτός από το θάνατο του πατέρα του ήρωα και το δικό του, να αποτρέπεται η επιτυχία του σχεδίου. Συνολικά πέντε τέτοιες επιστολές στέλνονται από τα Γιάννενα στο βουνό, πάντα με τον ίδιο τρόπο. Ωστόσο υπάρχουν και άλλα μοτίβα που επαναλαμβάνονται: π.χ. δύο φορές ο Κέντρος σχεδόν σκοτώνεται από τα καραούλια του Κατσαντώνη, γιατί τον περνούν για κατάσκοπο ή θηρίο (είναι η ασχήμια του και η καμπούρα του), δύο φορές κατορθώνει να πάρει με πονηριές το λείψανο του σκοτωμένου για την κηδεία (του πατέρα του Κατσαντώνη και του ίδιου του Κατσαντώνη) κτλ.

Το έργο μπορεί να χωριστεί σε οκτώ διαφορετικά επεισόδια: 1) τιμητική επιστολή του Αλή Πασά στον Κατσαντώνη, για να τον φέρει στα Γιάννενα και να προσκυνήσει τον πασά, για να τον κάνει πρωτοπαλίκaro στους Αρβανίτες του· απορρίπτεται με χλευασμό, και ο προδότης Θανάσης Βάγιας, που τη μετέφερε, γλυτώνει μόνο λόγω της τιμιότητας του Κατσαντώνη από το θάνατο· 2) ο Βεληγκέκας κινείται εναντίον του Κατσαντώνη, αλλά, επειδή το σχέδιο έχει προδοθεί από το Μάνθο (ο Κέντρος μεταφέρει επιστολή στο λημέρι), ο Κατσαντώνης του σκοτώνει 150 Αλβανούς· 2α) εκτενές υποεισιδίο αναφέρεται στην περιπετειώδη επιστροφή του Κέντρου στα Γιάννενα, όπου πέφτει στα χέρια ληστών που τον γδύνουν, αλλά τους τιμωρεί ο Κατσαντώνης· ο Κέντρος τελικά λυπάται τον καταδότη Κουτσογιάννη και τον απελευθερώνει (τον είχε δέσει στο άλογο γυρίζοντας στα Γιάννενα)· 3) ερωτικό ιντερμέδιο στο γυναικωνίτη του παλατιού: ο μαύρος Σελήμ, ο προδότης Θανάσης Βάγιας και ο πεντάσχημος Κέντρος αγαπούν την τουρκάλα Κιάρκα, υπηρέτρια της κυρα-Βασιλικής στο χαρέμι του Αλή· ο Πασάς στήνει μια πλεκτάνη για να τιμωρηθεί ο αυθάδης και αθυρόστομος υπηρέτης: η Κιάρκα του δίνει δήθεν ένα νυχτερινό ραντεβού, όπου έπρεπε να τον ξυλοφορτώσουν οι Αρβανίτες· ο πονηρός Κέντρος καταλαβαίνει το σχέδιο, υποδύεται ο ίδιος την Κιάρκα και δελεάζει το Βάγια στην παγίδα, ο οποίος μένει μισοπεθαμένος από τα χτυπήματα των άγριων Αλβανών· 4) η σύλληψη και

ο θάνατος του Γερο-Λεπενιώτη, του πατέρα του Κατσαντώνη· η σύλληψή του οφείλεται στην πανουργία του Βάγια και στην αγριότητα του πασά. Ο Κέντρος κατορθώνει να πάρει το πτώμα από τους Αλβανούς, για να ενταφιαστεί· 5) το σχέδιο της απαγωγής της οικογένειάς του Κατσαντώνη, επιχείρηση που προδίδεται πάλι από το Μάνθο (ο Κέντρος μεταφέρει επιστολή στον Κατσαντώνη, καθυστερεί όμως με Αρβανίτες που τον αναγκάζουν να εργαστεί γι' αυτούς, ώστε δεν προλαβαίνει τα γεγονότα) και τελειώνει με το θάνατο του Βεληγκέκα στη μάχη και την απελευθέρωση της Αγγελικής και του Αλέξανδρου· 6) ο Ιουσουφ κινείται με 1000 Αλβανούς εναντίον του Κατσαντώνη· το σχέδιο προδίδεται με το γνωστό τρόπο και ο Ιουσουφ δεν κατορθώνει να τον πιάσει και ηττάται οικτρά στη μάχη· 7) η αρρώστια του Κατσαντώνη: προσβάλλεται από ανεμοβλογιά. Το επεισόδιο χωρίζεται σε τρία μέρη: α) τον κρύβουν στη μονή Κονιδάρη για ανάρρωση· το μαθαίνει ο προδότης Κουτσογιάννης από τον τρελό Καρδερίνη. Με επιστολή ειδοποιείται ο Κατσαντώνης για τον κίνδυνο· β) φεύγουν για τη σπηλιά στο βουνό, αλλά ο Καρδερίνης φανερώνει το κρησφύγετο στον Ιουσουφ· γ) η σύλληψη του ήρωα και η μεταφορά του στα Γιάννινα· 8) ο θάνατος του Κατσαντώνη και η εκδίκηση του Κέντρο. Όλοι θαυμάζουν τη λεβεντιά του ήρωα, αλλά ο Κατσαντώνης δεν προσκυνάει τον τύραννο. Αντιθέτως τον φτύνει και υφίσταται το μαρτύριο. Ο Κέντρος κατορθώνει να φυγαδεύσει το λείψανο για χριστιανική ταφή, και με εντολή της κυρα-Βασιλικής σκοτώνει τον Καρδερίνη.

Το περίεργο είναι πως επεισόδια και πράξεις δεν συμπίπτουν: το 1) επεισόδιο εκτείνεται από τη σκηνή Α'α' ως τη σκηνή Β'στ', το 2) από τη Β'ζ' ως την Β'κβ', το 2α) από την Β'κγ' ως την Β'λγ', μόνο στην περίπτωση του 3) το επεισόδιο ταυτίζεται με την Γ' πράξη, όμως το 4) επεισόδιο καλύπτει τις σκηνές από Δ'α' ως Δ'ια', ενώ το 5) εκτείνεται από τη σκηνή Δ'ιβ' σ' όλη την Ε' πράξη (με το τέλος της πρώτης παράστασης) και συνεχίζει ως τη ΣΤ'ε'· το 6) επεισόδιο αρχίζει στην Στ'στ' και τελειώνει στη Ζ'β', ενώ τα τρία υποεπεισόδια του 7) επεισοδίου καλύπτουν: α) από τη Ζ'γ' ως την Η'δ', β) από την Η'ε' ως την Η'ιε', και γ) από την Η'ιδ' ως την Η'ιστ' το τελευταίο επεισόδιο καλύπτει το υπόλοιπο της πράξης (Η' ιζ'-λ'). Δεν υπάρχει οργανική σύνδεση ανάμεσα σε επεισόδια και διαίρεση σε πράξεις και σκηνές· αυτό δεν πρέπει να εκληφθεί οπωσδήποτε ως αδυναμία του караγκιοζοπαίκτη, αλλά μπορεί να είναι και έργο των εκδοτών, που έχουν τη φιλοδοξία να παρουσιάσουν ένα ολοκληρωμένο δραματικό έργο.

Ενδιαφέρον έχει και η ανάλυση των επεισοδίων σχετικά με το σκη-νικό πληθυσμό²¹. Το **πρώτο** επεισόδιο διαδραματίζεται αρχικά στο λημέρι του Κατσαντώνη (Α'α'-ε'): **α'** ο ήρωας και τα παλικάρια του (Κώστας, Γιωργής, Μανώλης, Νικόλας-ακόμα δεν εμφανίζεται ο Βλα-χογιάννης) τραγουδούν κλέφτικο τραγούδι· **β'** ειδοποιεί ο Κώστας πως κάποιος έρχεται· **γ'** καταφθάνει οδηγούμενος από καραούλια και με δεμένα τα μάτια ο προδότης Θανάσης Βάγιας, χριστιανός συνεργά-της του Αλή Πασά με επιστολή του· **δ'** ο ήρωας τον στριμώνχει άγρια (εκείνος δικαιολογείται ότι μπήκε από αγάπη προς την κυρα-Βασι-λική στις υπηρεσίες του Αλή· υπαινίσσεται και κάποιο αίσθημα ανά-μεσα στον Κατσαντώνη και την κυρα-Βασιλική)²², αλλά τελικά τον αφήνει να φύγει· **ε'** διαβάζει δυνατά το περιεχόμενο της επιστολής και το απορρίπτει, να γίνει πρωτοπαλίκarlo του Αλή, με χλευασμό. Η **Β'** πράξη μας μεταφέρει στο παλάτι: **α'** ο Θανάσης Βάγιας διηγείται στον Αλή Πασά την υποδοχή που είχε η τιμητική επιστολή του στον Κατσαντώνη· παρόντες είναι και ο γραμματικός Μάνθος Οικονόμου και άλλοι ωραιοποιεί κάπως τα πράγματα, για να γλυτώσει το κεφάλι του από το θυμό του Πασά· **β'** ο τσιμπουκτής Χούσας διακόπτει την αφήγηση· **γ'** ο Βάγιας ρίχνεται στη φυλακή, γιατί δεν κατάφερε να φέρει τον Κατσαντώνη στα Γιάννινα· εκεί βλέπει το φάντασμα του Δήμου, του άνδρα της Βασιλικής, που λέει ότι φταίει για το θάνατό του και ότι η όμορφη χήρα βρίσκεται στο χαρέμι του τύραννου-το φάντασμα του ορκίζεται εκδίκηση· **δ'** δύο Αλβανοί φύλακες συνομι-λούν απ' έξω· **ε'** νέα συνάντηση του Βάγια με τον Αλή· αυτή τη φορά λέει την αλήθεια· **στ'** ο Μάνθος γλυτώνει τη ζωή του από την τυφλή οργή του Πασά²³.

²¹ Ασφαλώς με ένα έργο, που έχει τόσα πρόσωπα που μιλούν, μια configuration matrix είναι αδύνατον να γίνει· απέφυγα και την εφαρμογή ποσοτικών μεθόδων ανάλυσης (έκταση ρόλου, ταχύτητα διαλόγου κτλ.), γιατί το κείμενο δεν είναι αυθεντικό. Έχει πάρει, ίσως και γλωσσικά, μια «ανώτερη» και σοβαρότερη μορφή, όπως διαφαίνεται και από τις σκηνικές οδηγίες, που είναι γραμμένες σε αρχαϊζουσα.

²² Το μοτίβο αυτό, που απλώς υπαινίσσεται, παραμένει τυφλό· στην τελευταία πράξη η Βασι-λική θα παρακαλέσει τον Αλή για τη ζωή του Κατσαντώνη, αλλά όταν αυτός της προτείνει να πάει η ίδια να τον πείσει να προσκυνήσει τον Πασά, εκείνη το απορρίπτει, από πατριωτική και εθνική υπερηφάνεια.

²³ Ενδεικτικό για την αυθαίρετη διαίρεση σε σκηνές είναι το γεγονός, ότι σ' αυτή τη σκηνή η διακοπή του τσιμπουκσή Χούσα δεν προκαλεί νέο σκηνικό τίτλο, και ότι μέσα στη σκηνή υπάρχει αλλαγή τόπου.

Το **δεύτερο** και εκτενέστατο επεισόδιο συνεχίζεται αρχικά στο παλάτι: **Β'ζ'** ο Μάνθος και ο Αλής εξετάζουν την κατάσταση· **η'** ο Κέντρος απ' έξω λογομαχεί με το θυρωρό Χούσα και αποκαλεί τους Αλβανούς «γουρουνομύτηδες»· έκτοτε του τη φυλάνε· **θ'** στη σκηνή αυτή ανάμεσα στον Αλή, το Μάνθο, τον Κέντρο και το Χούσα γίνεται μια νύξη για το τρίτο επεισόδιο, το ερωτικό: αποκαλύπτεται πως για την Κιάρκα, την υπηρέτρια της Βασιλικής, υπάρχουν τρεις αντεραστές: ο Κέντρος, ο Βάγιας και ο μαύρος Σελήμ²⁴· το μοτίβο ωστόσο παραμένει προς το παρόν ανενεργό· **ι'** φτάνει ο Βεληγκέκας και ο Αλής του αναθέτει την αποστολή να πιάσει τον Κατσαντώνη· **ια'** ο Αλής και ο Μάνθος σε νυχτερινή σύσκεψη, ενώ έξω μαίνεται καταιγίδα· **ιβ'** ο Μάνθος γράφει στον Κατσαντώνη επιστολή και τη δίνει στον Κέντρο, ο οποίος την κρύβει κάτω από την καμπούρα του· **ιγ'** ένας από τους λίγους μονολόγους του έργου: ο Κέντρος στο δρόμο προς τους Βαλμάδες καταφεύγει σε μια επίθεση λύκων σε δέντρο, ενώ αυτοί του τρώνε το γάιδαρο· **ιδ'** διαδραματίζεται στο παλάτι: σκηνή του Αλή με την κυρά-Βασιλική (ανησυχεί για τον Κατσαντώνη), ενώ εκείνος την αγαπάει παράφορα· το γάμο εμποδίζουν μόνο οι θρησκευτικές διαφορές (θρησκευόμενη η Βασιλική, άθεος ο Αλής-δεν πιστεύει ούτε στον Αλλάχ)· **ιε'** ο Κέντρος φτάνει στο σπίτι του Πάνου Τσάρα (που εργάζεται κρυφά για τους Έλληνες) και τον οδηγεί στην κορυφή του βουνού· **ιστ'** «μετά από τρίωρον πορείαν πλησιάζει εις το δάσος»²⁵-τα καραούλια του Κατσαντώνη, ο Μήτρος και ο Βασίλης, τον περνούν για θηρίο όχι για άνθρωπο· **ιζ'** παραδίδει τελικά την προειδοποιητική επιστολή στον Κατσαντώνη, ο οποίος βρίσκεται στο λημέρι του με τρία παλικάρια και το Βλαχογιώργο, το θείο (Μπαρμπα-Γιώργο) του Κέντρου· **ιη'** ο Κατσαντώνης, ο Κώστας και ο Βλαχογιώργος καταστρώνουν το σχέδιο της αντιμετώπισης του Βεληγκέκα (στο σκοτάδι αμολούν τα ζώα του χωριού εναντίον τους)· **ιθ'** ο Βεληγκέκας και οι Αλβανοί φτάνουν

²⁴ Ο Κέντρος αναπτύσσει και ένα είδος θυμοσοφικής κοινωνικής κριτικής: «Τα κορίτσια το σήμερον ημέρα [κοροϊδεύει τον Αληπασά, ο οποίος όπως όλοι οι Αρβανίτες μπερδεύουν τα άρθρα και χρησιμοποιούν για όλα τα ουσιαστικά το ουδέτερο γένος] δεν κάνουν διάκριση στον έρωτα. Όποιος της κάνει τα γλυκά μάτια, καλός είναι. Μα νέος, μα γέρος, για πλούσιος, για φτωχός, για όμορφος, για άσχημος. Αν είναι γέρος θα βάφεται και κάτι θα της χρειάζεται κι αυτός. Αν είναι νέος θα θέλει τα νιάτα του να τα χαρεί. Αν είναι πλούσιος, το πορτοφόλι του. Αν φτωχός, θα τον στείλει σε θελήματα. Και ούτω καθεξής, Πασά μου. Φτάνει να βρίσκεται το κορίτσι εις επαφήν με τον έρωτα» (Ιωάννου, ό.π., σ. 62).

²⁵ Ό.π., σ. 83.

στους Βαλμάδες, ο Μούρτος τους οδηγεί προς το λημέρι· **κ'** η μάχη-οι δύο αρχηγοί δίνουν διαταγές και ανταλλάσσουν βρισιές· **κα'** συνέχεια της μάχης με διάφορες φωνές - τελειώνει με την ήττα του Βεληγκέκα, οι Έλληνες περιποιούνται τους τραυματισμένους Αλβανούς και αφήνουν ελεύθερους όσους δεν έχουν σκοτωθεί (ο Κατσαντώνης αφήνει ελεύθερο και το Μούρτο)· **κβ'** ο Βεληγκέκας και οι Αλβανοί σε χάνι (καταφθάνει και ο πληγωμένος Μούρτος) μετρούν τις απώλειες: 150 νεκροί.

Στο σημείο αυτό ξεκινάει το εκτενές υποεπεισόδιο **2α): Β'κγ'** στους Βαλμάδες ο Κέντρος βρίσκεται στο σπίτι του Πάνου Τσάρα και ετοιμάζεται για τον κρυφό γυρισμό του στα Γιάννινα (είχε καβαλικέψει ένα γρήγορο άλογο, που τον πήγε ακυβέρνητο ανάμεσα στις γραμμές των Αλβανών ως το χωριό)· **κδ'** ο λήσταρχος Γιόγκας με τρεις ληστές του επιτίθεται, του παίρνουν το άλογο, τον χτυπούν και τον γδύνουν (το ότι είναι ψυχογιός του Μάνθου δεν βοηθάει)· **κδ'** τον πηγαίνουν στον αρχηγό Κοντογιώργο, ο καταδότης Κουτσογιάννης λέει να τον σκοτώσουν για να μην τους προδώσει, αλλά τελικά τον αφήνουν· **κστ'** ο Κέντρος γυμνός φτάνει πάλι στον Πάνο Τσάρα, εκείνος γράφει τα ονόματα των ληστών και στέλνει τον υπηρέτη Βλάση στον Κατσαντώνη με επιστολή· **κζ'** ο Βλάσης φτάνει στο λημέρι του Κατσαντώνη, κι όταν ο Βλαχογιώργος μαθαίνει για τα παθήματα του ανεψιού του θυμώνει πολύ· **κη'** ο Βλαχογιώργος με το Βασίλη κι άλλους πλησιάζουν το χωριό Μάρτικα, όπου γλεντούν οι ληστές· **κθ'** τους επιτίθεται και μεταφέρει δεμένους στους Βαλμάδες τον Κοντογιώργη, το Γιόγκα, τον Κουτσογιάννη, τον Καλόγερό και τη Διαμάντω κι άλλους· **λ'** εκεί περιμένουν ο Κατσαντώνης, ο Πόνος Τσάρας και ο Κέντρος· **λα'** φέρνουν τους ληστές και ο Κέντρος δείχνει ποιοι τον λήστεψαν-ο Κατσαντώνης αφήνει το Γιόγκα και τη Διαμάντω που θέλουν να παντρευτούν και τον Καλογερά, τέσσερεις κρεμούν στον πλάτανο, ενώ τον Κουτσογιάννη δένουν στο άλογο του Κέντρου, που ξεκινάει να γυρίσει στα Γιάννινα· **λβ'** ο Κέντρος τον λυπάται και τον ξεδέχνει· **λγ'** μπροστά στα Γιάννινα συναντάει το Βεληγκέκα, λυπημένο για την ήττα του.

Το **τρίτο** επεισόδιο είναι το μόνο, που ανταποκρίνεται σε μια πράξη κι έχει μεγάλη αυτονομία από το υπόλοιπο έργο: **Γ'α'** στο παλάτι ο Μάνθος και ο Κέντρος σχολιάζουν την κατάσταση-ο Κέντρος τον πληροφορεί για τα τεκταινόμενα· **β'** ο Κέντρος και ο Βάγιας φιλονικούν

για την Κιάρκα· **γ'** κρυφακούν σε συνάντησή της με το «στραβάραπα», όπου η «παλιοτουρκάλα» τους κοροϊδεύει· **δ'** ο Αλής και η Κιάρκα στήνουν παγίδα στον Κέντρο, για να γελάσουν· η Κιάρκα θα τον δεχτεί δήθεν τη νύχτα, για να τον σαπίσουν στο ξύλο οι Αρβανίτες, που δεν τον χωνεύουν· **ε'** η Κιάρκα προσποιείται προς τον Κέντρο την ερωτευμένη και κανονίζει το νυχτερινό ραντεβού· **στ'** στο γυναικωνίτη τη νύχτα παρακολουθούν ο Αλής και ο Μάνθος, που λυπάται τον υπηρέτη του· αλλά ο Κέντρος καταλαβαίνει το σχέδιο και ξεφεύγει, παριστάνοντας την Κιάρκα (δανείζεται από άλλη χανούμισσα φερετζέ και γυναικεία ρούχα και παριστάνει στο Βάγια, μέσα στο σκοτάδι, την Κιάρκα), έτσι οι Αλβανοί ξυλοφορτώνουν τον προδότη· ο Αλής παραδέχεται την εξυπνάδα του Κέντρο.

Μετά από το κωμικό επεισόδιο, το **τέταρτο** είναι τραγικό: **Δ'α'** στο Κόρθι, στο σπίτι του Γερο-Λεπενιώτη, ο Θανάσης Βάγιας με τους Αλβανούς του μαζεύει το χαράτσι· ο γέρος ζητεί για το χωριό ολιγοήμερη αναβολή και ο προδότης τον χαστουκίζει· ο Κατσαντώνης που βρίσκεται κατά τύχη εκεί τους διώχνει και σκοτώνει 15 Αλβανούς· αφήνει ελεύθερο το Χότζα· ο ίδιος φεύγει, αλλά ο πατέρας του θέλει να μείνει στο χωριό, για να μην υποστούν οι χωρικοί τα αντίποινα· **β'** ο Βάγιας καταστρώνει το σατανικό σχέδιο να συλλάβουν το Γερο-Λεπενιώτη ως αυτουργό για το θάνατο των Αλβανών και να τον πάνε στα Γιάννινα· οι Αλβανοί δεν συμφωνούν με το σχέδιο, αλλά υπακούουν· **γ'** σύλληψη του πατέρα του Κατσαντώνη· **δ'** ο τίμιος Χότζας ήρθε στα Γιάννινα και ενημερώνει το Μάνθο για τα συμβάντα και καταγγέλλει το Βάγια· **ε'** ο Χότζας εξιστορεί το επεισόδιο και στον Αλή, ο οποίος όμως δεν θέλει να τιμωρήσει το Βάγια, γιατί του είναι χρήσιμος, αλλά η οργή του ξεσπά στο γέρο-Λεπενιώτη· μάταια ο Κέντρος προσπαθεί να τον γλυτώσει· **στ'** φέρνουν το γέρο, ο οποίος δεν προσκυνά τον τύραννο· **ζ'** ο Αλής, ο Βεληγκέκας και ο Μάνθος σχολιάζουν τα γεγονότα· **η'** ο Αλής δίνει διαταγές στο Χούσα· **θ'** πυροβολούν τελικά το γερο-Λεπενιώτη· **ι'** ο Κέντρος πληρώνει τους Αλβανούς με στάχτη, για να τους πάρει το πτώμα· **ια'** ο Μάνθος τον επαινεί για τις ενέργειές του.

Ενώ το προηγούμενο επεισόδιο ξεκίνησε από ένα τυχαίο γεγονός, το **πέμπτο** έχει επιχειρησιακό κέντρο πάλι τα Γιάννινα: **Δ' ιβ'** ο Αλής εξηγεί στο Μάνθο το σχέδιο να αιχμαλωτίσουν την οικογένεια του Κατσαντώνη, για να τον έχουν στο χέρι· **ιγ'** ο Μάνθος ενημερώνει το Βεληγκέκα, που ως πρωτοπαλικάρο των Αλβανών του Αλή πρέπει να

εκτελέσει την αποστολή· **ιδ'** ο Αλής του αναθέτει την αποστολή και εξηγεί το σχέδιο· ο Βελής αρχικά δεν θέλει, γιατί αυτό δεν τιμά την παλικάριά του· τελικά δέχεται και ο Μάνθος μαθαίνει το σχέδιο· **ιε'** ο Μάνθος αναθέτει στον Κέντρο τη ματαίωση του σχεδίου και στέλνει επιστολή (την τρίτη) στον Κατσαντώνη. Η **Ε'** πράξη δείχνει την άμεση συνέχεια των γεγονότων: **α'** ο Κέντρος βρίσκει στο χωριό Μάρτικα το Γιόγκα, τώρα παντρεμένο και οπαδό του Κατσαντώνη, να τον πάει σε άλλο κρησφύγετο του κλέφτη· **β'** προσποιούμενοι τους χωρικούς πέφτουν όμως στα χέρια Αλβανών, με επικεφαλής το Χαλήλ, που τους κρατούν για προσωπική τους εργασία και τους καθυστερούν· **γ'** στο μεταξύ²⁶ ο Βεληγκέκας συλλαμβάνει στο Κόρθι την Αγγελική και το μικρό Αλέξανδρο, για να τους πάνε στα Γιάννινα· **δ'** ο ιερέας του χωριού τους βλέπει από μακριά και καταλαβαίνει τι έχει γίνει· **ε'** ο Κατσαντώνης ξεκινάει με τα παλικάρια του από το λημέρι στους Λιθαράδες για ένα πανηγύρι· **στ'** στο δρόμο πέφτει τυχαία επάνω στους Αλβανούς που κρατούν τον Κέντρο· τον ελευθερώνει και διαβάζει την επιστολή· **ζ'** έρχεται στο Κόρθι και βρίσκει το σπίτι του άδειο, ο ιερέας τον πληροφορεί για τα συμβάντα· **η'** κόβει με τους κλέφτες του το δρόμο στο Βεληγκέκα για τα Γιάννινα και του στήνει καρτέρι· τον σκοτώνει προσωπικά για την ατιμία του, ελευθερώνει γυναίκα και παιδί και αφήνει τους άλλους Αλβανούς (μαζί και το Μούρτο)· ο Κέντρος γυρίζει από άλλο δρόμο κρυφά στα Γιάννινα. - Εδώ τελειώνει η πρώτη βραδιά. Αλλά και η αρχή της δεύτερης ασχολείται ακόμα με το επεισόδιο αυτό: **στ'α'** Ο Κέντρος διηγείται στο Μάνθο τα τεκταινόμενα· άθελά του παραδέχεται πως κλέβει τους νεκρούς· **β'** ο Μούρτος καταφθάνει στο θυρωρό Μπρεμέτη να δώσει είδηση για το θάνατο του Βεληγκέκα· **γ'** ο Μάνθος και ο Αλής σχολιάζουν τα γεγονότα· **δ'** ο Αλής πηγαίνει να σκοτώσει το Μούρτο για το χαμό του Βεληγκέκα, αλλά ο Μάνθος τον γλυτώνει· **ε'** ο Χότζας και ο Αλέξης Νούτσος²⁷ σε διάλογο έξω από το παλάτι μας πληροφορούν, πως ο Αλής έχει να βγει δέκα ημέρες από το δωμάτιο: τόσο μεγάλη είναι η στενοχώρια του για το χαμό του πρωτοπαλίκਾਰου Βεληγκέκα.

²⁶ Εδώ έχουμε μια από τις σπάνιες περιπτώσεις μέσα στο έργο, όπου υπάρχουν δύο παράλληλες δράσεις που ξετυλίγονται τον ίδιο χρόνο.

²⁷ Πρόσωπο τελείως άγνωστο στην ως τώρα δράση. Η περίπτωση είναι χαρακτηριστική για την «αμέριμνη» δραματουργία των караγκιζοπαϊκτών: εφευρίσκουν ένα νέο πρόσωπο, όταν τους φαίνεται ανάγκη, χωρίς βαθύτερο δέσιμο με την υπόθεση και με περιορισμένη εμβέλεια δράσεως στην πλοκή (περιορίζεται σ' ένα, αποκλειστικά, επεισόδιο).

Το **έκτο** επεισόδιο ξεκινάει στη σκηνή **ΣΤ'στ'** με μια νέα προσπάθεια σύλληψης του Κατσαντώνη· το σχέδιο συλλαμβάνει ο Αλής στην απομόνωσή του, όπου βλέπει και εφιάλτες: αυτή τη φορά ένας μεγάλος στρατός με χίλιους Αρβανίτες με την καθοδήγηση του Ιουσούφ αγά θα πιάσει τον ατίθασο κλέφτη και θα τον φέρει στα Γιάννενα· ζ' παραλείπεται από παραδρομή²⁸· **η'** ο Αλής αναθέτει στο Βάγια να βρει με δόλο χρήματα από τους πασάδες για να χρηματοδοτήσει τη μεγάλη επιχείρηση· εκείνος εξηγεί ένα δόλιο σχέδιο, πώς θα το κάνει· **θ'** ο Ιουσούφ και ο ψυχογιός του Σεμψεδίν πληροφορούνται το σχέδιο δράσης από τον Αλή· **ι'** ο Βάγιας φέρνει στον Αλή τα χρήματα· **ια'** ο Μάνθος μαθαίνει από τον Ιουσούφ τα σχέδια της επιχείρησης εναντίον του Κατσαντώνη· **ιβ'** ο Μάνθος στέλνει με τον Κέντρο πάλι (για τέταρτη φορά) προειδοποιητική επιστολή στον Κατσαντώνη· **ιγ'** στο λημέρι του ήρωα μαθαίνουμε από διάλογο ανάμεσα στον Κατσαντώνη και τον Κώστα, πως έχουν φυγαδεύσει την Αγγελική στη Λευκάδα· **ιδ'** καταφθάνει στο μέρος ο Κέντρος· **ιε'** τα καραούλια, οι νεοσύλλεκτοι Στράτος και Δήμας τον περνούν για κατάσκοπο και σχεδόν τον σκοτώνουν· **ιστ'** ο θείος του, ο Βλαχογιώργος, τον γλυτώνει· **ιζ'** ο Κατσαντώνης διαβάζει την επιστολή· **ιη'** οι κλέφτες φτάνουν στην Κρύα Βρύση και ο Κατσαντώνης εξηγεί το σχέδιο της μάχης. Για τη μάχη αρχίζει όμως νέα πράξη: **ζ'α'** ο Ιουσούφ και ο Κατσαντώνης στη μάχη, και οι δύο πληγώνονται, ο Κέντρος σκυλεύει τους νεκρούς, ενώ μετά τη νίκη οι Έλληνες τους θάβουν και περιποιούνται τους πληγωμένους Αλβανούς· **β'** ο Πάνος Τσάρας φιλοξενεί τον πληγωμένο Ιουσούφ, ο οποίος του διηγείται τα της μάχης.

Στη μετάβαση προς το **έβδομο** επεισόδιο υπάρχει κάποιο χρονικό άλμα, που αναφέρεται σε σκηνική οδηγία: δύο χρόνια ο Ιουσούφ προσπαθεί να πιάσει τον Κατσαντώνη και δεν το κατορθώνει. Το υποεπεισόδιο **7α)** έχει αρκετή έκταση: **ζ'γ'** ο Κουτσογιάννης μαρτυράει στον Ιουσούφ, πως ο Κατσαντώνης πέρασε από το μοναστήρι του Κοινιδάρη-του το είπε ο τρελοκαλόγερος Καρδερίνης, σημαδεμένος πληροφοριοδότης του προδότη· με κανονικό τρόπο δε θα πιάσει ποτέ τον Κατσαντώνη· **ζ'δ'** ο Ιουσούφ και ο Μούρτος πλησιάζουν τον Καρδερίνη, ο οποίος τους δίνει την υπόσχεση πως θα τους ειδοποιήσει σχετικά με τον Κατσαντώνη· του είχαν πει πως είναι ψυχογιός κάποιου

²⁸ Άλλη ένδειξη της αυθαίρετης διάρκειας και της πρόχειρης έκδοσης του κειμένου.

πλούσιου μπέη στα Γιάννινα και το πίστεψε· **Ζ'ε'** ο Κατσαντώνης στο λημέρι του ομολογεί πως δεν είναι καλά· έχει ανεμοβλογιά· του φτιάχνουν ένα ξυλοκρέβατο, για να τον μεταφέρουν στη μονή για θεραπεία· **ζ'** ο Κατσαντώνης, μόνο με το Βλαχογιώργο, τον Κέντρο²⁹ και τον Κώστα ξεκινούν για τη μονή· **η'** ο Κέντρος συναντάει τον Καρδερίνη και μαθαίνει, πως αυτός δίνει πληροφορίες στον Κουτσογιάννη· **θ'** ο Κέντρος ειδοποιεί τον Ηγούμενο· **ι'** ο Ηγούμενος δέχεται τον άρρωστο Κατσαντώνη και του δίνει ένα κελί. Το υποεπεισόδιο για την αρρώστια του Κατσαντώνη συνεχίζεται και στη **Η'** πράξη· **α'** στο παλάτι του Αλή έχει έρθει ο Κουτσογιάννης, για να μαρτυράει πού κρύβεται ο Κατσαντώνης-πρώτα συνομιλεί με το Μούρτο και το Χούσα· **β'** παίρνει ακρόαση στον Αλή και του φανερώνει το μυστικό· **γ'** ο Μάνθος στέλνει τον Κέντρο με (την πέμπτη) προειδοποιητική επιστολή στη μονή· **δ'** εκεί τον δέχονται ο Γιώργης και ο αδελφός του Κατσαντώνη, ο Χασιώτης³⁰.

Το δεύτερο υποεπεισόδιο **7β)** ξεκινάει με τη σκηνή **Η'ε'** όπου πληροφορείται ο Κατσαντώνης για την προδοσία· **στ'** κοντά στη μονή είναι ο Ιουσούφ με το στρατό και τον προδότη Κουτσογιάννη· **ζ'** ρωτούν τον Καρδερίνη, αν ο Κατσαντώνης είναι στη μονή, αλλά εκείνος δεν ξέρει, γιατί έλειπε σε ένα μετόχι για μέρες· **η'** σε νυχτερινή συνάντηση ο Καρδερίνης πληροφορεί τον Ιουσούφ, πως ο Κατσαντώνης έχει μεταφερθεί σε σπηλιά στο βουνό, όπου πηγαίνει, σταλμένος από τον Ηγούμενο, κρυφά τροφή για τους κλέφτες· **θ'** ο Κέντρος, που φυλάει σκοπιά, συναντάει τον Καρδερίνη· **ι'** ο Καρδερίνης παραδίνει τις τροφές στον Κατσαντώνη και το Χασιώτη· **ια'** ο καλόγερος περνάει πάλι από τον Κέντρο, ο οποίος τον ακολουθεί και κρυφακούει, πως καταδίδει ο Καρδερίνης τον Κατσαντώνη στο Μούρτο· **ιβ'** ο Κέντρος ειδοποιεί τον Κατσαντώνη· **ιγ'** οι κλέφτες φεύγουν, αλλά ο Ιουσούφ τους έχει κυκλώσει· στη μάχη τραυματίζεται ο Μούρτος και πληγώνεται ο Χασιώτης, αλλά μαζί με τον Κέντρο διαφεύγουν στις καλαμιές. Το υποεπεισόδιο **7γ)** είναι πιο σύντομο· **ιδ'** ο Κατσαντώνης πιάνεται· **ιε'** τον πηγαίνουν οι Αλβανοί στα Γιάννινα, ενώ εκείνος τραγουδάει κλέφτικα τραγούδια.

Το **όγδοο** επεισόδιο είναι αρκετά εκτενές και καλύπτει το υπόλοιπο της τελευταίας πράξης· **Η'ιστ'** ο Αχμέτ (φύλακας του Κατσαντώνη)

²⁹ Δεν δίνεται καμιά εξήγηση, γιατί ο Κέντρος είναι στα βουνά και όχι στο αφεντικό του, τον κυρ-Μάνθο στα Γιάννινα.

³⁰ Άλλο τελείως νέο πρόσωπο, που δεν έχει εμφανιστεί στην όλη πλοκή έως τώρα.

σε διάλογο με το Μούρτο, καταφθάνει η Χανούμ Αϊσέ, η γυναίκα του σκοτωμένου Βεληγκέκα, για να δει τον ήρωα και του υπόσχεται πως θα παρακαλέσει για τη ζωή του· **ιζ'** ο Αλής δίνει διαταγές στο Χασάν πασά· **ιη'** είναι χολωμένος γιατί όλοι θαυμάζουν τον Κατσαντώνη και παρακαλούν για τη ζωή του—αν προσκυνήσει θα του χαρίσει τη ζωή· **ιθ'** οι τουρκάλες του χαρεμιού θαυμάζουν τη λεβεντιά του αιχμάλωτου ήρωα· **κ'** ο Κατσαντώνης όμως δεν προσκυνάει τον πασά· **κα'** εκείνος στέλνει για το Βάγια· **κβ'** μονόλογος εκδίκησης· **κγ'** ο Αλής δίνει διαταγές στο Βάγια, να χτυπήσουν οι γύφτοι τον ήρωα με τις βαριές στα κόκαλά του· **κδ'** η Βασιλική παρακαλεί για τον ήρωα, όταν όμως ο Αλής της προτείνει να πάει η ίδια στη φυλακή να παρακαλέσει τον ήρωα να προσκυνήσει τον Πασά, εκείνη αρνείται· **κε'** η Κιάρκα λέει στον Κέντρο, πως η Βασιλική τον θέλει· **κστ'** η Βασιλική φανερώνει στον Κέντρο το μέρος, που έχει καταλήξει ο Καρδερίνης στα Γιάννινα· **κζ'** ο Κατσαντώνης πριν από το μαρτύριό του τραγουδάει κλέφτικα τραγούδια, οι Αρβανίτες τον θαυμάζουν για την παλικαριά του, φτύνει τον τύραννο στο πρόσωπο και υφίσταται το μαρτύριο· **κη'** ο Κέντρος και ο Μάνθος συζητούν, με ποιον τρόπο θα μπορούσαν να πάρουν το λείψανο του ήρωα, για να ενταφιαστεί χριστιανικά· **κθ'** ο Κέντρος ξεγελάει το Χούσα και το Μουσούλια και τους σπρώχνει σε ασβεστόλακκο και παίρνει το λείψανο· **λ'** στο σπίτι που του έχει υποδείξει η Βασιλική, του Αχμέτ μπέη, βρίσκει τον Καρδερίνη και τον σκοτώνει.

Όπως είναι φανερό, το έργο είναι ένα σχεδόν «μεταμοντέρνο» collage πολύ διαφορετικών στοιχείων, όπου το θέατρο σκιών δεν παίζει πια τον κυρίαρχο ρόλο, αλλά το πατριωτικό δράμα, οι βιογραφίες και οι θρύλοι και τα λογοτεχνικά έργα για τον Αλή Πασά, ακόμα και το ληστρικό μυθιστόρημα. Αλλά και στοιχεία που προέρχονται από τη δραματογραφία της εποχής των μπουλουκιών: η καταλυτική δραματουργική λειτουργικότητα της επιστολής, ως αποτελεσματικό δραματουργικό μέσο της μετατροπής της υπόθεσης, προέρχεται από το «καλοφτιαγμένο» έργο της γαλλικής σχολής του ρεαλιστικού αστικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα, που είχε στην Ελλάδα τεράστια επίδραση και επιτυχία³¹, καθώς και η ερωτική ίντριγκα με τους τρεις αντεραστές και τη νυχτερινή συνάντηση με τα μπερδέματά της είναι συστατικό

³¹ Βλ. τώρα εξαντλητικά Β. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ός} αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα, 1999, σσ. 81-115.

στοιχείο του βουλεβάρτου, ευανάγνωστο ως ξένο στοιχείο στην όλη υπόθεση³², ακόμα και η εμφάνιση των φαντασμάτων θα μπορούσε να προέρχεται από το νεορομαντικό δράμα (π.χ. το 1905 ανεβάζει στο Βασιλικό Θέατρο το *Στοιχείο του πύργου* του Franz Grillparzer)³³, ο ίδιος ο Μόλλας κάνει έντονη χρήση του στοιχείου αυτού και στο έργο *Εις τον πύργον των φαντασμάτων*³⁴. Η έστω και περιορισμένη χρήση τραγουδιών παραπέμπει στο δραματικό ειδύλλιο και το κωμειδύλλιο, καθώς και τη γενικότερη θεατρική πρακτική της παράστασης «μετ' ασμάτων».

Ωστόσο κυριαρχεί σαφώς το πατριωτικό στοιχείο, είτε σε ρήσεις «ιδεολογικές», όπως «μας έφαγε το χασομέρι. Έχουμε δεκαπέντε ημέρες να πελεκήσουμε Τούρκους»³⁵, «να προδίδεις τους ομοθρήσκους σου τους χριστιανούς ξέρεις»³⁶, «τους βρωμότουρκους και θα τους κυνηγήσουμε ως την Κόκκινη Μηλιά δίχως να πάρουνε ανάσα»³⁷, είτε σε γλωσσικές διατυπώσεις, που θυμίζουν το ρητορισμό των δασκάλων και πολιτικών, όπως «μόνον οι βάρβαροι κάνουν τέτοιες ατιμίες»³⁸, «[τους] Έλληνες, που χύνουν το αίμα των καθημερινά για την πατρίδα»³⁹, «εργάζονται για την πατρίδα μας, την κατακαυμένη την

³² Στην περιγραφή της Βασιλικής από το στόμα του Αλή βρίσκουμε ακόμα και πετράρχικά στοιχεία, που έχουν περάσει στη θεατρική παράδοση, όπως η απαρίθμηση των στοιχείων της γυναικείας ομορφιάς: «Αχ! ωραία Βασιλική. Ο λευκός λαιμός σου παρομοιάζει με του κύκνου. Τα μάτια σου σκλαβώνουν. Τα ολόασπρα χέρια σου. Τα μάλλια σου τα ωραία, που πέφτουν τόσο όμορφα στους χυτούς ώμους σου. Οι κόρφοι σου, που τρέμουν σαν το λάφι του κυνηγού τα χέρια. Τα κόκκινα χείλια σου, που είναι σαν πληγή μικρού παιδιού. Το όλο σου, που είναι μεγαλείον. Ποιος μπορεί, Βασιλική, ποιος να τα περιφρονήσει» (ό.π., σ. 78). Χαρακτηριστικά εδώ ο Αλής δεν κάνει λάθη γλωσσικά, όπως συνήθως, ούτε χρησιμοποιεί την καθαρεύουσα, γλώσσα της πολιτικής και του πατριωτισμού.

³³ Το έργο βέβαια είναι πολύ παλαιότερο, γραμμένο στο συρμό της λαϊκής τραγωδίας της μοίρας και του πεπρωμένου, αλλά ο Θωμάς Οικονόμου το ανεβάζει στα συμβολιστικά και νεορομαντικά συμφραζόμενα της εποχής της στροφής του αιώνα. Ο Παλαμάς σχολιάζει θετικά την παράσταση (Β. Πούχнер, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, 1995, σσ. 86, 764).

³⁴ Ιωάννου, ό.π., τόμ. Β', σσ. 19-55.

³⁵ Ιωάννου, ό.π., τόμ. 3, σ. 12. Το μοτίβο επαναλαμβάνεται: «Δόξα σοι ο θεός, και έχουμε δεκαπέντε ημέρες να σφάξουμε Τούρκο. Ας σφάξουμε πάλι κάμποσους γιατί μουνιάσαμε να καθόμαστε» (ό.π., σ. 91). Αυτά είναι ασφαλώς μόνο διεγερτικές πατριωτικές φόρμουλες, γιατί σε όλο το έργο δεν σφάζεται ούτε ένας Τούρκος, παρά μόνο Αλβανοί.

³⁶ Ό.π., σ. 18.

³⁷ Ό.π., σ. 29.

³⁸ Ό.π., σ. 19

³⁹ Ό.π., σ. 19.

Ελλάδα»⁴⁰, «Ο θεός είναι μεγάλος και δεν αφήνει τα τίμια παλικάρια να πέσουν εις την παγίδα των άτιμων εχθρών των»⁴¹, «θα μάθει το παιδί μου ολίγα γράμματα και θα διδαχθεί την αγάπην της πατρίδος και το μίσος κατά των τυράννων»⁴², «θα τσακιστεί μια ημέρα το κράτος σας, κράτος ανομίας, βίας και αρπαγής»⁴³.

Ο Κατσαντώνης, που η δημοτική του διανθίζεται με συχνά «ωρέ» ως δήθεν ρουμελιώτικα, όταν μιλεί για την πατρίδα, χειρίζεται ένα ανεβασμένο ύφος και καθαρόγλωσσους τύπους, π.χ. «αι νηηρεσίαι σου είναι ανεκτίμητοι»⁴⁴, «απέθανον υπέρ πίστεως και πατρίδος»⁴⁵. Στο στόμα του Κέντρου αυτή η γλώσσα βέβαια μπερδεύεται μερικές φορές: έτσι βρίσκουμε ένα σπαρακτικά μεικτό «συφορά απερίγραπτος», τη στιγμή που ο Μάνθος μαθαίνει από το στόμα του «τας σχετικές πληροφορίας» για το θάνατο του Βεληγκέκα⁴⁶, αλλά από το στόμα του έρχονται και σπαράγματα αρχαίων ρητών («σκληρόν προς κέντρα λακτίζειν»)⁴⁷, εκκλησιαστικών εκφράσεων («σκωλήκων βρώμα και δυσωδία»)⁴⁸ ή ελληνικούρες («διά του γρόθου σας»)⁴⁹ ή φτιαχτές σύνθετες λέξεις («εχαστουκοκλοτοσμποατισζόμαστε»)⁵⁰ και πρωτάκουστους νεολογισμούς («σοβαροποιηθήκαμε»)⁵¹.

Οι διαλεκτικοί τύποι είναι σχετικά λίγοι: τα συχνά «ωρέ» των κλεφτών (δήθεν ρουμελιώτικα), ακόμα και στον Μπαρμπα-Γιώργο/

⁴⁰ Ό.π., σ. 20.

⁴¹ Και συνεχίζει: «βλέπει την τυραννίαν των τόσων σκλαβωμένων αδελφών μας και ελπίζω μίαν ημέραν θα μας αξιώση να σπάσουμε τα άτιμα δεσμά των τουρκικών ζυγών και να εορτάσωμεν δυο αναστάσεις, την ανάστασιν του Χριστού μας και την ανάστασιν του γένους μας» (ό.π., σ. 92).

⁴² Ό.π., σ. 181.

⁴³ Ό.π., σ. 229.

⁴⁴ Μιλάει στον Κέντρο στην πρώτη τους συνάντηση (Β'ιστ'): «Και πώς επεριπλανήθης και ευρέθης εδώ πάνω;... Κέντρο, ο αφέντης σου είναι ο γνησιώτερος και ο τολμηρότερος πατριώτης μας. Μ'όλο ότι περιστοιχίζεται από τόσους ραδιούργους και καταδότας του Αλή Πασά, με κίνδυνον της ζωής του, εργάζεται διά την απελευθέρωσιν της γλυκειάς μας πατρίδος περιφρονών και την υψηλήν θέσιν που του έχει ο τύραννος και την ζωήν του ακόμη. Κι εσένα, Κέντρο, δε θα σε ξεχάσω ποτέ. Αι νηηρεσίαι σου είναι ανεκτίμητοι. Οι πατριώται δε θα τας λησμονήσουν ποτέ» (ό.π., σσ. 85 εξ.).

⁴⁵ Ό.π., σ. 194.

⁴⁶ Ό.π., σ. 168.

⁴⁷ Ό.π., σ. 131.

⁴⁸ Ό.π., σ. 184.

⁴⁹ Ό.π., σ. 186.

⁵⁰ Ό.π., σ. 194.

⁵¹ Ό.π., σ. 236.

Βλαχογιώργο σπανίζουν τα ρουμελιώτικα («... Α! ωρέ, τα θρασίμια. Ακούς εκεί να το γδύσουνε το πιδί, ουρέ! Ω και αν τους είχα στα χέρια μου, θα τσου πιτσόκουβα»)⁵², ο Αληπασάς και οι Αλβανοί μπερδεύουν τα άρθρα (όλα τα ουσιαστικά παίρνουν ουδέτερο γένος, αστείο που γίνεται όμως κουραστικό), μιλούν σπασμωδικά τα ελληνικά με λάθη γραμματικά και συντακτικά, διανθίζουν τις εκφράσεις τους με «μπίρο», «μπούρα», μπουνταλάς, «ιτς», «πρα-πρα», «παλιογκιουνάν», «παντίδο», σε μια μάλλον κουραστική επανάληψη. Γενικά η χρήση διαλεκτικών στοιχείων είναι πολύ συγκρατημένη, εκτός από τα λίγα στοιχεία που επαναλαμβάνονται μονότονα, και το αστείο, που περιορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στον Κέντρο, άκεφο και τραβηγμένο συχνά, αν εξαιρέσουμε μερικά νόστιμα «κατ' ιδίαν» του.

Αλλά η τάση και ο σκοπός να παρουσιαστεί ένα σοβαρό δράμα εκδηλώνεται με τον πιο έντονο τρόπο στις, μερικές φορές, εκτενείς σκηνικές οδηγίες, που χρησιμοποιούν σχεδόν αρχαϊζουσα: «Ίσταται επί τίνος λόφου και τραγουδεί μετά των παλικαριών του»⁵³, «Τοποθετεί την παλάμην του άνωθεν των οφθαλμών του»⁵⁴, «εννοών», προχωρών», «εγείρεται», «τρέμων», «διακόπτων»⁵⁵, «υποκλίνεται εδαφιαίως», «εγείρεται της θέσεώς του», «φρίσσων εξ οργής»⁵⁶, «κύπτει χαμαί», «κρυπτών το πρόσωπόν του», «συντετριμμένος», «καγχάζει»⁵⁷ κτλ.⁵⁸.

⁵² Ό.π., σ. 112. Λίγο χρώμα δίνει και ο Γιωργής στη σκηνή Α'δ' («Ωρέ, κειός είναι ο έρμους!... Άσε μ', καπετάνιο μ', να τον κόψω το κεφάλ', το παλιοθρασίμ'», σ. 19).

⁵³ Ό.π., σ. 15.

⁵⁴ Ό.π., σ. 16.

⁵⁵ Ό.π., σσ. 17 εξ.

⁵⁶ Ό.π., σσ. 30 εξ.

⁵⁷ Ό.π., σσ. 38-42.

⁵⁸ «Φθάνων» (σ. 44), «έκφρων» (σ. 45), «Γραμματεύς του Πασά, εξυπηρετών πολύ τους Χριστιανούς αναμένει προ της θύρας ίνα εισέλθη παρά τω Βεζίρη και υπογράψη έγγραφα» (σ. 45), «φυσών εξ οργής» (σ. 46), «εν θυμώ» (σ. 51), «κτυπών την χείρα του επί της τραπέζης» (σ. 52), κτλ. Ιδιαίτερη φροντίδα δίνεται και στην περιγραφή των σκηνικών: «[Α'] Η σκηνή εις ένα υψηλόν δασώδες βουνόν. Πεύκα και πρίνοι μεγάλοι υψούνται πανταχόθεν. Νερά κελαρίζουν εις τας πλαγιάς και τους πρόποδάς του. Έναντι του όρους τούτου, ευρίσκεται το χωρίον Βαλμάδες, του οποίου φαίνονται αι οικίαι. Το λημέρι του Κατσαντώνη ευρίσκεται εις το σύδενόρον και απάτητον αυτό βουνόν. Μαζί του ευρίσκονται πολλά παλικάρια, τα οποία συμμετέσχον εις την Επανάστασιν του 1821, η οποία έδωσε την ελευθερίαν εις την χώραν» (ό.π., σ. 15). Ιδιαίτερα περιποιημένη και η περιγραφή του χαρεμιού του Αλή με την Βασιλική: «[Β' ιδ'] Η σκηνή εις το ανάκτορον του Αλή Πασά. Αίθουσα με πλούσιον διάκοσμον, επιπλωμένη με όλην την ασιατικήν πολυτέλειαν και μεγαλοπρέπειαν. Ντιβάνια με τάπητας αμυθήτου αξίας ευρίσκονται εις αυτήν και ολομέταξα μαξιλάρια είναι ριγμένα επάνω τους. Η Βασιλική κάθετοι εις ένα ντιβάνι, ενδεδυμένη

Υπάρχει και ένα μοναδικό «λιμώττων κυριολεκτικώς»⁵⁹ για την πείνα του Κέντρου, αλλά συνεχίζουν ως το τέλος τα: «παρατηρών το υποδειχθέν μέρος»⁶⁰, «λαμβάνων κάθιομα»⁶¹, «κύπτει εις το ους του»⁶² κτλ.

Με το φαινόμενο έχει ασχοληθεί πρόσφατα ο Μιχάλης Μερακλής και το αποδίδει όχι τόσο στην επιθυμία των καραγκιοζοπαικτών για την επίδειξη σοβαροφάνειας, όπως το σχολιάζει ο Ιωάννου⁶³, αλλά στο σεβασμό τους προς την Εκκλησία και την πατρίδα⁶⁴. Οι παρατηρήσεις αυτές έχουν σημαντικές επιπτώσεις για όλη την κοινωνιολογία

πολυτελέστατα. Διαφαίνονται αι ωραίαι γραμμαί του υπερκάλλου σώματός της, και το πλούσιον στήθος της πάλλεται ρυθμικώς» (σ. 72). Πώς παριστάνεται αυτό στο θέατρο σκιών; Οι σκηνικές οδηγίες συχνά υπερβαίνουν πολύ την καθαρά λειτουργική τους χρηστικότητα και δίνουν και εξηγήσεις για τον αναγνώστη. Οι κλέφτες πηδούν από βράχο σε βράχο, ο Βλαχογιώργος παίρνει το ανίψι του στους ώμους. Η εμφάνιση του Κέντρου στο λημέρι προκαλεί γέλιο: «[Β'ίζ'] Η σκηνή παριστά το λημέρι του Κατσαντώνη. Τα παλικάρια καθήμενα καθ' ομίλους συζητούν διαφόρους ιστορίας. Εις την εμφάνισιν του Κατσαντώνη εσηκώθησαν όρθιοι, διότι έτρεφον μέγα σέβας και τυφλήν υπακοήν εις αυτόν. Αλλ' εις την εμφάνισιν του Κέντρου ήρχισαν να γελούν παταγωδώς. Το κυφόν σώμα του και η απέραντος μύτη του, προυκάλεσαν άφθαστον γέλωτα μεταξύ των» (σ. 88).

⁵⁹ Ό.π., σ. 87.

⁶⁰ Ό.π., σ. 104.

⁶¹ Ό.π., σ. 175.

⁶² Ό.π., σ. 236.

⁶³ «Γούστο, επίσης, έχουν οι τυπωμένες σκηνικές οδηγίες. Αυτές, εντελώς αδικαιολόγητα, είναι σε υπερκαθαρεύουσα. Πιστεύω ότι αυτό συμβαίνει από μια τάση, που είχαν οι περιφρονημένοι αυτοί λαϊκοί καλλιτέχνες να παριστάνουν από καμιά φορά του 'περιδιαγραμμάτου'» (Ιωάννου, ό.π., τόμ. Α', σ. μ').

⁶⁴ «Κατά την άποψή μου η καθαρεύουσα χρησιμοποιείται από ένα αίσθημα σεβασμού προς αυτή, το οποίο τρέφει πιο γενικά ο παραδοσιακός λαϊκός άνθρωπος, ένα αίσθημα τη δημιουργία του οποίου θα μπορούσαμε να αιτιολογήσουμε, εκτός των άλλων, και σε αναφορά προς τη σταθερή επαφή του λαού μας με τη γλώσσα της Εκκλησίας, αλλά προς την επίσης σταθερή-κατά διαφορετικόν έστω τρόπο-μήμη των αρχαίων Ελλήνων, τη γλώσσα των οποίων θυμίζει η καθαρεύουσα, ως μια 'παλαιότερη', μη επίκαιρη και πάντως όχι καθημερινή και καθημερινής χρήσεως γλώσσα. Κοινωνικότερα δεν θα παραλείψω βέβαια να πω ότι η καθαρεύουσα, ως γλώσσα της δημόσιας διοίκησης και της εξουσίας ως προς το γραφειοκρατικό τουλάχιστον μέρος της τελευταίας, δεν μπορούσε παρά να ασκήσει την επιβολή της. Αλλά σε καμιά περίπτωση δεν θα θεωρούσα τα παραπάνω φαινόμενα χρήσης της καθαρεύουσας από λαϊκές ομάδες -την οποία και *λαϊκή καθαρεύουσα* μπορούμε να ονομάσουμε- αποκλειστικό αποτέλεσμα της τελευταίας από της μνημονευμένες αιτίες: εξίσου σημαντικές -ή και σημαντικότερες- θεωρώ εγώ και τις άλλες. Την επισιμότητα της καθαρεύουσας δεν αποδέχεται ο λαϊκός χρήστης της μόνο αναγκαστικά, εξαιτίας ενός παρόντος καθαρευουσιάνικου κρατικού γραφειοκρατικού μηχανισμού, αλλά και εξαιτίας της λαϊκής παράδοσης, μέσα στην οποία η άλλη καθαρεύουσα γλώσσα δεν θεωρήθηκε και δεν αντιμετωπίσθηκε ως ξένη, αλλά ως επίσημη, άξια σεβασμού γλώσσα, που αποκαθιστούσε την επαφή του λαϊκού ανθρώπου με σημαντικότερα πολιτιστικά μεγέθη του, όπως ήταν η θρησκεία του ή οι παλαιοί, πολύ παλαιοί πρόγονοί του» (Μ. Γ. Μερακλής, «Η γλώσσα του Καραγκιόζη», στον τόμο: *Θέματα Λαογραφίας*, Αθήνα, 1999, σσ. 217-228, ιδίως σσ. 225 εξ.).

του γλωσσικού ζητήματος, όπου είναι φανερό, πως μεγάλα τμήματα των κατώτερων στρωμάτων του πληθυσμού δεν συμμετέχουν στους γλωσσικούς αγώνες⁶⁵, αν παίρνουμε ως καθρέφτη των γλωσσικών τους οριζόντων τα λαϊκά αναγνώσματα της εποχής, το αισθηματικό και το ληστρικό μυθιστόρημα⁶⁶. Εκεί κυριαρχεί στην κυριολεξία μια «πολυγλωσσία»⁶⁷, όπως άλλωστε και στο θέατρο σκιών και στις τυπωμένες φυλλάδες του, που πρέπει επίσης να συγκαταλεχθούν στα λαϊκά έντυπα και αναγνώσματα. Άλλωστε οι σκηνικές οδηγίες του Καραγκιόζη καθρεφτίζουν και μια σύμβαση των θεατρικών κειμένων της εποχής, όπου οι διδασκαλίες ακολουθούν πάντα ένα αρχαιοπρεπέστερο υφολογικό στρώμα από το ίδιο το κείμενο⁶⁸. Και μ' αυτόν τον τρόπο οι караγκιοζοπαίκτες, ή τουλάχιστον οι εκδότες των κειμένων τους, ήθελαν να μιμηθούν το κανονικό δραματικό έργο.

Δεν παρατηρείται μόνο μια γλωσσική συγγένεια με το ληστρικό μυθιστόρημα, αλλά και μια θεματολογική (επίσης με το πατριωτικό μυθιστόρημα και το δράμα) -όπως διατείνεται ο Ιωάννου, πολλά από τα επεισόδια του έργου βρίσκονται στο ιστορικό μυθιστόρημα

⁶⁵ «Οι караγκιοζοπαίκτες, οι οποίοι κάθε άλλο παρά ξεκομμένοι από την εποχή τους ήταν, δείχνουν να αντιμετωπίζουν το γλωσσικό ζήτημα μ' ένα δικό τους τρόπο, που το διαφοροποιεί από το κοινωνικό ζήτημα, το οποίο τους απασχολεί πολύ πιο σοβαρά. Σοβαρά, αν θέλετε, αντιμετωπίζουν και το γλωσσικό...: διευρύνοντας αυθόρμητα τα όρια της ελληνικής γλώσσας από την υπερκαθαρεύουσα έως τα τοπικά ιδιώματα. Και αναδεικνυόμενοι έτσι ιστορικότεροι και φιλοσοφικότεροι - πιθανώς επειδή υπήρξαν λαϊκότεροι- από τους μονομερείς -ή και μονομανείς- καθαρολόγους και δημοτικιστές, αρχαϊστές και ψυχαριστές» (Μερακλής, ό.π., σ. 227). Βλ. και το κεφάλαιο «Καραγκιόζη και καθαρεύουσα» στον τόμο: Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία τον 19^ο αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα, 2001.

⁶⁶ Βλ. σε επιλογή: Χ. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι-παραστάσεις-ιδεολογία*, Αθήνα, 1997· Γ. Βελουδής, «Το σύγχρονο λαϊκό μυθιστόρημα», στον τόμο: *Αναφορές*, Αθήνα, 1983, σσ. 161-176· Α. Δούρβαρης, *Ο Αριστείδης Ν. Κυριάκος και το λαϊκό ανάγνωσμα*, Αθήνα, 1992· Κ. Κάσης, *Το ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα 1840-1940*, Αθήνα, 1983· Μ. Γ. Μερακλής, «Παραλογοτεχνία», *Παρνασσός* 25 (1985), σσ. 567-587· του ίδιου, *Τι είναι λαϊκή λογοτεχνία*, Αθήνα, 1988· Η. Παπαδημητράκοπουλος, «Τα ληστρικά αναγνώσματα», *Παρακείμενα*, Αθήνα, 1982, σσ. 127-147· Δ. Χανός, *Το αστυνομικό μυθιστόρημα και ο περιοδικός τύπος*, Αθήνα, 1980· του ίδιου, *Η λαϊκή λογοτεχνία. Το λαϊκό μυθιστόρημα*, 2 τόμ., Αθήνα, 1987· Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Παραλογοτεχνία και κοινωνική πραγματικότητα Η περίπτωση των ληστρικών μυθιστορημάτων», *Ανάλεκτα Νεοελληνικής Φιλολογίας*, Αθήνα, 1995, σσ. 165-176.

⁶⁷ Χ. Δερμεντζόπουλος, «Πολυγλωσσιμός και πολυφωνία στην ελληνική παραλογοτεχνία», *Ουτοπία* 19 (1996), σσ. 161-176.

⁶⁸ Πούχνερ, «Καραγκιόζη και καθαρεύουσα», ό.π.

Κατσαντώνης του Κωνστ. Ράμφου 1862⁶⁹- και μια αφηγηματολογική και δομική. Στην περίπτωση του ληστρικού μυθιστορήματος η μαιανδρική αφήγηση με τα πολλά επεισόδια και υποεπεισόδια⁷⁰ οφείλεται στη δημοσίευση σε συνέχειες· στην περίπτωση των ηρωικών παραστάσεων του Καραγκιόζη ο μοιρασμός της παράστασης σε δύο ή τρεις βραδιές δεν μπορεί να συγκριθεί με αυτό· αλλά η γραμμική δομή της παρά στάσης με την αλληλουχία των επεισοδίων συγγενεύει εξ αρχής με αυτόν τον τρόπο της αφήγησης. Άλλωστε είναι δεδομένη η συχνά μεγαλύτερη αφηγηματικότητα της πατριωτικής δραματογραφίας (ο «Κατσαντώνης» όμως δεν είναι και πολύ συχνό θέμα)⁷¹.

Συμπερασματικά μπορεί να αποφανθεί κανείς, πως ο Κατσαντώνης του Μόλλα αποτελεί μια συνειδητή προσπάθεια ενός καραγκιοζοπαίκτη να φτάσει, μέσω ενός συμβατικού θέματος των ηρωικών παραστάσεων⁷², σε κάτι που ξεπερνά τα αισθητικά όρια του είδους και πλησιάζει τη σοβαρή δραματογραφία για το ζωντανό θέατρο. Συγκρινόμενο με άλλα έργα των ηρωικών παραστάσεων ο Κατσαντώνης πλησιάζει περισσότερο προς το πατριωτικό δράμα, χωρίς ωστόσο να αποβάλει τελειωτικά τα θεματολογικά και δομικά χαρακτηριστικά του είδους του. Αυτό που δημιουργήθηκε είναι ένα έργο ετερόκλητο, άνισο, χωρίς αίσθημα και φροντίδα για τα δραματουργικά μεγέθη, με ευθύγραμμη διάρθρωση που στηρίζεται στην επανάληψη και την παραλλαγή, έργο που αποπνέει το γοητευτικό πρωτογονισμό του λαϊκού θεάτρου, με ρευστό χώρο και χρόνο, άμεση δράση και καίριο διάλογο, χαμηλές απαιτήσεις ψευδαίσθησης και πιθανοφάνειας, ένα δαιδαλώδες συμπίλημα, που δείχνει με σαφήνεια τις διαφορές στην παραγωγή και την πρόσληψη ανάμεσα στο λαϊκό θέατρο και το έντεχνο θέατρο των αστικών κέντρων. Βεβαίως η παράσταση του Μόλλα πρέπει να ήταν πιο γοητευτική από την ανάγνωση και ανάλυση του

⁶⁹ Κ. Ράμφου, *Ο Κατσαντώνης. Κλέφτικον επεισόδιον ή ελληνικόν μυθιστόρημα*, Αθήναι, 1862.

⁷⁰ Βλ. τα παραδείγματα που αναλύει παραδειγματικά ο Δερμεντζόπουλος στο παράρτημα (*Το ληστρικό μυθιστόρημα*, ό.π., σσ. 253 εξ.).

⁷¹ Ο πολύγραφος Αντ. Αντωνιάδης έχει γράψει έναν Κατσαντώνη που παραστάθηκε το 1884/5 σε σχολική παράσταση (Πούχνερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», ό.π., σ. 193).

⁷² Άλλος Κατσαντώνης είναι γνωστός από τον καραγκιοζοπαίκτη Μουστάκα (αρ. 220 της βιβλιογραφίας στον Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, ό.π.).

Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών

καταγραμμένου κειμένου, γιατί το αυτοσχεδιαζόμενο θέατρο χάνει πάντα στην καταγραφή το γκροτέσκο και σουρρεαλιστικό χιούμορ του λαϊκού θεάτρου ξεπερνάει συνήθως τις δυνατότητες του «θεάτρου του εγκεφάλου» των «αστών» αναγνωστών του.

Η ΜΑΓΕΙΑ ΤΩΝ ΣΚΙΩΝ. ΜΙΚΡΟ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ

Από τις πιο σαγηνευτικές εκλάμψεις της μαγείας της Ανατολής είναι το θέατρο σκιών, η μόνη μορφή θεάτρου που ήρθε στην Ελλάδα από την Ανατολή και όχι από τη Δύση, όπως όλες οι άλλες, με όλη την αινιγματική γοητεία της ανατολίτικης μοιρολατρίας και το δριμύ άλας του αριστοφανικού αστείου. Η κεντρική ιδέα του θεάματος, η τέχνη και τεχνική του, φιλοσοφική: σκιά να είναι η ταπεινή ύπαρξη του ανθρώπου, σκιά στο φως των θεοτήτων, σκιερό απαύγασμα της φωτεινής οντότητας των υπέρτατων όντων, χρωματιστό όνειρο και παιχνίδι στα χέρια θεών και παιδιών, παράσταση ζωής στη λευκή οθόνη, μπροστά στα μάτια των ίδιων ανθρώπων που βλέπουν στους χάρτινους και δερμάτινους ήρωες το δικό τους τον εαυτό. Χωρίς φωτισμό δεν υπάρχουν φιγούρες, δίχως φως δεν υπάρχει ζωή. Ούτε και σκιές.

Αυτή η μεταφορά του φωτός και της σκιάς σώζεται ακόμα σε παλαιότερους στερεότυπους προλόγους των οθωμανικών παραστάσεων του Karagöz, του «Μαυρομάτη», που άρχιζαν με μια θρησκευτική προσευχή προς τον παντοδύναμο, που ως πηγή του φωτός επικαλούνταν τον Αλλάχ καθώς οι σκιές είναι οι αδύναμες ανθρώπινες υπάρξεις, που δίχως το φως του παντοδύναμου δεν θα υπήρχαν, ούτε καν ως σκιές. Ωστόσο η απώτερη καταγωγή του είδους δεν μας οδηγεί στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, αλλά πολύ πιο πέρα, στην Ινδία και την Άπω Ασία, όπου το θέατρο σκιών επιβιώνει έως και σήμερα. Στο χώρο της Μεσογείου εμφανίζεται ωστόσο για πρώτη φορά στα μεσαιωνικά χρόνια στον αραβικό πολιτισμό, στο χώρο της Αιγύπτου, απ' όπου φαίνεται πως μεταφυτεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη. Μολοντούτο, σε όλες τις επαρχίες της αχανούς Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, το είδος εξαφανίστηκε σταδιακά –και στη σημερινή Τουρκία φυτοζωεί. Μόνο στην Ελλάδα επιβίωσε και σημείωσε στο πρώτο μισό του 20^{ού}

αιώνα μια τεράστια άνθηση, όπου το θέατρο σκιών με τις σκιές του επίσκιαζε στην κυριολεξία όλα τα άλλα είδη θεάτρων, συγκεντρώνοντας στις πρόχειρες μάντρες του και στα καφενεία ένα κοινό πολλαπλάσιο από όλα τα άλλα «θεατρικά κοινά» μαζί, και είναι σήμερα το μοναδικό δείγμα του είδους που βρίσκεται εν ζωή στον ευρωπαϊκό χώρο. Μιλάμε βέβαια για το παραδοσιακό θέατρο σκιών, όχι το έντεχνο, την ελεύθερη δημιουργία που χρησιμοποιεί την τεχνική αυτή για άλλους σκοπούς, παίζει με άλλες φιγούρες και στήνει υποθέσεις διαφορετικές. Στις παλαιότερες γενεές, των παππούδων και των γονιών, δεν υπάρχει κυριολεκτικά σχεδόν ούτε ένας που δεν έχει παίξει, παιδί, στις γειτονιές, στην αυλή και στο σπίτι Καραγκιόζη με φιγούρες που έφτιαχναν τα ίδια τα γειτονόπουλα και με υποθέσεις που είχαν σκαρώσει τα ίδια τα πιτσιρίκια, για να αντέξουν με το αυτοσχέδιο χιούμορ το ζοφερό κλίμα και να σατιρίσουν με σαρκαστική αιχμηρότητα τα θλιβερά συμβάντα μέσα στις δύσβατες εποχές του Μεσοπολέμου, της Κατοχής και των πέτρινων χρόνων. Σήμερα παίζεται στα σχολεία με μια πιο παιδαγωγική στοχοθεσία.

Αναφέρω το τελευταίο, γιατί ο μονόφθαλμος χάρτινος ήρωας του δισδιάστατου κόσμου του μπερντέ, που κινείται ανάμεσα στην τρύπια σαν το παντελόνι του Καραγκιόζη παράγκα και το μεγαλόπρεπο σεράι, το Μέγαρο Μαξίμου της ζωγραφισμένης Τουρκοκρατίας, κάθε άλλο παρά παιδαγωγικό πρότυπο είναι· μολοντούτο, όπως οι ήρωες του παραμυθιού, που τραβούν το μοναχικό, τον ανηφορικό, μετ' εμποδίων δρόμο τους προς την αυτοπραγμάτωση, κερδίζουν στο τέλος τη βασιλοπούλα και ζουν καλά κι εμείς καλύτερα, έτσι και εκείνος ο φαλακρός καμπούρης και ξυπόλυτος μαυρομάτης είναι το σημείο της ταύτισης, της μέθεξης, που κάνει μεγάλους και μικρούς να ξεχνιούνται για δύο ώρες, να λησμονούν τις αρπάγες της αναγκαιότητας που караδοκούν έξω από τη μάντρα για να τους προσγειώσουν ξανά στην οδυνηρή καθημερινότητα, όπου τα αιχμηρά γεγονότα συνεχώς τραυματίζουν τον τρυφερό ψυχισμό. Είναι στυγνός εγωιστής, ο μέγας εγωκεντρικός, με μια σχεδόν οξύμωρα μεταφυσική προσήλωση στην πάντα άδεια κοιλιά του, με μια πείνα συμπαντικών διαστάσεων, που του δίνει τη δύναμη να πετάει πάνω από τα πράγματα, στα ύψη του φαντασιακού, να απογειώνεται από την πεζή και καταπιεστική πραγματικότητα, να την υπερνικά για δύο ώρες, όσο κρατάει η πτήση του στο λευκό αιθέρα της οθόνης, να

την καταστρέφει με τον ηδονισμό της σουρρεαλιστικής επανάστασης του λαϊκού καλλιτέχνη και του απλού παιδιού, που θρυμματίζει το υπαρκτό, για να δημιουργήσει τον κόσμο εκ νέου στα μέτρα του. Αυτή η αναρχική διάθεση ενσπείρει το ρίγος, γιατί κινείται σ' ένα επίπεδο πριν από τον ανθρώπινο πολιτισμό. Αυτός ο μηδενισμός είναι συνάμα και πανθεϊσμός. Ο Καραγκιόζης δεν είναι κοινωνικός αλλά αρχέγονος, δεν είναι ανθρώπινος αλλά αρχετυπικός· ωστόσο δεν είναι αποσυνάγωγος αλλά πρωταρχικός. Αυτός βρίσκεται πάντα στο κέντρο των γεγονότων της λευκής οθόνης· δίχως αυτόν, τίποτε δεν γίνεται. Και μόλις εμφανιστεί, όλα είναι δυνατά και πραγματοποιήσιμα, χωρίς όρια και περιορισμούς. Κινείται έξω από την κοινωνία, κινείται έξω από τις ανθρώπινες κοινωνίες· και είναι ζήτημα αν πρόκειται για άνθρωπο. Μάλλον είναι μια δύναμη ζωής. Άλλωστε είναι αθάνατος. Δεν μπορεί να πεθάνει. Όπως και άλλοι λαϊκοί ήρωες του ευρωπαϊκού κουκλοθέατρου. Δύναμη καθαρής ζωής.

Στην αρχαιότητα σίγουρα θα ήταν κάποιος θεός. Η προ-τραγική του υπόσταση επικοινωνεί, στη σύγκρουσή της με τον κόσμο και την κοινωνία, με τους ήρωες της τραγωδίας, γιατί κλονίζει με τον ίδιο τρόπο την πίστη στην εγκυρότητα και αιωνιότητα της ισχύουσας κοσμοθεωρίας και σχετικοποιεί το αξιοκρατικό της σύστημα, όχι με τον τραγικό του χαμό αλλά με την εξασφαλισμένη επιβίωση. Ως ενσάρκωση της καθαρής ζωής δεν μπορεί να είναι τραγικός, και ως τέτοια έχει πάντα δίκαιο, πριν και έξω από κάθε ανθρώπινη λογική και πριν και έξω από κάθε κοινωνική αξία. Ο Καραγκιόζης έχει πάντα δίκαιο. Και αυτό είναι ένα σπαραχτικό και σπαρταριστό βίωμα· γιατί δεν αναγνωρίζει τίποτε, εκτός από τον εαυτό του. Στα Πάθη του Διονύσου, η ανάσταση των τραγικών ηρώων, που τον ενσαρκώνουν, υπονοείται και παριστάνεται τελετουργικά έξω από το θέατρο ως επιστροφή. Στα πάθη του Καραγκιόζη δεν φτάνουμε καν στο τέλος, γιατί η νέα αρχή, η νέα ζωή ορμητικά ενώνεται κυκλικά με την παλιά, το ένα έργο παραπέμπει στο άλλο και σαν κρίκοι φτιάχνουν μια αλυσίδα κυκλική η οποία και το στρογγυλό μηδέν του αξιοκρατικού κενού σχηματίζει και το τέλει σχήμα του συμπαντικού γίγνεσθαι διαμορφώνει, όπως απεικονίζεται στον ουροβόρο όφι. Κάθε επανάληψη είναι και νέα αρχή. Κάθε εμφάνιση του Καραγκιόζη, νίκη της ζωής πάνω σε πράγματα, σχήματα, γεγονότα και φιγούρες, που κατά κάποιον τρόπο έχουν ήδη πεθάνει γιατί συμβιβάστηκαν. Ο Καραγκιόζης δεν είναι

ένας· ούτε πολλοί· αλλά όλοι. Είναι φυσική δύναμη. Ο αμφισβητίας είναι και ο ελευθερωτής, ο άναρχος η αρχή, που κάθε τέλος σε νέα αρχή μετατρέπει. Στο τέλος κάθε παράστασης αναγγέλλεται η επόμενη: ο θεατής καλείται σε νέες περιπέτειες με ξεναγό τον αγαπημένο του ήρωα, που με τον αθυρόστομο λόγο του εκστομεί τις μεγάλες αλήθειες, και που τον οδηγεί στα ύψη του φαντασιακού και στα βάθη του αρχετυπικού· στα πλατιά πεδία της λαϊκής τέχνης και της αχαλίνωτης ψυχής, που νόστο και στόχο έχει την ανατροπή του ορατού και του μετρήσιμου, του μετρημένου και του μέτριου. Ο χρόνος πάλι θα ανανεωθεί, και κάθε θεατής νέος θα είναι. Οι κεντρικοί κωμικοί ήρωες του ευρωπαϊκού λαϊκού θεάτρου διατηρούν κάποια τελετουργικά και μεταφυσικά στοιχεία.

Οι άλλες φιγούρες είναι απλώς γελοίες, με τις αποκλίνουσές τους συμπεριφορές: αποκλίνουν από το κανονικό είτε στην εμφάνιση, είτε στη φυσιολογική εξυπνάδα, είτε στο μέγεθος, είτε στη γλώσσα. Αυτή η δυναμική του κωμικού στοιχείου -καταστροφή της υπαρκτής πραγματικότητας από τη μια, ενίσχυση της υπαρκτής πραγματικότητας μέσω των παρεκκλινουσών συμπεριφορών από την άλλη- είναι χαρακτηριστική ήδη για την τουρκική παράσταση στα χρόνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπου ο Karagöz απλώς ήταν ιθυφαλικός και όπου μεγάλο μέρος του αστείου της παράστασης είχε μια τέτοια αριστοφανική υφολογία και σημειολογία· στοιχείο ενδεικτικό άλλωστε για την απώτερη καταγωγή απ' τη γονιμική λατρεία και τα φαλλοφορικά δρώμενα. Για τη ρίζα του αυτή δεν γνωρίζουμε απολύτως τίποτε· αυτό το στοιχείο δεν οδηγεί πέρα από την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Υπάρχει ωστόσο και η αντιφατική πληροφορία σε ορισμένες πηγές πως το είδος εξελίχθηκε στα μοναστήρια μουσουλμανικών θρησκευτικών ταγμάτων, γιατί ο Ισλαμισμός απαγορεύει την παράσταση ανθρώπου σε τρεις διαστάσεις. Αν δεν βρεθούν πιο ασφαλείς πηγές, πέρα από τις προφορικές παραδόσεις των ίδιων των καραγκιοζοπαιχτών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, το θέμα αυτό μάλλον θα περάσει αδιευκρίνιστα στα χρονοντούλαπα της θεατρικής ιστοριογραφίας.

Ανάμεσα στις δέσμες θεωριών για την καταγωγή του είδους επικράτησε τελικά η ινδική προέλευση: το είδος έφτασε μέσω της θαλασσινής οδού στον αραβικό κόσμο και άνθισε στη μεσαιωνική Αίγυπτο. Οι θεωρίες μεταβίβασης κατά μήκος του δρόμου του μεταξιού

από την Κίνα και Ινδονησία διαμέσου της ασιατικής στέπας προς τη Μεσόγειο λιγότερες πιθανότητες επαλήθευσης έχει, γιατί στη μορφή που εμφανίζεται στα όψιμα βυζαντινά χρόνια στον αραβικό πολιτισμό είναι θέαμα με εξεζητημένες υποθέσεις, λεπτεπίλεπτες φιγούρες και παραστάσεις, που προϋποθέτουν ένα μορφωμένο κοινό με εκλεπτυσμένο γούστο. Τέτοιο εύθραυστο πολιτισμικό προϊόν είναι απίθανο να μετέφεραν οι ορδές των ημινομαδικών τουρκικών φυλών με τα άλογα από τα βάθη της Ασίας, που θα μπορούσαν να το παίζουν μόνο στις πρόχειρες τέντες του περιπλανώμενου βίου τους. Από την άλλη όλες οι θεωρίες που παραπέμπουν στην ελληνική αρχαιότητα μπορούν να επικαλεστούν μόνο το αριστοφανικό πνεύμα και αστείο και τη στερεότυπη μορφή του πεινασμένου σκλάβου, που εμφανίζεται σε ορισμένες αριστοφανικές κωμωδίες, αλλά για την ύπαρξη της τεχνικής του θεάτρου σκιών στην αρχαιότητα δεν υπάρχει ούτε μία πηγή, σε αντίθεση με το κουκλοθέατρο, για το οποίο υπάρχουν και πολλά αρχαιολογικά ευρήματα. Η δήθεν μαρτυρία στη μεταφορά της σπηλιάς στον Πλάτωνα είναι φτωχή τεκμηρίωση για ένα είδος τόσο χαρακτηριστικό και με τόσο ιδιότυπη γοητεία.

Ωστόσο η σπηλιά του Πλάτωνα μας υποδεικνύει και κάτι άλλο: κάποιο απώτερο πρότυπο της τεχνικής πρέπει να είχε εξελιχθεί ίσως στις σπηλιές της λίθινης εποχής, όταν οι άνθρωποι ανακάλυπταν πως μπροστά στη φωτιά μπορούν με τα χέρια τους να διαμορφώνουν σχήματα σκιών στον τοίχο και να δημιουργούν όντα φανταστικά, τα οποία κινούνται και αλλάζουν μορφή. Αυτή η υπόθεση μας οδηγεί και σε ένα άλλο γεγονός: πως το όνομα «θέατρο σκιών» ουσιαστικά είναι ανακριβές, γιατί πρόκειται για «θέατρο σιλουέτας»: δεν βλέπουμε σκιές από φιγούρες, αλλά το περίγραμμά τους επάνω στην οθόνη, δεν πρόκειται για προβολή που δημιουργεί τον ίσκιο, αλλά η πηγή φωτός βρίσκεται πίσω από τη διαφανή φιγούρα. Το τονίζω, γιατί στο νεότερο ευρωπαϊκό θέατρο εμφανίζονται διάφορες τεχνικές «θεάτρου σκιών», όπως οι «*ombres chinoises*» και η «*laterna magica*», που αποτελούν προδρομικές μορφές της κινηματογραφικής προβολής.

Θέατρο σιλουέτας λοιπόν. Την εποχή της μεγάλης άνθησης του αραβικού πολιτισμού κατά τα μεσαιωνικά χρόνια, στο χώρο της Αιγύπτου εμφανίζονται μορφές του θεάτρου σκιών που παραπέμπουν σε μιαν εξελιγμένη μορφή αστικής κοινωνίας και σε μια λογοτεχνία

σε προχωρημένο στάδιο ανάπτυξης και ωρίμανσης. Οι φιγούρες που σώζονται, σκαλισμένες με υψηλή τέχνη και λεπτεπίλεπτη αισθητική, και τα κείμενα με τα έργα που παίχτηκαν, δεν αναφέρονται στο χοντροκομμένο Karagöz και τα σεξουαλικά του αστεία, αλλά έχουν τελείως διαφορετική θεματολογία. Ορισμένες από τις προφορικές παραδόσεις των Τούρκων καραγκιοζοπαιχτών συνδέουν την καταγωγή του είδους με την Αίγυπτο. Τέτοιες παραδόσεις συνήθως αποτελούν μυθοποιήσεις, αλλά συχνά κρύβουν και έναν πυρήνα ιστορικής αλήθειας: με την κατάληψη της αραβικής Αιγύπτου από τους Τούρκους και την ενσωμάτωσή της στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, το είδος μπορεί εύκολα να είχε μεταφερθεί στο σουλτανικό παλάτι στην Κωνσταντινούπολη, γιατί το θέαμα βασιζόταν στην αναπαράσταση ανθρώπων σε δυο διαστάσεις, η οποία στην ισλαμική θρησκεία δεν απαγορεύεται. Βασικό ρόλο στη μεταφορά αυτή έχουν παίξει, κατά τις παραδόσεις αυτές, οι Τσιγγάνοι. Ταξιδιωτικές περιγραφές επίσημων γιορτών με την ευκαιρία της περιτομής του διαδόχου ή του γάμου του Σουλτάνου μνημονεύουν το είδος κατά το 16^ο ήδη αιώνα, αλλά με μεγαλύτερη βεβαιότητα και συχνότητα κατά τον επόμενο.

Τότε πρέπει να είχε διαμορφωθεί και το σήμερα γνωστό οθωμανικό ρεπερτόριο των σχετικών έργων, από το οποίο ένα ικανό μέρος σώζεται ακόμα και στο παραδοσιακό ελληνικό ρεπερτόριο. Αποφεύγω την απαρίθμηση τίτλων και την περιγραφή υποθέσεων, όσο γοητευτική και αν είναι η τελευταία, γιατί χάρη στις εργασίες της Αικ. Μυστακίδου διαθέτουμε τώρα και στην ελληνική αρκετά κείμενα για μελέτη και ξεφάντωση. Το ρεπερτόριο αποτελείται από τρεις κατηγορίες θεμάτων: ο Karagöz ασκεί για πρώτη φορά και με ανάθεση του Haçivat και του Σουλτάνου κάποιο επάγγελμα, ελεύθεροι αυτοσχεδιασμοί, και μυθολογικά θέματα ή υποθέσεις παρμένες από τη λογοτεχνία. Η σπονδυλωτή δομή του έργου στηρίζεται στις δύο κεντρικές αντιθετικές φιγούρες: τον πονηρό Karagöz και τον οπορτουνίστα Haçivat, πιο λόγιο και μορφωμένο. Οι υπόλοιπες διαλεκτικές φιγούρες καθρεφτίζουν περίπου την πληθυσμιακή πολυεθνική σύνθεση του παραδοσιακού μαχαλά της Κωνσταντινούπολης: η πονηρή πόρνη Ζενέ, ο φράγκικα ντυμένος Τζελεμής, ο σακάτης νάνος Μπεμπερούι, ο μεθυσμένος αγροίκος αστυνομικός Τουζούς Ντελί Μπεκίρ, που φέρνει συνήθως το βίαιο τέλος της παράστασης, ο ανατολίτης Μπάμπα Χιμμέτ (σαν τον Μπαρμπα-Γιώργο, μεγαλύτερη φιγούρα), ο Ρουμέλιλι

από τα Βαλκάνια, ο Κούρδος, ο Ταρτάρος, ο Ζημπέκης, ο γύφτος, ο Πέρσης, ο Άραβας, ο Αρμένιος, ο Εβραίος. Οι αποκλίσεις από την κοινή τουρκική είναι στερεότυπες και ευνόητες (ή και ακατανόητες) και δεν καθρεφτίζουν, όπως και στην ελληνική παράσταση, μian υπαρκτή γλωσσική πραγματικότητα. Οι φιγούρες αρχικά είναι ασπρόμαυρες, αργότερα έγχρωμες, από επεξεργασμένο δέρμα καμήλας, που ξύνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνει διαφανές. Παίζονται με ξυλάκια που πιέζουν το σχήμα στη φωτισμένη οθόνη· κάθε φιγούρα έχει ορισμένες αρθρώσεις που επιτρέπουν κάποιες λίγες και περιορισμένες κινήσεις.

Κάθε παράσταση έχει, εκτός από το αυτοσχεδιασμένο έργο, και ορισμένα στερεότυπα στοιχεία: τον πρόλογο (*mukkademe*), που κάνει ο *Haşivat* με προσευχή προς τον Αλλάχ, κατάρρα του διαβόλου, την εξήγηση της μεταφοράς της σκιάς στο θέατρο αυτό και μια έκκληση προς τον προστάτη του σείχη *Küsteri*, τον εισαγωγικό διάλογο (*muhavere*) και ύστερα το εναλλασσόμενο έργο (*fasil*). Πριν από αυτό, το κοινό μπορεί να θαυμάσει τη φωτισμένη σκηνογραφία (*göstermelik*), ενώ η μουσική ορχήστρα δίνει κάτι σαν «ouverture». Στην υφολογία και δομή της παράστασης η μουσική παίζει πρωταρχικό ρόλο. Τα ίδια τα έργα έχουν τη γραμμική δομή της αλληλουχίας διάφορων επεισοδίων, που παραλλάσσουν σε σειρά και έκταση, σύνθεση και πληρότητα από βράδυ σε βράδυ, ανάλογα με τη σύσταση του κοινού και τις γενικότερες συνθήκες πρόσληψης και παραγωγής. Η τουρκική έρευνα έχει παρατηρήσει πως πολλές από τις υποθέσεις προέρχονται από ιστορικά γεγονότα που διατάραξαν τις λεπτές ισορροπίες του παραδοσιακού μαχαλά, όπως οι συχνές βιαιοπραγίες των γενίτσαρων εις βάρος του πληθυσμού, και διαπίστωσαν, κατ' αυτόν τον τρόπο, κάποια «ψυχοθεραπευτική» λειτουργικότητα του μπερντέ, όπου η οδυνηρή και καταπιεστική πραγματικότητα ανασκευάζεται, υπερβαίνεται, ακόμα και καταστρέφεται, και παραχωρεί έτσι συναισθηματική ανακούφιση στους θεατές. Είναι αλήθεια πως φιγούρες και υποθέσεις φαίνονται στενά συνδεδεμένες με το κοινό αυτό: του παραδοσιακού κλειστού μαχαλά της Κωνσταντινούπολης. Αυτό γίνεται φανερό με τη σταδιακή συρρίκνωση και εξαφάνιση του είδους στις επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπου δεν μπόρεσε να αποκτήσει ουσιαστική κοινωνική λειτουργικότητα, αντικαθρεφτίζοντας τη νέα σύνθεση του κοινού και τον ψυχικό και νοητικό ορίζοντα της τοπικής κοινωνίας, αλλά και στην Κωνσταντινούπολη την ίδια, όπου

μετά τη νεοτουρκική Επανάσταση του 1908, τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και την ίδρυση του εθνικού κράτους από τον Κεμάλ, η κοινωνική μικρομονάδα, που ήταν ο φορέας και δημιουργός του είδους και του ρεπερτορίου, ο παραδοσιακός πολυεθνικός μαχαλάς, διαλύθηκε οριστικά. Με συνέπεια το είδος σήμερα στην Τουρκία να φυτοζωεί και να επιβιώνει βασικά με τους τεχνητούς πνεύμονες του φολκλορισμού και του τουρισμού. Οι караγκιοζοπαίχτες πραγματοποιούν τις παραστάσεις τους από τις δημοσιευμένες φυλλάδες και τις παλαιότερες συλλογές κειμένων, και το θέαμα έχει χάσει την προφορικότητά του. Τέτοιες εξελίξεις δεν είναι τελείως άγνωστες και στην Ελλάδα, αλλά η εξέλιξη αναχαιτίστηκε έγκαιρα με την τεράστια δημοτικότητα που γνώρισε το είδος στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Πώς εξηγείται αυτό το φαινόμενο, ότι μόνο στην Ελλάδα επιβίωσε το γοητευτικό θεατρικό είδος της Ανατολής, αν και ο ανατολίτης ήρωάς του έχασε την ιθυφαλλική του ιδιότητα και η παράσταση κινήθηκε σε μια κάπως σεμνοπρεπέστερη υφολογία; Για την κατανόηση αυτού του μικρού θαύματος πρέπει να ξεκινήσουμε για ένα ταξίδι στις επαρχίες της αχανούς Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, που θα μας οδηγήσει έως τη Βόρεια Αφρική και σε όλα σχεδόν τα Βαλκάνια. Σχετικά πρόσφατα έγιναν γνωστές, από τη συγκριτική Βαλκανιολογία και την έρευνα στις επιμέρους χώρες, πηγές που επιτρέπουν μιαν ιστορική χαρτογράφηση του είδους στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Απ' ό,τι φαίνεται, από πολύ νωρίς άρχισαν οι τοπικοί πασάδες να μιμούνται τις διασκεδάσεις του σουλτανικού σεραγιού, κι έτσι ήδη από το έτος 1608 μαρτυρείται σε κωμόπολη στις όχθες του Δούναβη κοντά στο Βελιγράδι σύντομη περιγραφή παράστασης θεάτρου σκιών. Το είδος φαίνεται πως αποτελούσε αρχικά διασκέδαση της τοπικής τουρκικής αριστοκρατίας, ώσπου να γίνει και λαϊκό θέατρο και να παίζεται στα παραδοσιακά καφενεία. Οι караγκιοζοπαίχτες του παλαιού οθωμανικού τύπου του θεάτρου σκιών ήταν πάντα αλλόθρησκοι, όχι μουσουλμάνοι: Αρμένιοι, Γύφτοι, Εβραίοι και Έλληνες. Ειδικά για τη Ρουμανία του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα διαθέτουμε πολλές πηγές. Μάλιστα στην ηγεμονική αυλή της Βλαχίας, στο Βουκουρέστι, οι Έλληνες ονομάσανε το είδος ειρωνικά «όπερα» προς τιμήν των ξένων που τους επισκέπτονταν. Διαθέτουμε μια λεπτομερέστατη περιγραφή από το τέλος του 18^{ου} αιώνα: οι караγκιοζοπαίχτες ήταν Αρμένιοι τσαούσηδες της αυλής, και η παράσταση έγινε στα βλαχο-ελληνο-τουρκικά.

Προφανώς οι θεατρίνοι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας ήταν πολύ-γλωσσοι και μπορούσαν να προσαρμόσουν το γλωσσικό ύφος ανάλογα με το κοινό τους. Για το 19^ο αιώνα οι πηγές αναφέρουν παραστάσεις και στις γιουγκοσλαβικές πόλεις Βελιγράδι, Πρίσρενη, Πετς και Πριστίνα στο Σεράγεβο, στα Σκόπια και τις πόλεις του Κοσσυφοπεδίου, αλλά και στις πόλεις Οχρίδα, Βιτώλια, Βέλες, Στιπ κι αλλού οι παραστάσεις τεκμηριώνονται ακόμα έως τις παραμονές του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου.

Το συμπέρασμα από αυτή την ξενάγηση στη Χερσόνησο του Αίμου είναι πως η παλαιά συζήτηση αν οι Έλληνες γνωρίστηκαν με το θεάτρο σκιών πριν ή μετά την Επανάσταση του 1821, είναι δίχως αντικείμενο: όχι μόνο διαθέτουμε για τα Γιάννενα περιγραφή του 1809 (του φίλου και συνταξιδιώτη του Λόρδου Βύρωνα, Hobhouse), αλλά αυτή η ενδεικτική ιστορική χαρτογράφηση οδηγεί και στο αβίαστο συμπέρασμα πως πρέπει να υποθέσουμε την ύπαρξη τέτοιου λαϊκού θεάτρου σκιών και για όλες τις μεγαλύτερες πόλεις της τουρκοκρατούμενης Βαλκανικής, τη Θεσσαλονίκη, τη Λάρισα, την Τρίπολη κτλ., και ας μην έχουμε πηγές και αποδείξεις, αφού αυτός ήταν ο κανόνας που ίσχυε σε όλα τα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια: σε κάθε οπωσδήποτε μεγαλύτερο αστικό κέντρο φαίνεται πως κατά καιρούς έπαιζε κάποιος αλλόθρησκος (μη Μουσουλμάνος) καραγκιοζοπαίχτης, στα παραδοσιακά καφενεία. Τα ίχνη του άφησε ο Καραγκιόζης άλλωστε και στις βαλκανικές γλώσσες: το «καραγκιοζλίκι» υπάρχει και στις νοτιοσλαβικές γλώσσες και στα ρουμανικά, αλλά και η γνώση της μορφής του συναντάται στη λογοτεχνία: στο γνωστό μυθιστόρημα *Η καταραμένη αυλή* (*Prokleta avlija*) του Ivo Andric, που διαδραματίζεται στις απάνθρωπες τουρκικές φυλακές στην Κωνσταντινούπολη, ο αρχιβασανιστής, με έντονα δαιμονικές, γκροτέσκες και σαδιστικές διαστάσεις, έχει το όνομα Karadjoz.

Άρα η γνωριμία των Ελλήνων με τον ανατολίτικο ήρωα και τα φαλλικά του αστεία έγινε ήδη κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης Τουρκοκρατίας, πιθανώς κάπου μέσα στο 17^ο ή 18^ο αιώνα, όταν το είδος ταξίδευε από τη βασιλεύουσα του Βοσπόρου στις βορειοαφρικανικές ακτές της Μεσογείου, στη Λιβύη, την Τυνησία και την Αλγερία. Οι περισσότερες πηγές βέβαια αναφέρονται στο 19^ο αιώνα, την εποχή της γαλλικής αποικιοκρατίας. Εκεί ο φαλλός του ήρωα γίνεται όπλο εναντίον των Γάλλων, και το όλο θέαμα είναι έντονα πολιτικό-σατιρικό.

Έρευνες που έχουν γίνει μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο στην Τρίπολη της Λιβύης μπορούν να τεκμηριώσουν και τη σταδιακή εξαφάνιση του είδους: η οθόνη είναι πλέον πολύ μικρή, οι φιγούρες ασπρόμαυρες, η παράσταση για τα παιδιά κρατάει μόλις ένα τέταρτο ενώ λείπει και η μουσική τελείως. Αλλά το πιο σημαντικό είναι πως ο στερεότυπος σκελετός των τύπων έχει αμβλυνθεί και οι φιγούρες συμφύρονται μεταξύ τους: αυτά είναι αδιάψευστα και οριστικά σημάδια διάλυσης. Δίπλα στον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη εμφανίζονται ο Εβραίος, ενώ οι άλλοι τύποι του οθωμανικού είδους έχουν αντικατασταθεί με τον Μαλτέζο, τον Βεδουίνο, τον Νέγρο οργανοπαίχτη, τον Αιγύπτιο κι άλλους. Είναι φανερό πως έχουμε μπροστά μας ίχνη μιας παλαιότερης επιτυχημένης προσαρμογής της παράστασης στον κοινωνικό ορίζοντα του τοπικού κοινού, η οποία όμως έπεσε σε δυσλειτουργία και συρρικνώθηκε. Την εποχή εκείνη το θέατρο σκιών σε άλλες πρώην επαρχίες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας έχει εξαφανιστεί προ πολλού.

Αυτό ισχύει και για τη Ρουμανία, όπου μαρτυρείται ακόμα στην αρχή του 20^{ού} αιώνα και όπου το θέατρο σκιών σημείωσε ουσιαστική επίδραση στο «jocul parusilor», το τοπικό κουκλοθέατρο, που κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα γνώρισε μεγάλη άνθηση και για το οποίο γράφτηκαν και κανονικά θεατρικά έργα, όπως, και αντίστροφα, σε μερικά θεατρικά έργα παρισιάνεται και το κουκλοθέατρο στη σκηνή. Κατά τρόπο παραδοσιακό εμφανίζεται το κουκλοθέατρο και στη διάρκεια των χριστουγεννιάτικων αγερμών, όταν τα παιδιά και οι μεταμφιεσμένοι πηγαίνουν από σπίτι σε σπίτι και τραγουδούν τα κάλαντα. Στην Ανατολική Ευρώπη υπάρχει το έθιμο να κουβαλούν και ένα φορητό κουκλοθέατρο μαζί τους, που δείχνει τη φάτνη και παριστάνει τη γέννηση του Χριστού (ονομάζεται vicleim = Βηθλεέμ). Ύστερα από το θρησκευτικό έργο όμως ακολουθεί ένα σατιρικό, στο οποίο συμμετέχουν συνολικά 16 κούκλες: διάφορα επαγγέλματα, διαλεκτικοί τύποι, ο Ρώσος, ο Εβραίος, ο Τούρκος, ο παπάς, ο νεκροθάφτης, ο κυνηγός, η γριά κτλ. Την παράσταση σχολιάζουν δύο ζωντανοί μεταμφιεσμένοι: ο Mosul di Vicleim, γέρος καμπούρης με προσωπίδα, γένια από μαλλί, γυρισμένη προβιά κτλ. (όπως τον ξέρουμε και από τις αγροτικές μεταμφιέσεις της Ελλάδας) και ο Paiata (παλιάτσος) με παρδαλό κοστούμι και κράνος από χαρτί. Αυτοί οι δυο ζωντανοί «ηθοποιοί» προέρχονται από το θέατρο σκιών και δεν είναι άλλοι από τον Καραγκιόζη και τον Χατζηαβάτη. Με τη στροφή του αιώνα

όμως οι δυο φιγούρες αποβάλλονται και το όλο θέαμα συρρικνώνεται, ο αριθμός από φιγούρες γενικά περιορίζεται και οι υποθέσεις συντομεύουν.

Την ίδια τύχη φαίνεται πως θα είχε ο οθωμανικός τύπος του Καραγκιόζη και στην Ελλάδα: ήδη στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η αστική κοινωνία της Αθήνας διαμαρτύρεται στην αστυνομία πως δεν απαγορεύει το «ανατολικόν θέατρον», το αισχρό θέαμα των Ασιατών, στο οποίο συχνάζουν μάλιστα τα γυμνασιόπαιδα κάθε βράδυ. Οι διαμαρτυρίες και η σατιρική αντιμετώπιση από μέρους της ιντελλιγκέντσιας τεκμηριώνονται στον Τύπο έως το τέλος του αιώνα: από τη μια βρίσκεται το ιταλικό μελόδραμα με τις σαγηνευτικές αλλά «ανήθικες» πριμαντόνες στο στόχαστρο των συντακτών, από την άλλη το πρωτόγονο και απερίγραπτο θέαμα του βωμολόχου ιθυφαλλικού καμπούρη, σωστού συμβόλου της κατωτερότητας και της πρωτόγονης υφής του βάρβαρου οθωμανικού πολιτισμού, που το κλεινόν άστυ της Αθήνας προσπαθούσε να ξεχάσει.

Ωστόσο στην επαρχία, ιδίως στη Δυτική Ελλάδα, έλαβαν χώρα πολιτισμικές διαδικασίες ουσιαστικής αφομοίωσης του ανατολικού θεάματος στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό, διαδικασίες που έγιναν αντιληπτές στην πρωτεύουσα μόλις προς το τέλος του αιώνα. Το πρώτο βήμα της πολιτογράφησης του άσεμνου ξυπόλυτου ανατολίτη φαίνεται πως έγινε στον ηπειρώτικο χώρο, άγνωστο τότε ακριβώς. Με την προσάρτηση της Νότιας Ηπείρου στην Ελλάδα, σε πόλεις όπως η Αμφιλοχία, η Αρτα κτλ. αλλά και στην Πελοπόννησο, εμφανίστηκαν καραγκιοζοπαίχτες που είχαν στο ρεπερτόριό τους τις λεγόμενες «ηρωικές παραστάσεις» με υπαρκτούς και φανταστικούς καπετάνιους και ήρωες του '21 και επεισόδια από την εποποιία της απελευθέρωσης. Όπως είναι γνωστό, τα έργα αυτά είναι πιο σύνθετα από τα κανονικά, γιατί ο Καραγκιόζης και ο κωμικός του θίασος αποτελεί τη δεύτερη και δευτερεύουσα υπόθεση, που βρίσκεται σε αντιδιαστολή και κωμική αντίστιξη με την κύρια, την επαναστατική και πολεμική, που έχει συνήθως και τραγική έκβαση. Ο πατριωτικός ενθουσιασμός και οι μεγάλες φιγούρες των ηρώων του '21 δίνουν στην όλη παράσταση άλλο χαρακτήρα –το είδος ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στο κοινό– και τα αστεία επεισόδια της παρέας του πειναλέου κοιλιόδουλου περνούν σε δεύτερη μοίρα. Δεν πρέπει να είμαστε μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε πως αυτό το ρεπερτόριο δημιουργήθηκε σε κάποια σύνδεση

ή παραλληλία με το είδος του πατριωτικού δράματος στο θέατρο. Αλλωστε πολλά από τα έργα αυτά προσπαθούν να μιμηθούν δομές ενός κανονικού δράματος, αν και δεν το καταφέρνουν πάντα.

Η δεύτερη έκπληξη, που προκάλεσε η λεγόμενη «ηπειρώτικη» παράδοση, και είναι ενδεικτική μιας δημιουργικής αφομοίωσης του είδους στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό, είναι η δημιουργία της παράστασης του *Μεγαλέξαντρου και του καταραμένου φιδιού*, που λαμβάνει υπόψη τις διάφορες δέσμες ελληνικών παραδόσεων οι οποίες δεν έχουν καμιά σχέση με την Τουρκοκρατία: τη μορφή του μυθικού ήρωα στη γραπτή και προφορική παράδοση, τις τυπωμένες φυλλάδες και τους προφορικούς θρύλους, το μοτίβο της δρακοντοκτονίας, που δεν συνάπτεται κανονικά με τον Μεγαλέξαντρο αλλά προέρχεται από τη συναξιακή παράδοση του Αγίου Γεωργίου, όπως εκδηλώνεται και στο σχετικό τραγούδι και στους διάφορους θρύλους, ενώ το όνομα της μνηστής, Σειρήνη, φαίνεται πως προέρχεται από την οθωμανική παράσταση *Φερχάντ και Σιρίν*, όπως άλλωστε και το χαριτωμένο φίδι με τις πολλές αρθρώσεις, που μαρτυρείται σε διάφορες τουρκικές παραστάσεις. Η δρακοντοκτονία όμως σημειώνεται και στο ελληνικό παραμύθι, όπου ο ήρωας συνήθως είναι άσημος, ή το βασιλόπουλο, ή ο ίδιος ο Άγιος Γεώργιος.

Με τη δημοφιλέστατη μέχρι σήμερα αυτή παράσταση επιτεύχθηκε μια σύνδεση του οθωμανικού θεάματος με παραδόσεις του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Και μάλιστα με παραδόσεις του ελληνικού αγροτικού λαϊκού πολιτισμού, γιατί ο ελληνικός Καραγκιόζης είναι, κατά τα άλλα, παιδί των πόλεων, δημιούργημα των λαϊκών στρωμάτων των μικρομεσαίων αστικών κέντρων στο τέλος του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το οριστικό βήμα προς τον εξελληνισμό του είδους γίνεται στις πόλεις, και συγκεκριμένα στην Πάτρα γύρω στα 1890 από τον Μίμαρο (τον ψάλτη Δημ. Σαρντούνη) κι άλλους και συσχετίζεται άμεσα με το ζωντανό θέατρο: δημοφιλείς φιγούρες, όπως ο Μπαρμπα-Γιώργος, που επωμίζεται μεγάλο μέρος του αστείου και της συγκίνησης μιας συμβατικής παράστασης, σχηματίζονται με πρότυπο τους «Ρουμελιώτες» στη διαλεκτική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα και δείχνει τους ίδιους γλωσσικούς μηχανισμούς: επιλογή και απομόνωση ορισμένων διαλεκτικών στοιχείων (όχι πολλών), που επαναλαμβάνονται με τρόπο συνθηματικό, ώστε το κοινό να μην κουράζεται με υπερβολική προσπάθεια αναγνώρισης και αποκρυπτογράφησης του

ιδιώματος και να σημασιοδοτεί με σαφήνεια την εντοπιότητα της φιγούρας. Με τη δημιουργία του σημερινού θιάσου, με τον Μπαρμπα-Γιώργο, τον Σταύρακα, τον Νιόνιο, τον Μορφονιό, τον Εβραίο, τον Κρητικό κ.ά. δημιουργείται κάτι σαν διαλεκτολογικός άτλαντας, και με την ένταξη θεμάτων και μοτίβων της ελληνικής παράδοσης, όπως της μορφής του Μεγαλέξαντρου, καθώς και την ένταξη σύγχρονων επίκαιρων γεγονότων (κομήτης του Χάλλεϋ) και την πολιτική σάτιρα, το θέμα δεν είναι πια προϊόν και καθρέφτης μόνο μιας κλειστής κοινωνικής μονάδας, όπως ήταν ο παραδοσιακός μαχαλάς της Πόλης για την τουρκική παράσταση, αλλά κινείται σ' έναν πανελλήνιο ορίζοντα, που αντικατοπτρίζει τη «μυθιστορία» του λαϊκού πολιτισμού στις ελληνικές πόλεις της «belle époque».

Η επισήμανση αυτή οδηγεί σε δύο κατευθύνσεις: 1) το είδος πρέπει να είχε μια δόση νοσταλγίας για την «art naïf» του λαϊκού πολιτισμού από την αρχή και η άνθησή του πρέπει να συνδεθεί εξ αρχής με το ηθογραφικό κίνημα και τη δημιουργία της λαογραφίας, εν γένει με τη στροφή της ταύτισης του Νέου Ελληνισμού με τον εγχώριο λαϊκό πολιτισμό, και 2) το θέατρο σκιών πρέπει να αντιδιαστέλλεται πλέον προς δρώμενα και διασκεδάσεις του αγροτικού πολιτισμού ως κάτι διαφορετικό, γιατί ανάμεσα στα επαγγέλματα που δείχνει ο μπερντές δεν υπάρχει ούτε ένας αγρότης, και ο Μπαρμπα-Γιώργος, που είναι κτηνοτρόφος, θαυμάζεται από τη μια γιατί είναι η ενσάρκωση του παλαιού ιδανικού της λεβεντιάς (τα ρουμελιώτικα στρατεύματα που στάθμευαν στην Αθήνα για τον Ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 προκάλεσαν αρκετά επεισόδια και οι εφημερίδες της εποχής είναι γεμάτες από ανέκδοτα και περιγραφές της άξεστης, ορεσίβιας αυτής φυλής που δεν μπορεί να προσαρμοστεί στα πολιτισμένα ήθη και έθιμα της πρωτεύουσας), από την άλλη όμως αντιμετωπίζεται ειρωνικά ως απροσάρμοστος επαρχιώτης, που συμπεριφέρεται «βλάχικα» στην παλαιότερη πρωτεύουσα του κόσμου με τους εκλεκτούς κατοίκους της. Αλλωστε τουλάχιστον δύο άλλες φιγούρες προέρχονται από το αστικό περιβάλλον της πρωτεύουσας: ο Σταύρακας που είναι καρικατούρα του μάγκα του υποκόσμου της πλατείας Ψυρρή, και ο Μορφονιός, που αποτελεί το βουτυρόπαιδο από το Κολωνάκι και διανθίζει την ομιλία του με ένα στερεότυπο γαλλικό «oui» και θεωρεί τον εαυτό του, παρά την τεράστια μύτη, ακαταμάχητο γόη.

Αλλά εδώ δεν χρειάζεται να αναπτύξουμε τα αυτονόητα: δηλαδή να περιγράψουμε τώρα το ιστορικό του Καραγκιόζη στην Ελλάδα, να απαριθμήσουμε καραγκιοζοπαίχτες, σχολές και έργα, να περιγράψουμε την εφεύρεση της σούστας, που άλλαξε όλη τη δραματοουργία γιατί μπορεί η φιγούρα τώρα να γυρίζει, τα πειράματα με μεγαλύτερες σκηνές, το ηλεκτρικό φως, το γραμμόφωνο, τα πειράματα με την αρχαία δραματολογία κτλ. Δεν χρειάζεται να ασχοληθούμε με την κοινωνιολογία του θεάματος, γιατί είναι γνωστή: από αριθμητική άποψη, το θέατρο σκιών είναι η πιο σημαντική μορφή θεάτρου στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Αλλά ίσως αξίζει να υπογραμμίσουμε μια άλλη διάσταση, που έχει σχέση με αυτό το γεγονός. Πρόκειται για αυτοσχεδιαζόμενο θέατρο, που αποτελείται από στερεότυπα στοιχεία (φιγούρες, υποθέσεις, μοτίβα, αστεία) και στοιχεία που παραλλάσσουν. Αλλά και τα στερεότυπα στοιχεία διαμορφώνονται με τον καιρό: έτσι π.χ. οι φιγούρες που έχουν επικρατήσει αποτελούν μια επιλογή πολλών εφευρημάτων των καραγκιοζοπαίχτων, που την έχει επιδοκιμάσει ένα μεγάλο μέρος του συνολικού πληθυσμού. Γιατί υπήρχαν και μια σειρά από φιγούρες που έχουν πάλι εξαφανιστεί: π. χ. ο Σταύρακας είναι εκπρόσωπος μιας ολόκληρης παρέας, με τον Κεκέ, τον Σαναλέμε κ.ά., που δεν μπόρεσαν να γοητεύσουν με τον ίδιο τρόπο το κοινό τους και εξορίστηκαν από την οθόνη. Επειδή ο καραγκιοζοπαίχτης εξαρτάται απόλυτα από την οικονομική επιτυχία της παράστασης, τη θέληση του κοινού, η επιδοκιμασία ή η αποδοκιμασία που αυτό εκφράζει προς μια φιγούρα, ένα αστείο ή ένα άλλο μέρος της παράστασης, έχει άμεση επίπτωση στην εργασία του.

Κοινωνιολογικό ενδιαφέρον έχει το θέατρο σκιών και από μια άλλη άποψη: με τα *Απομνημονεύματα* του Ευγένιου Σπαθάρη (έκδοση 1960) ξεκίνησε η δημοσίευση και άλλων βιογραφικών και αυτοβιογραφικών αφηγήσεων και σημειώσεων, που έχουν μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί οδηγούν σε ένα κοινωνικό στρώμα για το οποίο υπάρχουν συνήθως ελάχιστες πηγές. Οι καραγκιοζοπαίχτες κατά τη χρυσή εποχή του είδους, κυρίως στο Μεσοπόλεμο, πρέπει να ήταν εκατοντάδες. Ο τρόπος διαβίωσής τους οριζόταν κατά καιρούς από μετακινήσεις και κατά καιρούς ήταν πιο σταθερός. Εκτός από τους λίγους, που κέρδισαν την προσοχή και εύνοια των διανοουμένων στην εποχή του λαϊκού εξπρεσιονισμού στη δεκαετία του 1930, μαζί με την εκτίμηση για τις ζωγραφικές του Θεόφιλου και το θαυμασμό για τα *Απομνημονεύματα*

του Μακρυγιάννη, οι καραγκιοζοπαίχτες είχαν κατά κανόνα θέση περιθωριακή· ακόμα και οι ιστορικοί του θεάτρου, όπως ο Λάσκαρης και ο Σιδέρης, αρνήθηκαν να ασχοληθούν σοβαρά μαζί τους. Από θεατρολογική άποψη θα είχε ενδιαφέρον αν μπορούσαμε να αναστηλώσουμε τα οδοιπορικά τους, πώς έκλειναν τις συμφωνίες με τον καφετζή, πώς προσάρμοζαν τις παραστάσεις στο τοπικό κοινό, ποιο ρεπερτόριο είχαν και πώς το παράλλαζαν, πώς περνούσε μια παράσταση από τον έναν καραγκιοζοπαίχτη στον άλλον ή και ποια περιθώρια παραλλαγών είχε η ίδια παράσταση στον ίδιο καραγκιοζοπαίχτη· θα ενδιέφερε η τιμή των εισιτηρίων, ο αριθμός του κοινού, συνθήκες που ευνοούσαν την παράσταση ή λειτουργούσαν αποτρεπτικά για το κοινό, οι αγγελίες στον τοπικό Τύπο, οι αφίσες, οι άλλες στρατηγικές διαφήμισης, θεατρικά σκάνδαλα, ο ρόλος του καιρού, πόσο συχνά έπρεπε να αντικαθιστούν τις φιγούρες, οι συνεργασίες με βοηθούς και μουσικούς, τι είδους σημειώσεις κρατούσαν, αν κρατούσαν, και χίλια δύο άλλα. Είναι αλήθεια ότι από την εποχή του L. Roussel, που δημοσίευσε το 1920 το πρώτο βιβλίο για τον ελληνικό Καραγκιόζη, ξέρουμε απείρως περισσότερα πράγματα, αλλά από την άλλη, για τη συλλογή αυθεντικού υλικού, είναι κάπως αργά, γιατί ο τρόπος λειτουργίας του είδους έχει αλλάξει, όπως και οι κοινωνικές προϋποθέσεις της ύπαρξής του.

Σ' ένα άλλο σημείο πρέπει ακόμα να σταθώ: στο ιστορικό ή καλύτερα το αναχρονιστικό πλαίσιο το οποίο διατηρεί η παράσταση, παρά την επικαιρότητα και τα σύγχρονα επαγγέλματα του χάρτινου ήρωα, παρά την ουσιαστικά απεριόριστη προσαρμοστικότητα που διαθέτει, αφομοιώνοντας όποια θεματολογία θέλει: από το αισθηματικό ή ληστρικό μυθιστόρημα, τα λαϊκά αναγνώσματα και τα φρικτά εγκλήματα («Ο θάνατος του Αθανασόπουλου», λαϊκό έγκλημα γύρω στα 1930, που αποτέλεσε τη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία του Ευγένιου Σπαθάρη σ' όλη τη ζωή του) έως τον Καραγκιόζη σε έργα επιστημονικής φαντασίας. Το σκηνικό πλαίσιο με την παράγκα του Καραγκιόζη και το σεράι του Βεζίρη ή Σουλτάνου διατηρείται ως σκηνογραφικό απολίθωμα της Τουρκοκρατίας, που λειτουργεί ως αποστασιοποιητικός χωροχρονικός προσδιορισμός. Επίσης οι τουρκικές αρχές, ο Σουλτάνος, ο Βεζίρης και ο Πασάς, είναι μορφές σοβαρές και δίκαιες, και μόνο στις πατριωτικές παραστάσεις του '21 μετατρέπονται σε μισητούς δυνάστες κι εχθρούς. Μόνο το κατώτερο όργανο της διοικητικής ιεραρχίας, ο Βεληγκέκας, συμπεριφέρεται βάνανυσα σαν

τον Τουζούς Ντελί Μπεκίρ της οθωμανικής παράστασης. Εδώ το κοινό περί δικαίου αίσθημα έδωσε στον Μπαρμπα-Γιώργο το προνόμιο να τον δέρνει, ενώ αυτός δέρνει όλους τους άλλους. Επίσης πρέπει να επισημανθεί ότι ένα ικανό μέρος του παραδοσιακού ελληνικού Καραγκιόζη βασίζεται ή αναπαράγει απλώς αρκετά πιστά έργα του οθωμανικού ρεπερτορίου. Αυτό το τουρκικό στοιχείο λειτουργεί γραφικά και ηθογραφικά, ακόμα και κάπως εξωτικά, όχι μόνο σήμερα αλλά ήδη στην εποχή της «*belle époque*», όταν ο Καραγκιόζης σημείωνε τη μεγάλη άνθησή του. Και είναι και κατά έναν περίεργο τρόπο επίκαιρο, αν προσέξει κανείς τη στροφή της ιστορικής προσοχής προς την Ελλάδα της Τουρκοκρατίας, στροφής που παρατηρείται στους κύκλους της διανόησης και στη λογοτεχνία τα τελευταία χρόνια. Εδώ ανοίγεται ένα μεγάλο πεδίο προβληματισμού, γιατί οι λαϊκές τάξεις, που κατά κύριο λόγο αποτελούσαν το κοινό του Καραγκιόζη, προφανώς δεν ενοχλούνταν από το τουρκόφιλο αυτό πλαίσιο κι αγνοούσαν, τουλάχιστον στο χώρο αυτής της διασκέδασης, τις συντεταγμένες της κρατικής ιδεολογίας. Όπως αγνόησαν τις αψιμαχίες κι εμπάθειες του γλωσσικού ζητήματος, διαβάζοντας τα αισθηματικά μυθιστορήματα σε όλες τις γλωσσικές διαστρωματώσεις ανάμεσα σε λόγια και καθομιλουμένη του λαού. Και η επίδραση της καθαρεύουσας είναι φανερή σε αρκετά έργα του θεάτρου σκιών. Αν πρόκειται να γίνει μάχη και διακυβεύονται τα ιδανικά του πατριωτισμού, τα παλικάρια ξαφνικά αφήνουν τα αραιά «ρουμελιώτικα» και ο τόνος ανεβαίνει σε αρχαιοπρεπέστερα επίπεδα.

Αντί λοιπόν να δώσω, αποσπασματικά και κατά τρόπο απαράδεκτα ελλιπή, ένα σύντομο ιστορικό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα, καλύπτοντας έναν ολόκληρο αιώνα παρουσίας και εξέλιξης, θα σταθώ περισσότερο, προς το τέλος, σε δύο μόνο σημεία. Το ένα είναι θεωρητικό και σχετίζεται με τη θεατρολογία: η παράσταση του Καραγκιόζη είναι ένα σχεδόν ιδανικό μοντέλο για να εξηγήσει κανείς πώς λειτουργεί μια θεατρική παράσταση ως αμοιβαία επικοινωνία μιας ομάδας παραγωγών και μιας ομάδας δεκτών. Το άλλο είναι επίσης ως ένα σημείο θεωρητικό, αλλά και ιστορικό: αφορά τη βαθμιαία φολκλοροποίηση του είδους ήδη στις παραμονές του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου κι έχει σχέση με τις προοπτικές επιβίωσης του είδους στο μέλλον.

Στην εποχή της «τυραννίας του σκηνοθέτη», που είναι ο 20^{ός} αιώνας, όπου ο σκηνοθέτης πασχίζει να ελέγξει, να ρυθμίσει και να ενορχηστρώσει όλα τα εκφραστικά μέσα της θεατρικής παράστασης, ο καραγκιοζοπαίχτης, ή το κουκλοθέατρο εν γένει, αποτελεί ένα διδακτικό μοντέλο. Επειδή λείπει η ενδεχόμενη απειθαρχία και ο ελλοχεύων αυθορμητισμός του ζωντανού ηθοποιού, η μαριονέτα, για την αισθητική αυτή αντίληψη, είναι τελειότερη από τον ηθοποιό: την ιδέα αυτή βρίσκουμε ήδη στο γνωστό δοκίμιο για τη μαριονέτα του Kleist στο γερμανικό Ρομαντισμό, εκφράζεται όμως και πάλι στην «Übennarionette» του Edward Gordon Craig στις αρχές του 20^{ού} αιώνα κι επανέρχεται στη θεατρική σημειολογία προς το τέλος του, ξεκινώντας από ένα ολοκληρωμένο, εναρμονισμένο και ολοκληρωτικό σύστημα των εκφραστικών μέσων της σκηνής, όπου ο ηθοποιός, τουλάχιστον θεωρητικά, συρρικνώνεται σ' ένα νοητό ανδρείκελο της σκηνοθεσίας. Ο κουκλοπαίχτης και ο καραγκιοζοπαίχτης πραγματικά είναι ο απόλυτος κάτοχος και διευθυντής όλων των εκφραστικών μέσων της σκηνής του, αλλά δεν είναι ελεύθερος ως προς την αισθητική του βούληση, γιατί αυτή προδιαγράφεται από τα εκφραστικά πλαίσια του λαϊκού πολιτισμού, από σχολές και παραδόσεις, καθώς και από τη βούληση και τα γούστα του κοινού. Επειδή εκείνος εξαρτάται απόλυτα από την εισπρακτική επιτυχία, συμμορφώνεται αναντίρρηση με τη θέληση των θεατών. Κι επειδή το οπτικό του πεδίο πίσω από την οθόνη είναι περιορισμένο, βασίζεται αναγκαστικά στα ακουστικά σήματα και σημεία του κοινού: ένταση και είδος του γέλιου, διάρκεια, μουρμουρητά, σχόλια, διαμαρτυρίες, σφυρίγματα κτλ. Κι επειδή η επίδραση του κοινού στο θέαμα είναι άμεση, αυτό είναι, τρόπον τινά, συνδημιουργός της σκηνικής παραγωγής, και ο καραγκιοζοπαίχτης εκτελεστικό όργανο της συλλογικής βούλησης. Κι επειδή, τέλος, το θέαμα, όπως επιβίωσε, επιδοκιμάστηκε σε άπειρες διαδικασίες ελέγχου και διόρθωσης από το μεγαλύτερο μέρος των λαϊκών στρωμάτων του ελληνικού πληθυσμού, είναι η πιο πιστή έκφραση της αισθητικής βούλησης του λαϊκού πολιτισμού από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα. Οι διαδικασίες επικράτησης ή απόρριψης είναι άμεσες και ακαριαίες: οι θεατές επεμβαίνουν στο θέαμα, εκφράζουν φωναχτά τη γνώμη τους κι επιβάλλουν τη θέλησή τους· αλλιώς φεύγουν. Η σημασία των ακουστικών αυτών σημάτων, που «διευθύνουν», μπορούμε να πούμε, την παράσταση, γίνεται φανερή σ' ένα γνωστό ανέκδοτο

που λένε για τον Αντώνιο Μόλλα, ο οποίος έπαιζε στην πλατεία Δεξαμενής, όπου υπήρχε και αστικό κοινό και «καλή» κοινωνία, ώστε ο ίδιος είχε πάντα κάποια αβεβαιότητα για τη σύσταση του κοινού, που μπορούσε να ποικίλλει από βράδυ σε βράδυ. Για να μάθει τη σύνθεση των θεατών κάθε φορά, έκανε στην αρχή της παράστασης τρία αστεία: ένα χοντροκομμένο, ένα μεσαίο κι ένα φίνο, ώστε να καταλάβει από τις αντιδράσεις πώς έπρεπε να προσαρμόσει ανάλογα το ύψος της παράστασης.

Αυτός ο άμεσος έλεγχος, η συμπαράγωγή των θεατών, είναι ένα χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης· κάπως έτσι δημιουργείται και το δημοτικό τραγούδι, που κάποιος το φτιάχνει πρώτος, αλλά ύστερα αυτό περνάει άπειρα «ταιριάσματα» ώσπου να εγκριθεί και να παραδοθεί στη μορφή που τελικά σώζεται. Αυτή η άμεση ελεγκτική διαδικασία χάνεται στο αστικό και έντεχνο θέατρο, όπου ο θεατής καταδικάζεται σε μια πιο παθητική στάση και πρέπει να μένει με τις αντιδράσεις του ως το τέλος, πράγμα που σημαίνει πως μόνο έμμεσα επηρεάζει το θέαμα· αυτό δεν είναι αυτοσχεδιασμένο, αλλά προγραμματισμένο. Ο σκηνοθέτης δεν είναι πια εκτελεστικό όργανο της συλλογικής βούλησης των θεατών, αλλά ελεύθερος δημιουργός, που επιβάλλει το δικό του αισθητικό κώδικα κι όχι του κοινού. Από τεχνίτης έγινε καλλιτέχνης, το μαστοριλίκι έγινε τέχνη. Αυτό είναι και το σημείο όπου η προτελευταία μας παρατήρηση συνδέεται με την τελευταία: ακριβώς αυτό έγινε ήδη στα χρόνια του Μεσοπολέμου, και σημάδια γι' αυτές τις διαδικασίες είναι π.χ. τα πειράματα του Μόλλα με μεγαλύτερη σκηνή και μεγαλύτερες φιγούρες, τα εναλλασσόμενα σκηνικά, τις αλλαγές στο ρεπερτόριο όπου παίζονται πλέον διασκευές από το αρχαίο δραματολόγιο, ή τώρα τελευταία, και τελείως άλλα έργα· έτσι χάνει ο Καραγκιόζης την απόκοτη και αποκρουστική του αδιαλλαξία και γίνεται πιο «ανθρώπινος», πιο παιδαγωγικός κτλ.

Αυτές οι διαδικασίες ξεκίνησαν στα χρόνια του Μεσοπολέμου και είχαν ως πρώτο χαρακτηριστικό σημείο την εμφάνιση των τυπωμένων φυλλαδίων από το 1924 κι εξής. Ενώ τα πρώτα φυλλάδια είναι ακόμα γραμμένα ή υπαγορευμένα από ονομαστούς καραγκιοζοπαίχτες, συν τω χρόνω γίνονται βιοποριστική ενασχόληση για ανωνύμους σε μια πολύ δύσκολη εποχή, και οι φυλλάδες αποτελούν πλέον πολύ αμφίβολες πηγές για την τεκμηρίωση πραγματικών παραστάσεων, πέρα από τον προβληματισμό πως σε μια προφορική αυτοσχέδια

τέχνη η καταγραφή αποτελεί πάντα μόνο μία παραλλαγή ανάμεσα σε άπειρες άλλες. Περισσότερο ίσως πρέπει αυτό να απασχολήσει τον κλάδο της φιλολογίας που ασχολείται με την παραλογοτεχνία και τα λαϊκά αναγνώσματα, παρά τη θεατρολογία και την ειδική έρευνα για το θέατρο σκιών.

Ωστόσο η εμφάνιση και εξάπλωση του φαινομένου, από το οποίο δυστυχώς σώζονται σήμερα μόνο λίγες σειρές, γιατί στην εποχή του δεν θεωρούσε κανείς τις φυλλάδες άξιες να περάσουν σε συλλογές και βιβλιοθήκες, είναι ενδεικτική για διαδικασίες που συνδέονται με την ευρύτερη και γενικότερη συρρίκνωση του λαϊκού πολιτισμού, ακόμα και των πόλεων. Ένας από τους θανάσιμους εχθρούς του Καραγκιόζη ήταν ο πρώιμος ελληνικός κινηματογράφος, που είχε στη δεκαετία του 1920 τεράστια διάδοση, ακόμα και στην επαρχία. Αλλά η διάβρωση του είδους έγινε κυρίως εκ των ένδον: με τη σταδιακή αλλαγή του παραδοσιακού κοινού. Ένα είδος που εξαρτάται τόσο άμεσα από τις αναδράσεις και τη «συνδημιουργία» των θεατών, αλλάζει αναγκαστικά όταν αλλάζει το κοινό του. Κι αυτό έγινε με την αύξηση των αστών ανάμεσα στους θεατές, που με τις συγκρατημένες τους αντιδράσεις στο «γραφικό» κι αφελές θέαμα δεν έδιναν πια αρκετά ακουστικά σήματα στο δημιουργό, για να «διευθύνουν» εκείνοι το ύφος της παράστασης· η αύξηση του παιδικού κοινού επέβαλε ένα άλλο είδος αστείου, και η ευκολότερη μέθεξη και το ευκολότερο γέλιο κατέβασε τις απαιτήσεις ως προς την ευρηματικότητα και τη φαντασία του καραγκιοζοπαίχτη· και τελικά η αύξηση του τουριστικού κοινού, που δεν κατέχει τη γλώσσα και δεν αντιδρά καθόλου ενεργά στην «ατραξιόν», άφησε τον καραγκιοζοπαίχτη ελεύθερο να κάνει ό,τι θέλει, κατά τη δική του βούληση και όπως φαντάζεται εκείνος πως θα ευχαριστούσε το κοινό του. Ακριβώς αυτό όμως γίνεται κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα όλο πιο δύσκολο, γιατί το θεατρικό κοινό δεν αποτελεί πια μια υπαρκτή κοινωνική ενότητα, αλλά περισσότερο είναι μια τυχαία σύσταση και συγκέντρωση ατόμων με διαφορετικές αντιλήψεις και αποκλίνοντα γούστα.

Έτσι ο χάρτινος μας ήρωας έχασε, από καιρό, το μεγάλο του αδελφό, το κοινό, που τον προστάτευε, κι απέκτησε άλλον, τον καραγκιοζοπαίχτη, που τον κάνει ό,τι θέλει εκείνος. Γίνεται πιο ανθρώπινος· ακόμα και παιδαγωγικός. Σαν τους παραμυθιακούς ήρωες στις παιδαγωγικές διασκευές του σχολείου· από απόκοσμα όντα

του φαντασσιακού, καθοδηγητικά σύμβολα του παιδικού ψυχισμού, γίνονται συμπαθητικοί φίλοι της παρεούλας. Με την γκροτέσκα και αποκρουστική εμφάνισή του ο Καραγκιόζης χάνει και το υπερβατικό και αποστασιοποιητικό αστείο, τον αναρχισμό που δεν συμβιβάζεται με τίποτε, την ανατρεπτική του χαζομάρα και σοφία, που απελευθερώνει και ανακουφίζει, δημιουργώντας το άλλο, το διαφορετικό, το δικό του, που για δύο ώρες ήταν και δικό μας. Δεν έχει νόημα να θρηνοούμε για το χαμένο παράδεισο της λαϊκής τέχνης και τα μουσεία, ο φολκλορισμός, η τουριστική βιομηχανία, οι ποικίλες χρήσεις και εφαρμογές, χρήσιμες είναι. Και εφαρμόσιμες. Ο χάρτινός μας ήρωας, κάποτε κάτι σαν δαιμόνιο και δύναμη της καθαρής ζωής, περνάει σε μια μουσειακή και επιστημονική φάση, της συλλογής και περισυλλογής· κι αν δεν έχει εξοριστεί, όπως έγινε από ορισμένες σκηνές, όπου παίζονται πλέον άλλες φιγούρες, χρησιμοποιώντας απλώς την τεχνική του θεάτρου σκιών, έχει μεταμφιεστεί και προσποιείται τον πολιτισμένο. Ο Καραγκιόζης, ανθρωπόμορφος, ξεμαθαίνει σιγά σιγά το υπονομευτικό του χιούμορ και αραιώνει το ανατρεπτικό του αστείο.

Ο Καραγκιόζης κάπως γέρασε. Αναπαύεται νωχελικά σε δημοσιεύματα και ξαπλώνει ολοσέλιδος σε βιβλία. Θαυμάζει τον εαυτό του σε μουσεία και συλλογές, σε εκθέσεις και αφιερώματα. Τέτοια λάμψη, τέτοιο παρελθόν. Πρώτος θεατρικός ήρωας του 20^{ού} αιώνα! Κι εμείς ίσως κάπου φοβόμαστε πως θα τον χάσουμε. Τον πρωταγωνιστή του ελληνικού θεάτρου. Αλλά δεν μπορεί να πεθάνει. Από τόσα έργα έχει επιβιώσει. Και από τόσους θανάσιμους ξυλοδαρμούς. Είναι από τη φύση του αθάνατος. Κι όταν το κοράκι ασπρίσει και γίνει περιστέρι, κι ο μαυρομάτης γίνει λευκός σαν την οθόνη, πάλι εκεί θα είναι. Για όποιον έχει μάτια να τον δει. Η σκιά της σκιάς μας. Πνεύμα ζωής. Ευδαιμονίας.

Ενδεικτική βιβλιογραφία

- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Το “ημερολόγιο” του καραγκιοζοπαίχτη Χριστόδουλου Αντωνιάδη Πάφριου (1904-1987)», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XXV*, Λευκωσία, 1999, σσ. 367-432.
- , «Τα απομνημονεύματα του καραγκιοζοπαίχτη Παναγιώτη Τσέλιγκα και το “Γενέσιον” του Γεωργίου Μ. Γαβριηλίδη», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XXVII*, Λευκωσία, 2001, σσ. 399-410.
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μ., *Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, 1998.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., *Ο Καραγκιόζης*, 3 τόμ., Αθήνα, 1971/72.
- ΚΑΪΜΗΣ, ΤΖ., *Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1937.
- ΚΑΛΟΝΑΡΟΣ, Π. Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1977.
- Κιουρτσάκης Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1984.
- , *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και η μεταμόρφωση του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα, 1985.
- ΚΟΚΚΙΝΗΣ, ΣΠ., *Αντικαραγκιόζης*, Αθήνα, 1975 (1985).
- ΜΗΛΙΩΝΗΣ, Α., *Σκιές στο φως των κεριών*, επιμ. Μ. Νικολοπούλου, Πάτρα, 2001.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Ο Καραγκιόζης. Ελληνικό λαϊκό θέατρο*, Αθήνα, 1952.
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., Karagöz. *Το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, 1982.
- , *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1998.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 31 (1976-78), σσ. 294-324, και 32 (1979-81), σσ. 379-378.
- , «Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Εστία* 114, 1984, τεύχ. 1367, σσ. 791-793.
- , *Οι βαλκανικές διαστάσεις τον Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1985.
- ΣΗΦΑΚΗΣ, ΓΡ. Μ., *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1984.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Απομνημονεύματα και Η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1960.

- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Α., *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Αθήνα, 1977.
- , «Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Στοιχεία για την προέλευση του Καραγκιόζη», *Ανθρωπος* 11/1, 1975, σσ. 69-90.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, 1984.
- ΧΑΤΖΗΦΩΤΗΣ, Ι. Μ., *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, Αθήνα, 1981.
- AND M., *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Akara, 1969.
- , *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977.
- , *Turkish Shadow Theatre*, Istanbul, 1979.
- ANTONIVEJIC, D., «Karadjoz», *Gradska kultura na Baikanu (XV-XIX vek)*, Beograd, 1984, σσ. 395-412.
- CAIMI, G., *Karaghiozi ou la comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*, Athènes, 1935.
- DAMIANAKOS, ST. (ed.), *Théâtre d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris, 1986.
- DOSTALOVA-JENISTOVA, R., «Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung», στον τόμο: Joh. Irmscher / H. Ditten / M. Mineemi (eds.), *Probleme der Neugriechischen Literatur*, vol. IV, Berlin, 1959 (Berliner Byzantinistische Arbeiten 17), σσ. 185-197.
- JENSEN, H., «Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater», *αυτόθι*, σσ. 198-208.
- ΛΟΥΚΑΤΟΣ, D., «La tradition et la vie populaire grecque dans les représentations de Karaghiozis», στον τόμο: *Quand les Marionnettes du Monde se donnent la Main*, Liège, 1958, σσ. 232-244.
- MYRSIADES, L. S., «The Karaghizis-Performance in Nineteenth-Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies* 2, 1976, σσ. 83-97.
- , «Nation and Class in the Karaghiozis History Performance», *Theatre Survey* 9/1, 1978, σσ. 49-62.
- , «Oral composition and the Karaghizois Performance», *Theatre Research International* 5, 1980, σσ. 107-121.
- , «Καραγκιόζης. A bibliography of primary materials», *Μα-νιτατοφόρος* 21, 1983, σσ. 1542.

- , «Traditional History and Reality in the View of the Karagiozis History Performance», *Modern Greek Studies Yearbook* 1, 1985, σσ. 96-108.
- , «Oral Traditional Form in the Karagiozis Performance», *Ελληνικά* 36, 1985, σσ. 116-152.
- , «Adaptation and Change: The Origins of Karagiozis in Greece», *Turcica* 18, 1986, σσ. 119-136.
- , «The Karagiozis Performance in Its Performative Context: The Rural/Urban Dichotomy», *Modern Greek Studies Yearbook* 5, 1988, σσ. 51-81.
- MYRSIADES, L. S. & K., *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theatre*, Hanover, 1988.
- , *Karagiozis. Culture & Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington, 1992.
- PETEK, G., *Le théâtre traditionnel turc de Karazöz. He, survivances, actualité*, Paris, 1972.
- POPESCU-JUDETZ, E., «L'Influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains», *Studie et Acta orientala V-VI*, 1967, σσ. 337-355.
- PUCHNER, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München, Institut für Byzantinistik und Neogräzistik der Universität, 1975, (Miscellanea Byzantina Monacensia 21).
- , «Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnel». *Cahiers de Littérature Orale* 38, Paris, 1995, σσ. 125-143.
- , «Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation», *Südost-Forschungen* 56, München, 1997, σσ. 151-188.
- RADULESCU, N., «Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore», *Zeitschrift für Balkanologie* 14, 1978, σσ. 83-96.
- RITTER, A., *Karagöz. Türkische Schattenspiele*, vols. 1-3, Hannover, 1924, Leipzig, 1941, Wiesbaden, 1953.
- ROUSSEL, L., *Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes*, 2 vols, Athènes, 1921.
- SIYAVUSGIL, S. E., *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955.

SPATHARIS, S., *Behind the white screen*, ed. M. Rinvolucris, London, 1967.

SPIES, O., *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenlande*, Emsdetten, 1959.

ZAKHOS-PAPAZAHARIOU, E., «Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec», *Turcica* V, 1975, σσ. 32-39.

THE MAGIC OF SHADOWS

SMALL GUIDE TO KARAGHIOZIS *

Shadow theatre is one of the most charming splendors of Eastern magic; it is the only form of theatre that has come to Greece from the East and not from the West, as did all the others, with all the enigmatic charm of Eastern fatalism and coarse salt of Aristophanic humor. The main idea of the spectacle, its art and technique is philosophical: humble human existence is a shadow, a shadow in the light of divinities, a shadowy reflection of the luminous entity of supreme beings, a colorful dream and toy in the hands of gods and children, a representation of life on the white screen, in front of the eyes of the same people, who see themselves in the paper and hide figures.

This metaphor of light and shadow survives in older stereotypical prologues of Ottoman performances of Karagöz, of the “Black-eyed,” which started with a religious prayer to the Almighty; invoking Allah as a source of light, the shadows are the powerless human beings, who would not exist without the light of Almighty, not even as shadows. Nonetheless, the distant origin of the genre does not lead us to the Ottoman Empire, but much further east, to India or the Far East, where Shadow Theatre survives to this day. Shadow theatre makes its first appearance in the Mediterranean sphere during medieval times in Arabic civilization, in Egypt, from where it must have been transplanted to Constantinople. Nevertheless, the genre disappeared gradually from all the provinces of the vast Ottoman Empire, and it barely survives in contemporary Turkey; on the other hand, in Greece the shadow theatre survived and flourished during the first half of the 20th century, overshadowing literally all the other theatre genres, by gathering in

* 1η έκδοση: “The magic of shadows. Small guide to Karaghiozis”, in: Hellenic Literary and Historical Archive, *Greek Shadow Theatre. Light and history*, Athens 2004, σσ. 17-27 (4^ο).

its makeshift theatre spaces and the coffee shops an audience much bigger than all the other “theatre audiences” put together. Today it represents the only sample of the genre still alive in Europe. Of course, we are referring to the traditional shadow theatre, and not to the artistic version of it, the free creation that uses this technique for other purposes, that uses other figures in different plots. Among older generations, of grand-parents and parents, there is literally no one, who has not played Karaghiozis, as a child, in neighborhoods, in yards and at home, with home-made puppets, and stories that were made up by the kids themselves. The improvisational humor of these stories was meant to help them overcome the sad events of the Interwar period and of the Occupation, as well as of the Greek Civil War. Today, shadow theatre is performed in schools with a more pedagogical aim.



Figure from the Egyptian shadow theatre

I mention this last piece of information, because the one-eyed paper hero of the two-dimensional world of the shadow theatre, who moves between the wrecked Karaghiozis hut [paraga] and the magnificent seraglio [serai], of the painted Ottoman administration, is very distant

from a pedagogical model; nonetheless, the heroes of the folktale, keep walking on their lonely path uphill. Jumping over hurdles towards self-realization, they gain the young princess and live happily ever after. Meanwhile, the bold hunchback and barefoot black-eyed one is the point of identification, of participation, offering to old and young a few hours of diversion, letting them forget the claws of necessity which wait eagerly outside the theatre to bring them back to painful reality, where the sharp facts keep wounding the tender psyche. He is atrociously selfish, utterly egocentric, with an almost oxymoronic metaphysical fixation on his empty stomach, with a hunger of cosmic dimensions, which gives him the strength to fly over things, to the heights of the imaginary, to take off from prosaic and oppressive reality, to overcome it for a couple of hours, for the duration of the flight into the white ether of the screen, to destroy with the hedonism of the surrealist revolution of the popular artist and of the simple child that breaks the real, to create a world in their dimensions. This anarchic disposition creates shivers, because it moves on a level preceding human civilization. This nihilism is at the same time pantheism. Karaghiozis is not social but primitive, he is not human but archetypal; nonetheless, he is not an outcast but primordial. He is the one always at the centre of everything happening on the white screen; nothing can happen without him. And everything becomes possible and feasible, as soon as he appears, without limits or limitations. He moves outside society; he moves outside human societies; and it is questionable whether he is a human being. Most probably he is a force of life. In any case, he is immortal. He cannot die, like all the other heroes of the popular puppet theatre: he is a force of pure life.

In antiquity he must have been some god. His pre-tragic existence communicates, in his clash with the world and society, with the heroes of tragedy and it shakes, in a similar way, the faith in the validity and eternity of the established world-view; also, it relativizes its meritocratic system, not by its tragic loss but by its secured survival. As incarnation of pure life he cannot be tragic; as such he is always right, before and beyond any human logic and before and beyond any social value. Karaghiozis is always right. And this is a heart-wrenching and vivid experience; because he does not recognize anything, beside himself. In the Dionysiac passion the resurrection of the tragic heroes

who incarnate Dionyssos is understood and rendered ritually as a return outside the theatre. In the Karaghiozis passion we do not even make it to the end, because the new beginning, the new life unites with the old in a circular and violent fashion, each play being a point of reference for the next; they all are linked as if in a circular chain; this chain forms both the absolute zero of the meritocratic void and the perfect shape of the cosmic being, as it is depicted in the tail-devouring snake. Every repetition is a new beginning. Every appearance of Karaghiozis is a victory of life over things, shapes, facts and figures that have died in a sense because they have compromised. Karaghiozis is neither one, nor many, but all. He is a natural force. He who questions everything is also a liberator; the anarchist is an authority, and every end brings him to a new beginning. At the end of each performance, the puppeteer announces the show of the morrow: the spectator is invited to new adventures with his favorite hero as a guide. Karaghiozis utters the big truths in his garrulous talk, and leads the spectator to the heights of the imaginary and the depths of the archetypal; in the wide fields of popular art and of the unbridled soul, which has as its goal and return the overthrowing of the visual and calculable, of the calculated and average. Time will be renewed again, and every spectator will be young. The central comic characters of the European popular theatre maintain some ritual and metaphysical elements.

The other characters are simply ridiculous, with their deviating behaviors: they deviate from the normal either in appearance, or in average intelligence, in size, or in dialect. This dynamism of the humorous element, -which destroys the existing reality on the one hand, and reinforces it through the deviating behaviors, on the other- is characteristic already in the Ottoman performance, where Karagöz is simply ithyphallic [lascivious], and a big part of the humor of the show had an Aristophanic style and meaning; this element is indicative, in any case, of the distant origin of fertility worship and phallographic rituals. We know absolutely nothing about this origin; this element does not lead us beyond the Ottoman Empire. Nonetheless, we can find the odd contradictory piece of information in some sources that the genre has evolved in the monasteries of Muslim religious sects, because Islam forbids the three-dimensional representation of humans. If we cannot locate any more clear sources that go beyond the oral traditions of

the puppeteers themselves in the Ottoman Empire, this issue will be classified as unsolved in the archives of theatre historiography.

Among the groups of theories on the origin of the genre, the Indian origin has ultimately prevailed: the genre arrived through the sea route to the Arabic world and it flourished in Medieval Egypt. The theories of transmission along the Silk Road, or from China to Indonesia via the Asiatic steppe towards the Mediterranean, are less likely to be verified. The genre, as the Arabs performed it during the last centuries of Byzantium, reveals a spectacle with sophisticated plots, fine puppets and performances that presuppose an educated audience with a refined taste. It is impossible for the hordes of semi-nomadic Turkish tribes to have born on horseback such a fragile cultural product from the depths of Asia, and to have had the ability to perform it in the makeshift tents of their itinerant life. On the other hand, all the theories that refer to Greek Antiquity can only invoke the Aristophanic spirit and humor and the stereotypical character of the hungry slave, which appears in certain Aristophanic comedies. There is not one source that mentions the existence of the shadow theatre technique in Antiquity, as opposed to the puppet theatre for which there are several archaeological findings. The so-called piece of evidence that involves the Platonic cave is a poor indication for such a specific genre with such a peculiar charm.



Figures from the Chinese shadow theatre

Nonetheless, the Platonic cave also reveals something else: some distant model of the technique might have evolved in the caves of the stone age, when human beings were discovering that they could form shapes with their hands in front of the fire, and create imaginary beings that can move and change form. This hypothesis leads us to another fact: that the term “shadow theatre” is essentially inaccurate, because it really is a “silhouette theatre;” we do not see shadows of figures, but their outline on the screen; it is not a shadow created by a projection, since the source of light lies behind the transparent puppet. I am stressing this detail, because in modern European theatre there are several techniques of “shadow theatre,” like the “ombres chinoises” and the “lanterna magica,” which are precursors to cinematographic projection.

So theatre of silhouette. At the time of the grand flourishing of the Arabic civilization during the Middle Ages, in the area of Egypt, there are versions of shadow theatre that refer to a developed form of urban society and to a mature and developed literature. The surviving puppets are carved very artistically and their aesthetic is very refined; furthermore, the texts and plays that were performed do not make any reference to the rough Karagöz with his obscene jokes, but have completely different themes. Some of the oral traditions of the Turkish puppeteers link the origin of the genre with Egypt. Such traditions are usually fictional representations, but they often conceal a core of historical truth: after the conquest of Arabic Egypt by the Ottomans, and its incorporation into the Ottoman Empire, the genre might have easily been brought to the sultan’s palace in Constantinople, because the spectacle was based on the two-dimensional representation of humans, which is not forbidden by the Islamic religion. According to these traditions, the role of the Gypsies was crucial to this transportation. Travelers’ descriptions of official celebrations, such as the circumcision of the crown prince or the wedding of the sultan, already mention the genre in the 16th century, but do so with even greater certainty and frequency in the 17th century.

The Ottoman repertory of plays known to us today must have taken shape back then, and a large part of it still survives, even in the traditional Greek repertory. I skip the enumeration of titles and the description of plots, which can be charming, because thanks to the studies of Aikaterini Mystakidou we have several texts in Greek, to

study and enjoy. The repertory consists of three categories of subjects: Karagöz practices some profession after Hacıvat and the sultan asks him to do so; free improvisations; and mythological subjects or plots taken from literature. The vertebrate structure of the play is based on the two central antithetical characters: the cunning Karagöz and the opportunistic Hacıvat, who is more erudite and educated. The remaining dialectical characters more or less reflect the multiethnic population of the traditional neighborhoods of Constantinople: the cunning prostitute Zenne, the Celebi with his Frankish attire, the invalid midget Beberuhi, the drunkard coarse policeman Tuzsuz Deli Bekir, who usually brings the performance to a violent end, the Anatolian Baba Himmet (whose puppet is larger than the others, similar to Barbayorgos' puppet), the Rumelili from the Balkans, the Kurd, the Tatar, the Zeybek, the Gypsy, the Persian, the Arab, the Armenian, the Jew. The deviations from standard Turkish language are stereotypical and easy to understand (and/or incomprehensible), and do not reflect an existing linguistic practice, as they do in the Greek performance. The puppets are initially black and white, later colored, from finished camel hide, which is scratched until it becomes transparent. The puppets are manipulated with small pieces of wood, which press the shape on the illuminated screen; every puppet has specific joints, which allow very few limited moves.

Every performance has, beside the improvised play, some stereotypical elements: the prologue (mukaddeme), which is delivered by Hacıvat who prays to Allah, curses Satan, explains the metaphor of the shadow in this kind of theatre, and makes an invocation to the patron of the guild, Şeyh Küşteri; then, there is the introductory dialogue (muhavere) and last the interchangeable play (fasıl). Before the beginning of the play, the audience can admire the illuminated scenery (göstermelik), while the orchestra plays something like an overture. Music plays a very important role in the style and structure of the performance. The plays have the linear structure of the succession of various episodes; which vary in order and length, composition and completion from night to night, depending on the composition of the audience and the more general conditions of reception and production. Turkish scholarship has observed that many of the plots come from historical events that disrupted the delicate balances of the traditional

neighborhood, like the frequent acts of violence of the Janissaries against the general population; scholars have concluded that shadow theatre has some psychotherapeutic function, in which painful and oppressive reality is rearranged and sublimated, sometimes even destroyed, in order to offer emotional relief to the viewers. It is true that characters and plots seem closely linked to this audience, the traditional closed audience of the Constantinopolitan neighborhood. This becomes evident by the gradual shrinking and disappearance of the genre in the provinces of the Ottoman Empire; there, it did not manage to gain substantial social functionality, by reflecting the new composition of the audience and the psychic and intellectual horizon of the local society. In Constantinople itself, the traditional multiethnic neighborhood was dispersed for ever, after the Revolution of the Young Turks in 1908, World War I and the foundation of the national state by Kemal; the social micro-unit which was the agent and creator of the genre and of the repertory was forever altered. As a result, the genre stagnates in contemporary Turkey, and survives only through the artificial 'lungs' of folklorism and tourism. The puppeteers put on shows based on published pamphlets and older collections of texts; the spectacle has lost its oral nature. Similar developments are not completely foreign to Greece either, but the development was delayed for some time through the huge popularity of the genre during the first half of the 20th century.

How can we explain the fact that this charming theatrical genre of the East survived only in Greece, although its Oriental character has lost its ithyphallic [lascivious] quality and the performance has shifted to a more dignified style? In order to understand this small miracle we have to set off on a trip through the provinces of the vast Ottoman Empire, which will take us all the way to Northern Africa and to almost all of the Balkans. Relatively recently, comparative Balkanology and local research in several countries have revealed sources that allow a historical mapping of the genre in Southeastern Europe. It seems that very early the local pashas started imitating the entertainment of the Sultan's palace, and already by 1608 we have a brief description of a shadow theatre performance in a small town on the Danube near Belgrade. The genre initially must have entertained the local Ottoman aristocracy, until it became available to the people and it began to be

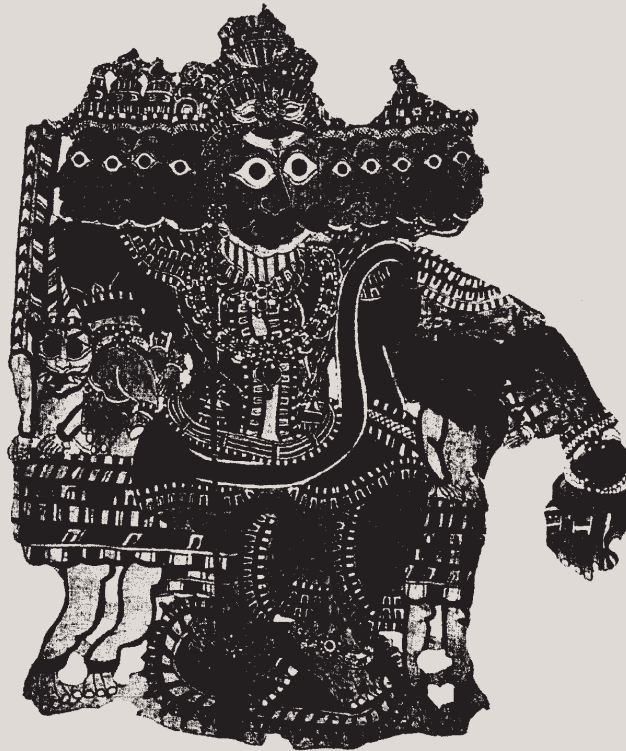
performed in traditional coffee shops. The religion of the puppeteers of the old traditional Ottoman shadow theatre was always anything but Muslim: they were Armenians, Gypsies, Jews and Greeks. More specifically, for 18th and 19th century Romania, we have an abundance of sources. For instance, in the hegemonic court of Wallachia in Bucharest, the Greeks ironically named the genre “opera” for the sake of foreign guests. We have a very detailed description from the end of the 18th century: the puppeteers were Armenian court musicians, and the play was performed in Wallachian, Greek and Turkish. Most certainly the theatre people of the Ottoman Empire were multilingual and could adjust their linguistic style to suit their audience. For the 19th century, the sources report performances in the Yugoslav cities of Belgrade, Prizren, Pec and Pristina; in Sarajevo, in Skopje and the towns of Kossovo, Ochrid, Bitola, Veles, and Stip; elsewhere, we have evidence of performances up until the eve of World War II.



Garouda, a bird from the Indonesian shadow theatre

The conclusion resulting from this guided tour to the Aimos peninsula is that the ancient debate over whether the Greeks were acquainted with shadow theatre before or after the Revolution of 1821 is pointless: besides the fact that we have a description from 1809 for

Yiannena (by Hobhouse, the friend and co-traveler of Lord Byron), this indicative historical mapping leads us to the logical conclusion that we have to assume the existence of a popular shadow theatre for all the larger cities of the Balkan area under Ottoman rule, Salonica, Larissa, Tripoli etc, even if we do not have any sources or proof. According to the rule that must have applied to all the Balkans under Ottoman rule, there must have been performances at every larger urban centre, by some non-Muslim puppeteer in traditional coffee shops. Besides, Karaghiozis has left traces in the Balkan languages: the “karaghioziliki” [ridicule of Karaghiozis caliber] exists in south Slavic languages and in Romanian, but the knowledge of the character exists also in literature: in the well-known novel “The Accursed Court” by Ivo Andric, which takes place in the inhuman Ottoman jails of Constantinople, the chief torturer, who has distinctly demonic, grotesque and sadistic dimensions is called Karadjoz.



Shadow theatre figure from India

Consequently the acquaintance of the Greeks with the Oriental character and his phallic jokes had already occurred during the long-lasting Ottoman occupation, probably sometime in the 17th or 18th century, when the genre traveled from the queen of the Bosphorus and the North African shores of the Mediterranean, to Libya, Tunisia and Algeria. Most of the sources refer to the 19th century, the time of French colonization. At the time, the phallus of the character becomes a weapon against the French, and the whole spectacle is distinctly politico-satirical. Some research conducted after World War II in Tripoli of Libya confirms that the genre gradually became extinct: the screen is very small; the puppets are black and white; the performances are meant for children and last barely a quarter of an hour; there is no music. But the most important thing is that the stereotypical framework of the characters has been dulled and the puppets are confused with each other: these are irrefutable and permanent signs of dissolution. Next to Karaghiozis and Hadjiavatis this version also includes the Jew, while the Maltese, the Bedouin, the Negro organist, the Egyptian, and others, have replaced the characters typical of the Ottoman genre. It is clear that we are confronted with the traces of an older successful adaptation of the performance on the social horizon of the local audience, which nonetheless, ceased functioning and shrank. By that time the shadow theatre in other former provinces of the Ottoman Empire had long since disappeared.

This is the case for Romania, where there were still performances in the beginning of the 20th century and where the shadow theatre influenced substantially the "jocul papusilor," the local puppet theatre, which flourished during the 18th and 19th century. Many regular theatre plays were written for this puppet theatre, but also, the genre figures in some theatre plays. The puppet theatre is part of traditional Christmas celebrations, when children and disguised adults go from house to house and sing carols. In Eastern Europe, people traditionally carry a portable puppet theatre with them, representing the crib and the birth of Christ (it is called vicleim=Bethlehem). Nevertheless, after the religious play comes a satirical one, in which there are altogether 16 puppets representing various professions and, dialectic types: the Russian, the Jew, the Turk, the priest, the gravedigger, the hunter, the old woman etc. Two disguised people comment on the show: Mosul di

Vicleim, who is an old hunchback wearing a mask with a beard made of wool, a reversed sheepskin etc (as we know this character from rural disguises in Greece), and Paiata (the clown) with a motley costume and a paper helmet. These two “actors” come from the shadow theatre and they are none other than Karaghiozis and Hadjiavatis. At the turn of the century these two figures are ousted and the whole spectacle shrinks, the number of puppets becomes limited in general, and the plots are shortened.

It seems that the Ottoman type of Karaghiozis would have the same luck in Greece: already in the middle of the 19th century the Athenian urban society is complaining to the police, requesting the banning of the “Eastern theatre,” the vulgar spectacle of the Asians, where high school kids hang out every evening. The protests and the satirical reaction from the intelligentsia appear regularly in the press until the end of the century: the target of the reporters was the Italian opera, on the one hand, with its beguiling but “immoral” prima-donnas, and the primitive and indescribable spectacle of the obscene ithyphallic [lascivious] hunchback on the other, who symbolized the inferiority and primitive spirit of the barbaric Ottoman civilization, which the glorious city of Athens was trying to forget.

Nonetheless, in the provinces, in Western Greece in particular, some cultural fermentation resulted in the essential assimilation of the Eastern show in the Greek popular civilization, and the results of this fermentation reached the capital a little before the end of the century. The first step for the naturalization of the obscene barefoot Easterner seems to have taken place in Epiros, at an unknown date. After the annexation of Southern Epiros to Greece, we have information about puppeteers not only in towns like Amfilochia, Arta etc, but in the Peloponnese as well; their repertory included the so-called “heroic” performances, with real and imaginary chiefs and heroes of the War of Independence and episodes from the epic of liberation. As it is known, these plays were more complicated than the regular ones, because Karaghiozis and his comic troupe participate in the second and secondary plot, which is a kind of comic contrast to the main plot that is revolutionary and warlike, and usually has a tragic outcome. The patriotic enthusiasm and the big puppets of the heroes of 1821 give the performance another flavor -the genre was particularly cherished

by the audience-, and the funny episodes of the starved glutton and his gang are in the background. We must be close to the truth, if we suppose that this repertory was created with some connection, or in a parallel way, to the genre of patriotic drama. In any case, many of these plays attempt to imitate the structures of a regular dramatic play, although they are not always successful in this.

The second surprise, caused by the so-called “Epirotic” tradition and indicative of a creative assimilation of the genre by Hellenic popular civilization, is the creation of the performance “Alexander the Great and the Accursed Snake,” which involves several groups of Greek traditions that are not related to the period of Ottoman rule: the character of the mythic hero in the written and oral tradition, in the printed pamphlets and the oral legends, and the dragon-slaying motif, which is not linked otherwise with Alexander the Great but comes from the written tradition of lives of saints, more specifically from the life of Saint George, as it occurs in the related song and the various legends. On the other hand, the name of the fiancée, Sirini, must come from the Ottoman performance entitled “Ferhad and Shirin,” along with the graceful snake with the numerous joints, which existed in various Ottoman performances. The dragon-slaying nonetheless occurs in the Greek folktale, where the hero is usually a humble person, a young prince, or Saint George himself.

This play has been very popular up to the present time. The connection between the Ottoman show and the traditions of Hellenic popular civilization has been demonstrated in the content of “Alexander the Great and the Accursed Snake;” the play also has links with the traditions of rural Greek popular culture. Otherwise, the Greek Karaghiozis by the end of the 19th and the beginning of the 20th century is the product of urban centres. The definitive step towards the Hellenization of the genre occurred in the cities, more precisely in Patras around 1890 by Mimaros (the cantor Dimitrios Sardounis) and others. This “makeover” of the genre is directly connected to actor theatre: popular characters, like Barbayiorgos, who is in charge of the biggest share of humor and emotion in a shadow theatre performance, are created on the basis of the “Roumeliots” of the dialectic comedy of the 19th century and function through the same linguistic mechanisms: selection and isolation of certain, though not many, dialectic elements,

which are repeated symbolically, so that the audience does not become bored trying to recognize and decipher the idiom and so that it signifies clearly the locality of the character. With the creation of the current cast of characters, Barbayiorgos, Stavrakas, Nionios, Morfonios, Evraios [the Jew], the Cretan etc, a kind of dialectic atlas is formed; in addition to that, with the assimilation of themes and motifs of the Hellenic tradition, like the character of Alexander the Great, as well as with the assimilation of contemporary facts (like the passing of the comet of Halley) and political satire, this show no longer reflects a closed social unit, like the traditional neighborhood of Constantinople in the Ottoman tradition, but moves onto the pan-hellenic level, which mirrors the myth and history of popular civilization in Greek cities of the Belle Époque era.

This remark leads us in two directions: 1) the genre must have had a nostalgic tendency towards the naïf art of popular culture from its inception, and its flourishing should be connected by definition specifically to the “ethnographic” movement and the creation of folklore and, in general to the turning point that marked the identification of Neohellenism with the local popular culture and 2) the shadow theatre must be distinguished from the rituals and entertainment of rural civilization, because among the professions figuring in the shadow theatre, that of the farmer is missing. Barbayiorgos, who raises cattle, is, on the one hand, admired, because he is the incarnation of the old ideal of bravery (the Roumeliot armies stationed in Athens for the Greek-Turkish war of 1897 sparked a number of incidents and the newspapers of the time are full of anecdotes and descriptions of this rude, mountainous tribe, which cannot adjust to the civilized manners of the capital), while at the same time, he is treated ironically as a strange provincial with village manners, in the oldest capital of the world with its unique inhabitants. Besides, at least two other characters come from the urban environment of the capital: Stavrakas, a caricature of the bum of Psyrri square [Plateia Psyrri], and Morfonios, the spoiled brat of Kolonaki who embellishes his talk with a stereotypical French “oui” and who considers himself, despite his huge nose, an irresistible playboy.



Figures, hide-cardboard, Javanese shadow theatre. *Costas and Themis Stephanou Tsipiras Collection*

But we do not need to elaborate on the obvious here. We do not need to describe the history of Karaghiozis in Greece, to enumerate the puppeteers, the schools and plays, to describe the invention of the spring mechanism, which changed the repertory entirely (since the puppet can now turn); the experiments with longer scenes; the electric light; the gramophone; the experiments with ancient drama etc. We do not need to deal with the sociology of the genre, because it is known: from a numeric point of view, the shadow theatre is the most important theatre form of the first half of the 20th century. But we might need to underscore another dimension related to that fact. It has to do with improvised theatre, which consists of stereotypical elements (puppets, plots, motifs, jokes) and elements that vary. The stereotypical elements took shape over time: so, for instance, the puppets that have prevailed represent a selection of many inventions of the puppeteers, which have gotten the seal of approval of a large segment of the population. We should keep in mind that there is also

a number of puppets that have disappeared: for instance, Stavrakas represents an entire group of people, including Kekes [stutterer], Sanaleme [so-to-speak] etc., who did not manage to charm their audience to the same extent and who were expelled from the screen. It is clear that the puppeteer, in addition to his love for his job, looks forward to pleasing his audience and depends on the financial success of the show; the approval or disapproval of the spectator towards a character or a joke, or anything else, has a direct effect on his work.

The shadow theatre is interesting in another way from a sociological perspective: the publication of the "Memoirs" of Sotiris Spatharis (in 1960) set in motion the publication of other biographical and autobiographical narratives and notes, which are extremely interesting, because they provide material on a social stratum, for which we have very few sources. The puppeteers during the golden era of the genre, especially between the two wars, must have been very numerous. Their lifestyle was defined partly by moving and partly by staying at their base. With few exceptions, certain puppeteers who gained the favor of the intellectuals during the 1930s, when popular expressionism was trendy, along with the appreciation of the Theophilos paintings and the admiration for Makrygiannis' "Memoirs," this group of professionals was largely marginalized; even theatre historians, like Laskaris and Sideris, refused to take them seriously. From the perspective of theatre history, it would be interesting if we could reconstruct their itineraries, the way they made their deals with the coffee shop owner, how they adapted their shows to local audiences, what kind of repertory they had and how they varied it, how a performance would be transmitted from one puppeteer to the other, and the types of variations a play might have within the repertory of the same puppeteer. It would have been interesting to know the prices of the tickets, the size of the audience, the conditions that were favorable or negative to the performance, the advertisements in the local press, the posters, the other advertising strategies, the theatre scandals, the impact of the weather, how often the puppets had to be replaced, the collaborations with assistants and musicians, what kinds of notes they kept, if they kept any, and so many other things. It is true that from Roussel's time onwards, after the publication in 1921 of the first book on Greek Karaghiozis, we know significantly fewer

things; however, it is late to collect primary material now, because the function of the shadow theatre has changed, as well as the social conditions that define it.

There is another point that needs to be stressed: the historical or rather the anachronistic context that is maintained within the performance. Despite the surrounding reality and the contemporary professions of the cardboard hero, despite his literally endless adaptability, he assimilates any pool of topics desired: from the sentimental and the bandit romances, to popular narratives and horrendous crimes (e.g., “The death of Athanassopoulos”, which refers to a popular crime around 1930, was the biggest success enjoyed by Sotiris Spatharis in his lifetime) to Karaghiozis in science fiction plots. The surrounding set with Karaghiozis’ hut and the vizier’s or the sultan’s palace is preserved as a scenographic fossil of the Ottoman era, and functions as a distancing definition in place and time. Also, the Ottoman authorities, the sultan, the vizier, the pasha are serious and just characters, who become loathsome tyrants only in patriotic plots. Only Veligkekas, at the lowest position of the administrative hierarchy, behaves violently like Tuzsuz Deli Bekir in the Ottoman performance. In the Greek version, the common sense of justice gave Barbayiorgos the right to beat him, as a payback for his violence on others. Also, we should not forget that a substantial part of the traditional Greek Karaghiozis is based on, or reproduces quite faithfully, the plays of the Ottoman repertory. This Turkish element has a picturesque and ethnographic function, almost exotic, not only today, but already in the Belle Époque, when Karaghiozis was flourishing. This fact is in a strange way timely, if we take into consideration the turn of historical attention to Ottoman Greece; this turn has been observed among intellectual and literary circles in recent years. This whole issue represents a broad area of scholarly speculation: the popular classes, which represented the Karaghiozis audience by and large, were not disturbed by the Turcophile setting; they ignored, at least within the context of entertainment, the parameters of the state ideology -just as they ignored the skirmishes and tensions of the language issue, by reading sentimental novels written in all linguistic levels, from the erudite idiom to the spoken language. Similarly, the influence of the katharevousa (purist language) is obvious in several shadow theatre

plays. The brave warriors abandon the Roumeli dialect [=of mainland Greece], and the linguistic register shifts to a more archaic dignified Greek, when the very ideals of patriotism are at stake, right before battle scenes.



Shadow theatre figure from Indonesia. *Costas and Themis Stephanou Tsipiras Collection*

So instead of producing a fragmentary and unforgivably deficient brief history of the shadow theatre in Greece, covering an entire century of presence and evolution, I will focus, in this final part of my essay, on two points. The first is theoretical and is linked with the study of theatre: the Karaghiozis performance is an almost ideal model, if one wishes to explain how a theatrical performance functions as a form of mutual communication between a group of producers and a group of receivers. The other point is also theoretical to an extent, but historical as well: it is related to the gradual adhesion of the genre to folklore that had already started on the eve of World War II and is related to its future survival.

In the era of the “tyranny of the director,” in the 20th century, when the director struggles to control, to tune and orchestrate all the means of a theatrical performance, the puppeteer, or the puppet theatre in general, represents a didactic model. Given that the possible disobedience and the lurking spontaneity of the live actor is absent, the marionette is even more perfect than the actor, from this perspective: this idea is first expressed by Kleist, in the well-known Romantic essay on the marionette, but it is also expressed in the “Übermarionette” of Edward Gordon Craig, in the beginning of the 20th century. This same idea returns in theatre semiotics towards the end of the 20th century, starting from a complete, harmonized, and totalitarian system of tools of expression of the stage, where the actor, at least theoretically, is no more than an imaginary puppet in the hands of the director. The marionette artist and the Karaghiozis puppeteer are truly the only managers of all the expressive means of their stage, with one condition: they cannot make free aesthetic choices, because these are prescribed by the expressive context of popular culture, from schools and traditions, and from the desires and taste of the audience. Also, being dependent on financial success, he complies without objections with the will of the spectators. In addition, given that his visual field is restricted behind the screen, he relies inevitably to the acoustic signs and signals of the audience: intensity and kind of laughter, duration, murmurs, comments, protests, whistling etc. The puppeteer is carrying out the collective volition, since the impact of the audience on the show is direct, and the audience is in a sense the co-producer of what happens on stage. That makes the shadow theatre the most faithful expression of the aesthetic aspirations of popular culture in the first decades of the 20th century, because the genre has survived countless processes of control and correction from the largest part of the popular strata of the Greek population. The procedures for approval or rejection are direct and immediate: the spectators intervene during the show, voice their opinion and impose their desire; otherwise they leave. The importance of these aural signals, that “direct,” so to speak, the performance, is evident in a well-known anecdote told about Antonis Mollas, who used to perform in Dexameni Square [Plateia Dexamenis], where the audience was rather bourgeois; as a result, the puppeteer was always uncertain about the composition of the audience, which

could vary from one evening to the next. He would use three jokes at the beginning of each performance to determine the kind of spectators present each time: one joke would be rather vulgar, the second of average tone and the last refined. Depending on the reaction of the audience, he would adapt the style of the performance accordingly.



Turkish shadow theatre
Karagöz from Proussa, clear
plastic. *Zisimos Sinodinos*
Collection



Turkish shadow theatre
Hacivat from Proussa, clear
plastic. *Zisimos Sinodinos*
Collection

This immediate control, the co-production of the spectators, characterizes popular art; demotic song, for instance, is composed through a similar process: someone starts the composition, but then the poem must undergo multiple versions, before it is approved

and transmitted in its extant form. This process of direct control disappears in the urban and artistic theatre, where the spectator is condemned to a more passive position and must keep his reactions until the end, thus influencing the show indirectly; this show is not improvised, but scheduled. The director is no longer an executor of the collective volition of the spectators, but a free creator, who imposes his own aesthetic code, and not that of the audience. The director is no longer an artisan, but an artist: he has gone from craftsmanship to artistry. Our last remark ties in with the previous comment at this point: this transition had already occurred during the Interwar period. The experimentation of Mollas with a bigger scene and bigger puppets, with interchangeable sets, with changes in the repertory, with adaptations from ancient drama or, more recently, completely different plays, bears the signs of these processes. This is how Karaghiozis loses his mindless, repulsive and intolerant manner and becomes more "human," more pedagogical etc.

These processes started between the two World Wars, and were first expressed by the appearance of printed pamphlets, from 1924 onwards. While the first pamphlets were written or dictated by famous puppeteers, as time went by, they became a lucrative occupation for anonymous people at a difficult time. These pamphlets are very dubious sources of information about real performances, in addition to the possibility that, within an oral improvisational art, written versions, always represent simply one variant among many. Nonetheless, this topic should be studied by philologists, who deal with popular literature and popular narratives, rather than by theatre scholars, or by those who specialize in research on the shadow theatre.

Unfortunately, during the flourishing of the pamphlet "business," no one considered the pamphlets good enough to be included to library collections, and only a few series have survived. Nonetheless, the appearance and spread of this phenomenon is indicative of processes linked to a broader and more general shrinking of popular culture, even in the cities. The early Greek cinema was a lethal enemy of Karaghiozis, as it was very popular in the 1920s, even outside the urban areas. However, the erosion of the genre occurred from within, through the gradual change of the traditional audience. A genre that depends so directly on reactions and the "co-creation" of spectators,

is bound to change, when its audience changes. The changes occurred with the increase in bourgeois spectators, who had much more restrained reactions, towards this "picturesque" and naive spectacle; the puppeteer was gradually deprived of his aural signals, which helped him "direct" the style of the performance. The increase in audiences made up of children, which imposed other kinds of jokes, easier participation, and easier laughter lowered the demands placed on the imagination and resourcefulness of the puppeteer. Last, the increase in audiences of tourists, who ignore the language and do not participate actively in this attraction, has given the puppeteer free reign to do whatever he wishes to satisfy his audience, according to his whim and imagination. The interactive theatre performance becomes more and more difficult throughout the 20th century, because the theatrical audience no longer has any social unity, and its composition is due to an accidental gathering of people with different ideas and diverging tastes.

Thus, our paper hero has lost, long ago, his big brother, the audience who protected him; instead, the puppeteer manipulates his character as he wishes. He becomes more human, even didactic. He is similar to fairytale heroes in school adaptations: from distant creatures of the imaginary and leading symbols of the child's psyche, they become nice friends of the group. Along with his grotesque and repulsive appearance, Karaghiozis is also losing the transcendental and distantiating jokes, his uncompromising anarchism, his subversive stupidity and wisdom, which liberates and soothes, creating the other, the different, his own, which is also, for two hours, our own. There is no point in lamenting the lost paradise of popular art: all the various uses and applications, like museums, folklorism and tourist industry, are useful and applicable. Our carton hero, who was once something like a demonic force of pure life, passes over to a museum and scholarly phase, the phase of collection and recollection; even if he has not been expelled, as has happened in certain stages, where the show has acquired a different cast and simply uses the shadow theatre technique, he is now disguised and pretends to be civilized. The dragon reveals his beastly nature far from the city. The tamer Karaghiozis little by little forgets his undermining humor and dilutes his subversive jokes.

Karaghiozis has gotten old somehow. He is resting indolently in publications and he stretches out on entire pages in books. He admires himself in museums and collections, in exhibitions and special events. Such a glamour, such a past. The first theatrical hero of the 20th century! And we fear that we might lose him, the protagonist of Greek theatre. But he cannot die. He has survived through so many plays, so many beatings; he is by nature immortal. And when the raven becomes a pigeon, and the black-eyed becomes white like the screen, he will still be there, for whoever has eyes to see him. His shadow is our shadow, a spirit of life and happiness.

Βιβλιογραφία

**ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ***

*«Ce théâtre d'ombres est pratiquement devenu
le véritable théâtre populaire grec».*

Georgios Megas

Ἡ βιβλιογραφία τοῦ θεάτρου σκιῶν στὴν Ἑλλάδα εἶναι πλούσια, ἀλλὰ καὶ πολὺ σκόρπια. Δὲν ἔχει ἐρευνηθεῖ ἀκόμα συστηματικά. Καὶ ἡ προκειμένη ἀπόπειρα κατάρτισης μιᾶς τέτοιας βιβλιογραφίας δὲν ἐξάντλεῖ τό θέμα. Ἔχει ἀπλῶς τὸ σκοπὸ νὰ ἀποτελέσει ἓνα ἐπιστημονικὸ βοήθημα προσανατολισμοῦ μέσα στὴν ἐκτεταμένη ἀρθρογραφία καὶ βιβλιογραφία γύρω ἀπὸ τὸ φαινόμενο τοῦ Καραγκιόζη, ἡ ὁποία βιβλιογραφία ἐμπεριέχει πηγές καὶ πληροφορίες ποικίλου χαρακτῆρος καὶ ἐπιστημονικοῦ ἐνδιαφέροντος.

Σὰν τέτοιος βιβλιογραφικὸς ὁδηγὸς γιὰ τὸ μελετητὴ, δὲν προβαίνει σὲ κρίσεις (μὲ ἐπιστημονικά ἢ ἄλλα κριτήρια) ἀλλὰ περιορίζεται νὰ δώσει πληροφορίες γιὰ τὸ περιεχόμενο τῆς κάθε μελέτης, ἐφόσον αὐτὸ δὲν προκύπτει ἀπὸ τὸν τίτλο. Μιὰ κριτικὴ βιβλιογραφία (ποὺ θὰ ἦταν ἐπίσης ἐπιθυμητὴ) καταρτισμένη μὲ ἐπιστημονικά κριτήρια, θὰ ἦταν ἀναγκαστικὰ σχετικὴ στὶς ἀξιολογήσεις της, γιατί τὰ κριτήριά της ἐξαρτῶνται εἴτε ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ σκοπιὰ (λαογραφικὴ, θεατρολογικὴ, αἰσθητικὴ, μουσικολογικὴ, φιλολογικὴ, κοινωνιολογικὴ), εἴτε καὶ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς πολιτιστικῆς ἱστορίας. Μιὰ τέτοια ἐκλεκτικὴ σκοπιὰ θὰ στένενε μοιραῖα τὸν ὀρίζοντα τῶν ἀπόψεων.

* 1^η ἐκδόση: Schmidt, L., (éd.), Le Théâtre Populaire Européen. Paris 1965, σελ. 495 / 2^η ἐκδόση: Λαογραφία. Δελτίον τῆς Ἑλληνικῆς λαογραφικῆς ἐταιρείας, Τόμος ΛΑ' (31): 1976-78, Ἀθῆναι, 1978

Με την αντικειμενική θέση της παρουσίας συνδέεται και μιὰ ἄλλη ιδιότητα τῆς βιβλιογραφίας αὐτῆς: Μέσα στὰ σχόλια καὶ στὶς μελέτες (μὲ τὴ χρονολογικὴ τους σειρὰ) γίνεται ἀνάγλυψη ἢ ἴδια ἢ ἱστορία τοῦ Καραγκιόζη στὸν Νεοελληνικὸ Πολιτισμὸ, ἀντικαθρεφτίζεται ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἀναγνώρισή του, ἡ εἴσοδός του σὲ καλλιτεχνικοὺς κύκλους, ἡ προαγωγή του σὲ ἀντικείμενο «διανοουμενικῶν» συζητήσεων, ἡ πρώτη ἐπιστημονικὴ πραγμάτευσή του κτλ. Διαγράφεται δηλ. ἕμμεσα ἢ ἴδια ἡ πολιτιστικὴ διαδικασία, πῶς καὶ ποῦ τὸ θέατρο σκιῶν βρῆκε τὴ θέση του ἀνάμεσα στὰ ἄλλα φαινόμενα τοῦ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀποφεύγεται ὁ κίνδυνος νὰ ἀπλοποιηθοῦν οἱ θέσεις καὶ οἱ ἀντιφάσεις τῶν κρίσεων γύρω ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη, οἱ ὁποῖες εἶναι ἐπίσης ἀντικείμενα τοῦ ἐνδιαφέροντος τῆς πολιτιστικῆς ἱστορίας.

Μιὰ συστηματικὴ βιβλιογραφία τοῦ ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη παρουσιάζει ἀκόμα μερικὲς ἐλλείψεις, σχετικὰ μὲ ἄρθρα σὲ τοπικὲς ἐφημερίδες τῆς ἐπαρχίας, στὴν περίοδο 1890-1920. Δύσκολο θὰ εἶναι ἐπίσης νὰ συγκεντρωθεῖ ἡ ἀρθρογραφία ἀπὸ ἐφημερίδες τοῦ ἐξωτερικοῦ, σὲ περιπτώσεις περιοδειῶν ποὺ ἔκαναν οἱ καραγκιοζοπαῖκτες σὲ χῶρες τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς (παρ' ὅλο ποὺ αὐτὰ τὰ ἄρθρα, τὶς περισσότερες φορές, δὲν προσθέτουν τίποτε τὸ θετικὸ στὴν ἔρευνα). Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθῆκες, ἡ προκείμενη βιβλιογραφία φαίνεται νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ ἀντικαταστήσει παλαιότερες σχετικὲς ἀπόπειρες καὶ νὰ καλύψει τὶς ἀνάγκες τῆς ἔρευνας, γιὰ ἓνα χρονικὸ διάστημα. Ἡ καταγραφή τῶν μελετῶν σταματᾷ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1977. Γιὰ τὰ νεώτερα δημοσιεύματα πρὲς νὰ προετοιμαστεῖ μιὰ προσθήκη.

Βιέννη, Νοέμβριος 1977

Α. Ἀραβικὸ καὶ τουρκικὸ θέατρο σκιῶν

Ἀναφέρονται μόνο βασικὲς ἐργασίες. Βλ. ἐπίσης ἀρ. 108, 128, 148, 173, 193, 202, 203, 213, 221, 255, 263, 270, 276, 283.

THÉVENOT, M., *Voyage de — tant en Europe qu' en Asie et en Afrique*, 5 vols, Vol. I, Paris, 1689, σσ. 109-111.

POUQUEVILLE, F. G. H. L., *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie*, Vol. II, Paris, 1805, σσ. 134-136.

ROLLAND, *La Turquie contemporaine*, Paris, 1854, σσ. 144-148.

NERVAL, Gerard de, *Le Voyage en Orient*, Vol. II, Paris, 1867, σσ. 44-52.

- THALASSO, A., *Molière en Turquie. Étude sur le théâtre de Karagueuz*, Paris, Tresse & Stock, 1888, σ. 26.
- KUNOS, L., «Über Türkische Schattenspiele», *Ungarische Revue*, VII (1887), σσ. 425-435.
- LUSCHAN, F. V., «Das Türkische Schattenspiel», *Internationales Archiv für Ethnologie*, II (1889), σσ. 1-9, 81-90, 125-143.
- THALASSO, A., *Le Théâtre turc. Molière et le théâtre de Karagueuz*, Paris, Ed. de l'Avenir dramatique et littéraire, s. a., σ. 20.
- , *Le théâtre turc: Karagueuz*, Paris, Ed. de l'Avenir dramatique et littéraire, s. a., σ. 16.
- JACOB, G., *Schejtan dolaby* (Karagösz-Comédien 1), Berlin, 1899.
- , *Kajuk ojunu* (Karagösz-Comödien 2), Berlin, 1899.
- , *Die Akserai-Schule* (Karagösz-Comödien 3), Berlin, 1899.
- THALASSO, A., «Le théâtre turc contemporain», *Revue encyclopédique Larousse*, 9e Année (1899), σσ. 1038-1044.
- KUNOS, L., «Türkisches Puppentheater. Karagoz-Schaukelspiel», *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn*, II (1892), σσ. 148-158.
- ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ, Ν., «Τὸ τουρκικὸν θέατρον: ὁ Καραγκιόζης», *Ἑθνικὸν Ἡμερολόγιον Σκόκου*, Ἀθῆναι, 1895, σσ. 99-103.
- DANEY, R., *Karagueuz and the stage in Turkey*, *The Theatre* I, 1896, σσ. 257-262.
- ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ, Ν., *Εἰκόνες Κωνσταντινουπόλεως καὶ Ἀθηνῶν* (Ἀθῆναι ἄ. ἔ.;) σσ. 219-223 (βλ. ἐπίσης ἀρ. 15).
- JACOB, G., *Türkische Litteraturgeschichte. Heft 1: Das türkische Schattentheater*, Berlin, Mayer & Müller, 1900.
- KUNOS, I., «Beiträge zur Karagöz-Literatur», *Keleti Szemle* I (1900), σ. 140.
- PISCHEL, *Die Heimat des Puppenspiels*, Halle a. d. S., Max Niemeyer, 1900.
- JACOB, G., *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*, Berlin, Mayer & Müller, 1901.
- LITTMANN, E., *Arabische Schattenspiele*, Berlin, Mayer & Müller, 1901.
- SAINÉAU, *Les marionettes en Roumanie et en Turquie*, *Revue des Traditions populaires*, XVI (1901), σσ. 417-419.
- JACOB, G., *Bibliographie über das Schattentheater*, Erlangen, Selbstverlag, 1902.

- REICH, H., *Der Mimus*, Berlin, 1903, σ. 616 έξ. (Για τὸν τουρκικὸ Κ. σὰν διάδοχο τοῦ βυζαντινοῦ μίμου).
- JACOB, G., *Vorträge türkischer Meddâh's*, Berlin, Mayer & Müller, 1904. [σσ. 14-16: Ἀπορρίπτει τὴ θεωρία τοῦ Reich κατὰ τὴν ὁποία ὁ τουρκικὸς Κ. εἶναι μιὰ συνέχεια τοῦ βυζαντινοῦ μίμου].
- THALASSO, A., *Le Théâtre Turc. La Revue Théâtral*, 3e Année, Nouvelle Série, Août 1904.
- HOROVITZ, J., *Spuren griechischer Mimen im Orient. Mit einem Anhang über das ägyptische Schattenspiel von Friedrich Kern*, Berlin, Mayer & Müller, 1905 [σσ. 98 έξ.: Για τὸ αἰγυπτιακὸ θέατρο σκιῶν].
- JACOB, G., *Erwähnungen des Schattentheaters in der Weltliteratur*, Berlin, 1906.
- RISAL, P., «Karaghieuz», *Le Mercur de France* (15. 12. 1906), σσ. 528-538 [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 31].
- ΡΙΖΑΛ, Π., «Ο Καραγκιόζης. Μετάφρ. τοῦ Ἀ. Παπαδιαμάντη», *Παναθήναια*, έτ. Η', τόμ. 15 (1907), τεῦχ. 171, σσ. 80-85 (=Θέατρο Β' (1963), ἀρ. 10, σσ. 27-30) [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 30].
- KAHLE, P., *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten* (Neuarabische Volksdichtung aus Egypten, Heft 1), Leipzig, Rudolf Haupt, 1909.
- SÜSSHEIM, K., «Die moderne Gestalt des türkischen Schattenspiels (Qaragöz)», *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 63 (1909), σσ. 739-773.
- GAUTIER, Th., *Constantinople*, Paris, 1910 [σσ. 168-180: Για τὸν τουρκικὸ Κ.]
- REHM, H. S., «Das Schattentheater der Orientalen», *Rühne und Welt* 13, (Okt. 1910) H. 2, σσ. 45-53.
- KARUTZ, R., *Das Schattentheater des Orientes*, Lübeck, 1919.
- LITTMANN, E., *Das Malerspiel. Schattenspiel aus Aleppo nach einer armenisch-türkischen Handschrift*, Heidelberg, 1919.
- SEIF, Th., «Drei türkische Schattenspiele», *Le Monde Oriental*, XVII, (1923), σσ. 113-181.
- LITTMANN, E., *Karagöz*, Deutsche Literatur-Zeitung, 1924, σσ. 2250-2256.

- RITTER, H., «*Karagösz*», *Türkische Schattenspiele. Hrsg. u. erklärt v. —.* Bd. 1-3 Hannover, Lafaire, 1924-53.
- BERGSTRÄSSER, G., «Türkische Schattenspieler», *Orientalische Literaturzeitung*, 28 (1925), σσ. 424-431.
- JACOB, G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und Abendlan*, Berlin, 1925.
- MENTZEL, Th., *Türkische Schattenspiele*, Die Scene, Blätter für Bühnenkunst, Sept. 1925, σσ. 178-182.
- RITTER, H., „Karagöz“, *Encyclopédie de l'Islam*, Vol. II, Paris 1925-26, σσ. 775-778.
- WEGENER, A., *Türkische Schattenspiele*, Berliner Tagblatt (26. 1. 1926).
- JACOB, G./KAHLE, P., *Das orientalische Schattentheater. I. Band: Der Leuchtturm von Alexandria*. Stuttgart, Kohlhammer, 1930 [Κείμενο από το άραβικό θέατρο σκιών].
- MARTINOVICH, N. N., *The Turkish Theatre*, New York, 1935.
- SAKISIAN, A., *Le théâtre de Karagheuz, L'Amour et l'Art* (March 1935), σσ. 102-103.
- D' AGOSTINO, Ch., «*Karageuz*», *Mercur de France*, 49 (1938).
- ΜΠΕΖΟΥ, Κ., «Τὸ λαϊκὸν θέατρον. Ὁ Καραγκιόζης στὴν Τουρκία. Ὁ Καβουκλοῦ καὶ ὁ Πεσικιάρ», *Πρωία* (29/8/1938) [γιά τὸν Κ. καὶ τὸ Orta Oyunu].
- SIYAVUSGIL, S. E., *Karagöz. Psiko-sosyolojik bir deneme*, Istanbul, 1941. (Βασικὴ ἐργασία γιὰ τὸν τουρκικὸ Κ. Βλ. ἐπίσης ἀρ. 54, 55, 68.)
- GERCEK, S. N., *Türk Temacasi-Meddah, Karagöz, Orta Oyunu*, Istanbul, 1942.
- LANDAU, J. M., *Shadow Plays in the Near East*, Jerusalem, 1948.
- SIYAVUSGIL, S. E., *Karagöz. Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*, Istanbul, 1951 (Βλ. ἐπίσης ἀρ. 51, 56, 68).
- BATTERSBY, H. R., «The Karagöz Show or the miniature theatres of Turkey», *Islamic Review*, 43 (1955), σσ. 28-29.
- SIYAVUSGIL, S. E., *Karagöz. Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*, Ankara, 1955 (Βλ. ἐπίσης ἀρ. 51, 54, 68).
- BORDAT, D./BONCROT, F., *Les théâtres d'ombres*, Paris, 1956.
- BORATAV, P. H., *Quand les Marionnettes du Monde se donnent la Main*

- (Commission de Folklore de la Saison Liégeoise 1958), σσ. 227-232 [Για τὸν τουρκικὸ Κ.].
- LANDAU, J. M., *Studies in Arab theatre and cinema*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1958.
- SCHNORR, G., *Aspekte der Puppen-und Schattenspielforschung. Quand les Marionettes du Monde se donnent la Main* (Liège 1958), 157 ff. [Ἀπορρίπτει τὴν παλαιότερη θεωρία τῆς καταγωγῆς τοῦ θεάτρου σκιῶν ἀπὸ τὴν Ἄπω Ἀνατολή ὡς ἀνεπαρκῶς τεκμηριωμένη].
- NEJAT, A., *Karagöz*, Ankara, 1959.
- HOENERBACH, W., *Das nordafrikanische Schattenspiel*, Mainz/Rheingold-Verlag, 1959 [Βασικὴ ἐπιστημονικὴ ἐργασία γιὰ τὸ θέατρο σκιῶν στὴ Βόρεια Ἀφρική στὸν 20^ο αἰ.].
- SPIES, O., *Türkisches Puppentheater*, Emsdetten-Westfalen, 1959 [Βασικὴ ἐργασία γιὰ τὸ τουρκικὸ θέατρο σκιῶν].
- Enciclopedia dello Spettacolo*, «Karagös», Vol. 6, Roma 1959, σσ. 881-883.
- REZVANI, M., *Le Théâtre et la danse en Iran*, Paris, Maisonneuve & Larose 1962 [Γιὰ τὸ περσικὸ θέατρο σκιῶν σσ. 123 ἑξ.].
- BONIFACIĆ-Rozin, N. et. al., *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb, 1963 [σσ. 28 ἑξ: Θέατρο σκιῶν].
- RISAL, P., «Καραγκιόζης πάντοτε οἰνόφυλξ, ἔτοιμος νὰ δώσῃ μαχαιριές», Μετάφρ. Α. Παπαδιαμάντη, *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 27-29 [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 30, 31].
- SIYAVUSGIL, S. E., *Ο Τοῦρκος Καραγκιόζ*, *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 20-25 [Ἐνημερωτικὸ ἄρθρο].
- AND, M., *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*, Ankara, Forum 1963-64 [σ. 43s. Karagöz].
- GÎTSĂ, L., «Le théâtre roumain de marionettes, art anciens et art modern», *Revue roumaine d'histoire de l'art*, I (1964), σσ. 119-138. [σσ. 120 ἑξ.: Γιὰ τὸν Καραγκιόζη στὴ Ρουμανία].
- AND, M., «Various Species of shadow theatre and puppet theatre in Turkey», *Estratto degli Atti del secondo congresso internazionale di arte Turca*, Napoli, 1965 [Στὴν Τουρκία ὑπῆρχαν διάφορες τεχνικὲς τοῦ θεάτρου σκιῶν].
- ΚΑΡΤΣΟΝΑΚΗΣ-ΝΑΚΗΣ, Ν., «Ὁ τούρκικος Καραγκιόζ», *Ἐπιθεώρηση*

Τέχνης, ἔτ. ΙΑ', τόμ. ΚΒ' (1965), τεύχ. 129, σσ. 266-269 [Σύνοψη κατὰ Siyavusgil].

AND, M., *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1969.

———, *Wie entstand das türkische Orta Oyunu? Maske und Kothurn* 16 (1970) σσ. 201-216 [Θεματολογικὲς σχέσεις τοῦ Orta Oyunu μὲ τὸ θέατρο σκιῶν].

Β. Τὸ ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν

α. Πηγὲς μέχρι 1900

Διατριβὴ φιλογενοῦς τινὸς Γραικοῦ περὶ τῆς καταστάσεως τῶν ἐν Ὁδησῶ οἰκούντων Γραικῶν κατὰ τὸ ἔτος 1816 (ἐξ Ὁδησοῦ). «Ἐὰν εἰς αὐτὸ παριστάνωνται ἀσελγῇ καὶ ἄσεμνα πράγματα, ὡς ὁ λεγόμενος Καραγκιόζης εἰς Κωνσταντινούπολιν...». Δὲν εἶναι βέβαιον ἂν τὸ ἀπόσπασμα ἀναφέρεται σὲ τουρκικὴ ἢ ἐλληνικὴ παράσταση. Γιὰ τὴ δεύτερη ἐρμηνεία βλ. ἀρ. 259. Βλ. ἐπίσης Φραγκίσκος, Ἑμμ. Ν., «Τὰ ἐλληνικὰ προεπαναστατικὰ περιοδικὰ. Εὐρετήρια. Β'» *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* 1811-1821, Ἀθήνα, 1976 (Κέντρον Νεοελληνικῶν Ἑρευνῶν Ε. Ι. Ε., 20), σσ. 246-47].

HOBBHOUSE, J. C., *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*, Philadelphia, 1817.

ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΣ, Π. Κ., *Ξένοι ταξιδιωτὲς στὴν Ἑλλάδα*, Τόμ. Γ', 2 (1810-1821), Ἀθήνα, 1975, σελ. 82 [Ἡ προφορικὴ παράδοση γιὰ τὴν ἡπειρωτικὴ καταγωγὴ τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη (ἕνας Ἑβραῖος καραγκιοζοπαίχτης στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ) φαίνεται νὰ ἐμπεριέχει κάποιον πυρήνα ιστορικῆς ἀλήθειας].

ΤΑΧΥΠΤΕΡΟΣ ΦΗΜΗ (18 Αὐγούστου 1841) [Ποικίλα. Ἀρ. 130, σ. 525: «Τὴν 21 τοῦ παρόντος θὰ παρουσιασθῇ εἰς Ναύπλιον ἡ κωμωδία τοῦ Καραγκιόζη, ἔχουσα ἀντικείμενον τὸν Χατζ-Ἀββάτην καὶ Κουτζοῦκ Μεϊμήτην». Δημοσ. ἀρ. 188, σελ. 1066, γερμ. μεταφρ. ἀρ. 276, σ. 65].

———, (9 Φεβρουαρίου 1852) [Ποικίλα. Ἀρ. 977, σ. 3: «Κατὰ τὴν συνοικίαν τῆς Πλάκας ἐσυστήθη ἀνατολικὸν θέατρον (...). Κατὰ τὴν τελευταίαν παράστασιν ἐωρτάσθησαν οἱ γάμοι τοῦ Καραγκιόζη (...).» Δημοσ. ἀρ. 188, σελ. 1066, δημ. μὲ σχόλια ἀρ. 82, σελ. 90-91, γερμ. μετάφρ. ἀρ. 276, σσ. 66-67].

ΑΘΗΝΑ (4 Ιανουαρίου 1854) [«Λυπούμεθα βλέποντες τὴν Διεύθυνσιν τῆς Ἀστυνομίας ἀνεχομένην καὶ συγχωροῦσαν τὴν ἑν τισι καφενί-οις παράστασιν τοῦ λεγομένου Καραγκιόζη, ἐνῶ ἄλλοτε αὐστηρῶς ἐμποδίζετο αὕτη (. . .)» (Γερμ. μετάφρ. ἀρ. 276, σ. 69)].

ΑΝΩΝΥΜΟΥ, *Ἡ Στρατιωτικὴ ζωὴ ἐν Ἑλλάδι*, Βραῖλα, 1870/Ἀθήνα, 1970. [σ. 107: «ἐπήγαινα εἰς τὸ ἐπάνω καφενεῖον ὅπου ἐπαρίστανον σχε-δὸν καθ' ἐσπέραν τὸν Καραγκιόζη», Χαλκίδα, 1856].

ΚΟΚΚΙΝΗΣ, Σπ., *Ἀντικαραγκιόζης ἢ ἀρνητικές κριτικές γιὰ παραστά-σεις τοῦ θεάτρου Σκιῶν στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ περασμένου αἰῶνα μαζί μὲ ἐννιά πρωτότυπα σχέδια τοῦ ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου καὶ παράρτημα βιβλιογραφίας*, Ἀθήνα, Ἴριδος, 1975, σ. 22. [Κατὰ τὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα ἐπαρχιακὲς ἐφημερίδες διαμαρτύρονταν γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ Κ. καὶ οἱ σάτιρές τους ἀποτελοῦν σημαντικὲς πηγὲς γιὰ τὴ διάδοση καὶ γιὰ τὶς λεπτομέ-ρειες τῶν παραστάσεων. Ἀνεύρεση τέτοιων πληροφοριῶν στὴν ἐφ. «Εὐβοία» στὴ Χαλκίδα τὸ 1879 καὶ στὴν ἐφ. «Φαραὶ» Κα-λαμάτας τὸ 1896 [Κρίσις: Puchner, W., *Südostforschungen*, XXXV (1976), σσ. 431-435].

MYRSIADES, L. R., «The Karaghiozis Performance in Nineteenth-Century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 2 (1976), σσ. 83-97. [Σημαντικὴ ἐργασία γιὰ τὴν ἱστορία τῶν πρώτων φάσεων τοῦ θεά-τρου σκιῶν στὴν Ἑλλάδα].

β. Κείμενα (φυλλάδες καὶ ἀναδημοσιεύσεις)

ROUSSEL, L., *Karagheuz ou le Théâtre D'ombres à Athènes*, 2 vols, Athènes, Raftani, 1921 [Τόμ. Α', πρώτη ἀρίθμηση σσ. 79-242 «Λίγο ἀπ' ὅλα» τοῦ Ἀντ. Μόλλα τὸ 1918· δευτ. ἀρ. σσ. 80-242 γαλλ. με-τάφρ. τοῦ ἴδιου ἔργου, τόμ. Β', σσ. 4-55 τὰ περιεχόμενα 29 πα-ραστάσεων τοῦ Μόλλα, σελ. 56-96. Γλωσσάριον, σσ. 108 καὶ ἐξ. ἐπίμετρον].

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ ΤΟΥ ΜΟΛΛΑ, Ἀθήνα, Δελῆ ἁ. ἔ. [ἀπὸ ἀρ. φ. 18 ἀναφέρε-ται 1925. Ἀρ. 1-32 (Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, ἀναφ. στὸν ἀρ. 173 (μὲ ἐξαίρεση ἀρ. φ. 25 καὶ 26) καὶ στὸν ἀρ. 271].

ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ, Ἰ., *Νέαι παραστάσεις Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, Ἄγκυρα, Α. Πα-παδημητρίου, ἁ. ε., Ἀρ. 1-24 [Στὸ θεατρικὸ Μουσεῖο ἀρ. φ. 9, 10, 12, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23. Στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη ἀρ. φ. 9-24].

- ΝΤΑΒΑΣ, Μ., *Νέαι παραστάσεις Καραγκιόζη*, Ἀθήναι, Ἐγκυρα, Ἀ. Παπαδημητρίου ἄ. ἔ. Ἀρ. 1-24 [Στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη ἄρ. φ. 1-18].
- ΜΙΜΑΡΟΣ, Θ., *Αἱ νεώταται παραστάσεις τοῦ θεάτρου σκιῶν (Καραγκιόζη)*, Ἀθήναι, Μ. Ι. Σαλιβέρου, ἄ. ἔ. [ἄρ. 14 ἔχει ὑπότιτλο: *Ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία τοῦ 1940*]. Ἀρ. 1-18 [Στὸ θεατρικὸ Μουσεῖο ἄρ. φ. 1, 2, 3, 5, 7, 12, 14].
- ΚΩΣΤΑΤΖΗ, Ι., *Νέες αυτοτελεῖς παραστάσεις*, Ἀθήναι, Ἀστήρ, ἄ. ἔ., ρ. 1-40, παρ. 1-5, συν. 41-50. Διαφόρων παικτῶν [Στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο ἄρ. φ. 23, 24 (τοῦ Ἰ. Μουστάκα), 42, 44, 45, 46].
- ΞΑΝΘΟΣ, Μ., *Ἑλληνικὸν θέατρον τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήναι, Σαραβάνου-Βουσινέα, ἄ. ἔ., 26 φύλλ. χωρὶς ἄρ. [Ἀναφ. στοὺς ἄρ. 173 καὶ 271].
- , *Ἑλληνικὸν θέατρον. Ὁ Καραγκιόζης* (sic), Συνέχεια ἀπὸ ἄρ. 89. 12 φύλλ. χωρὶς ἄρ. [Ἀναφ. στὸν ἄρ. 173 καὶ στὸν ἄρ. 271].
- , *Ἑλληνικὸν θέατρον τοῦ Καραγκιόζη*, Σειρὰ Δευτέρα (τοῦ ἄρ. 88), 6 φύλλ. χωρὶς ἄρ. [Ἀναφ. στὸν ἄρ. 173 καὶ στὸν ἄρ. 271].
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, *Ἐκλεκταὶ παραστάσεις*, Ἀτ., ἄ. ἔ. 1 φύλλ. [Ἀναφ. στὸν ἄρ. 173. ἄρ. Ἀναφ. στὸν ἄρ. 173].
- ΝΕΑ ΑΥΤΟΤΕΛΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ*, Ἀθήναι, ἄ. ἔ. Ἀρ. 2, 5 (ἀνών.) . [Ἀναφ. στὸν ἄρ. 173].
- ΜΑΝΟΥ, Κ., *Ἐκλεκταὶ παραστάσεις*, Ἀ. τ., ἄ. ἔ. 2 φυλλ. [Ἀναφ. στὸν ἄρ. 173 καὶ στὸν ἄρ. 271].
- ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ, Κ., *Νέα αὐτοτελὴς παράστασις Καραγκιόζη*, Ἀθήναι, ἄ. ἔ. (συνέχεια τοῦ ἄρ. 9), Ἀρ. 11, 14, 17, 18 [Ἀναφ. στὸν ἄρ. 173].
- ΞΑΝΘΟΣ, Μ., *Τὸ βιβλίον τοῦ γέλιου*, Ἀθήναι, Κεραυνὸς ἄ. ἔ. 4 παραστ., [Ἀναφ. στὸν Ἀρ. 271].
- ΜΟΛΛΑΣ, Α., *Ἐνα λαμπρὸ μάθημα τοῦ Καραγκιόζη*, κωμῳδία μονόπρακτῃ σὲ 10 σκηνὲς κατὰ παράδοση ὑπὸ Ἀρετῆς Μόλλα-Γιοβάνου, ἐπιμελεῖα κειμένου Ἰουλίου Καΐμη, Σχέδια Ἀλ. Κωνσταντοπούλου, Ἀθήνα, 1953, σ. 32.
- JENSEN, H., *Vulgärgriechische Schattenspieltex-te. I. Herausgegeben und mit Anmerkungen sowie Indices versehen von Dr. —*, Berlin, 1954, S. 92 [ΚΡΙΤΙΚΗ ἔκδοση τοῦ ἄρ. 1 καὶ ἄρ. 24 τῆς σειρᾶς: Ο Κ. τοῦ Μόλλα (Ἀθήναι 1925) μὲ ὑποσημειώσεις καὶ γλωσσάριο, σ. 9 ἔξ.: Ο Κ. καδῆς. Σελ. 48 ἔξ.: Οἱ τρεῖς προσκυνηταί (Κρίσις: R. Dostálová-Jeništová, Byzantinoslavica 17 (1956), σσ. 137-141].

ΜΟΛΛΑΣ, Α., «Λίγο άπ' όλα. Κωμωδία με πρόλογο», *Θέατρο*, χρον. Β', τεύχ. 10, (1963), σσ. 64-75.

EIDENEIER, H., *Neugriechisch für Humanisten*, München, Heimeran, 1965 [σσ. 63-67: Μονόλογος του Κ. άπό τὸ ἔργο «Λίγο άπ' όλα» του Α. Μόλλα (σκηνή δεύτερη) στα ἑλληνικά με γερμανική μετάφρ.].

ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ, Π., «Τὸ ἑξαιρετικὸν ἔργον. Οἰδίπους ὁ Τύραννος. Κείμενο», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ἔτ. ΙΑ', τόμ. ΚΒ', 129 (1965), σσ. 274-279.

ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., *Εἰκονογραφημένος Καραγκιόζης τοῦ Σπαθάρη*, Ἀθήνα, Ἀδελφ. Λιναρδάτου (1967), 12 φυλλ. [Στὸ ἀρχεῖο Σπαθάρη. Σὲ μορφή κινούμενων σχεδίων].

———, «Ὁ Καραγκιόζης προφήτης. Κείμενο», *Θεατρικά*, 1 (1971), σσ. 425-437.

ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., *Καραγκιόζης*, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Ἑρμῆς, 1971/72, τόμ. Α' (1971), σ. πδ' 189, τόμ. Β' (1971), σ. 245, τόμ. Γ' (1972), σ. 335. [Τόμ. Α' σσ. α'-πδ': Εἰσαγωγή στὸν Κ. Λεπτομερειακὴ ἀνασκόπηση τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης τοῦ Κ., τῆς μορφολογίας καὶ τοῦ ὕφους του (προβληματικὸ μόνο τὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν καταγωγή). Βασικὸ γιὰ κάθε μελετητὴ τοῦ θεάτρου σκιῶν]. [Κείμενα: Ὁ γάμος τοῦ Μπαρμπαγιώργου καὶ ὁ Κ. νύφη (Μ. Ξάνθου), Τὸ χάνι τοῦ Μπαρμπαγιώργου (Α. Μόλλα), Ὁ Κ. φαρμακοποιὸς (τοῦ Κ. Μάνου), Ὁ Κ. πλοίαρχος (Μ. Ξάνθου), Ὁ Κ. μάντης (Α. Μόλλα). Τόμ. Β': Εἰς τὸν πύργον τῶν φαντασμάτων (Α. Μόλλα), Ἡ μεταμόρφωσις τοῦ Κ. (Μ. Ξάνθου), Τὰ ἑπτὰ θηρία καὶ ὁ Κ. (Μ. Ξάνθου), Ὁ Ἀθανάσιος Διάκος καὶ ὁ Κ. κανδηλάπτης (Μ. Ξάνθου), Λίγο άπ' όλα (Α. Μόλλα). Τόμ. Γ': Κατσαντώνης (Α. Μόλλα), Καπετὰν Γκρῆς (Μ. Ξάνθου). Σσ. 334 ἔξ.: Γλωσσάριον. Οἱ ἐκδόσεις αὐτές βασίζονται στὶς πρῶτες σειρὲς τῶν φυλλάδων καὶ παρουσιάζονται με διορθώσεις καὶ παρεμβάσεις τοῦ ἐκδότη (Κρίσις: Puchner, W., *Südostforschungen* XXXIII 1974, 524-526)].

ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ, Π., *Πέντε κωμωδίες καὶ δυὸ Ἡρωϊκά. Μὲ εἰσαγωγή τῆς Καίτης Μαζῆ*, Ἀθήνα, Ἑρμείας, 1972, σ. 332 [σσ. 7-10: Βιογραφικὸ σημεῖωμα γιὰ τὸν Π. Μιχόπουλο τῆς Κ. Μαζῆ, σσ. 11-16: Ἡ γέννηση τοῦ θεάτρου σκιῶν καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Κ. (Ὁ ἴδιος ὁ Μιχόπουλος ὑποστηρίζει τὸν ἔρχομὸ τοῦ Κ. άπό τοὺς γύφτους.

Πιστεύει ότι ήδη επί Τουρκοκρατίας υπήρχε ο έλλ. Κ. που παίζονταν σε σπηλιές και μοναστήρια (!)]. Εκδίδονται τα έργα: *Ὁ Μεγαλέξανδρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι*, *Τὸ καφενεῖον τοῦ Κ.*, *Ἀστροπογιάννης καὶ Λαμπέτης*, *Ὁ Κ. πνευματιστής*, *Δολλάρια στὸ δρόμο*, *Ὁ Καπετὰν Μαυροδῆμος*, *Τὸ στοιχειωμένο δέντρο*, 330 ἐξ.: Τίτλοι ἀπὸ 45 ἔργα τοῦ ἴδιου (Κρίσις: Puchner, W., *Südostforschungen*, XXXV (1976), σσ. 431-435).

Κ., Γ., *Ὁ Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες καὶ τὸ χρονικὸ τοῦ θεάτρου σκιῶν*, *Μὲ μιὰ εἰσαγωγή τοῦ Δημ. Σιατοπούλου*, Ἀθήνα, «Ἄγκυρα», 1973, 307 σελ. [σσ. 5-10: Στὴν εἰσαγωγή ὑποστηρίζεται ἡ καταγωγή τοῦ θεάτρου σκιῶν ἀπὸ τὴν Κίνα· σσ. 11-20: Ὑποστηρίζεται ἡ καταγωγή τοῦ έλλ. Κ. ἀπὸ τὴν ἡπειρωτικὴ παράδοση, κατὰ τὰ μέσα τοῦ 19^{ου} αἰῶνα (ἀνακρίβεια: ὁ Γιάννης Βράχαλης δὲν μετέφερε τὸν Κ. ἀπὸ τὴν Πόλη στὴν Ἥπειρο). Κείμενα (χωρὶς φιλολογικὴ ἐπιμέλεια): *Ὁ Σιὸρ Διονύσιος τενόρος καὶ ὁ Κ. πριμαντόννα* (Θ. Μίμαρος), *Ὁ Κ. καὶ ἡ ὄρφανὴ τῆς Χίου* (Μ. Ξάνθου), *Ὁ Κ. καὶ ὁ Γερο-Δράκος ὁ Σουλιώτης* (Δ. Γιαννούλη), *Ὁ Κ. καὶ οἱ τρεῖς γαμποῖ* (Γ. Κόντου), *Ὁ Κ. διαρρήκτης* (Γ. Πετρόπουλος), *Ὁ Κ. ψευτογιατρός* (Ι. Μουστάκα), *Ὁ Κ. καὶ Καπετὰν Γκρῆς* (Ι. Μουστάκα), *Ὁ Κ. ἐφευρέτης* (Ι. Μουστάκα), *Ὁ Κ., καὶ τὰ ἐφτὰ θηρία καὶ ὁ Μεγαλέξαντρος* (Ι. Μουστάκα), *Ὁ Κ. καὶ τὰ τρία αἰνίγματα* (Ι. Μουστάκα), *Ὁ Κ. φούρναρης* (Ι. Μουστάκα), *Ὁ Κ., ὁ Ἀλῆ Πασᾶς καὶ ἡ Κυρὰ Φροσύνη* (Ι. Μουστάκα) Κρίσις: Puchner, W., *Südostforschungen*, XXXV (1976), σσ. 431-435].

γ. Μελέτες καὶ ἄρθρα (σὲ χρονολογικὴ σειρὰ)

ΜΕΛΑΣ, Σπ., «Παρὰ τὸ πανόραμα», *Ἑστία* (4/5/1910), Χρονογράφημα [Ἀνατ. ἀρ. 283 σσ. 114-118, Ὁ χαρακτήρας τοῦ τουρκικοῦ καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ Κ].

ΡΕΠΟΡΤΕΡ (ψευδ.), Μόνον ὁ Καραγκιόζης, *Πατρὶς* (10/7/1911) [Ἀνατ. ἀρ. 283 σσ. 118-124. Ἐντυπώσεις ἀπὸ μιὰ παράσταση τοῦ Κ. καὶ ἀποσπάσματα διαλόγου].

ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Κάτω ἀπὸ τὰς λεύκας τῆς Δεξαμενῆς ὁ Καραγκιόζης καὶ ἡ παρέα του», *Ἐμπρὸς* (14/7/1911) [Ἀνατ. ἀρ. 283 σσ. 124-127. Ἐντυπώσεις ἀπὸ μιὰ παράσταση τοῦ Μόλλα στὴ Δεξαμενῇ].

ΠΛΑΤΗΣ, Γ., «Εἰς τόπον εὐθυμίας», *Ἀστραπὴ*, 12/8/1911, Χρονογράφημα [Ἀνατ. ἀρ. 283, σσ. 127-130. Γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ Ἀν. Μόλλα στὴ Δεξαμενῇ].

- ΦΙΛΕΑΣ, Φ., «Τὰ παρασκήνια τοῦ Καραγκιόζη», *Καιροὶ* (29/4/1912), Χρονογράφημα [Ἀνάτ. ἀρ. 283, σσ. 130-132. Γιὰ τὴν οἰκονομία τοῦ θεάτρου σκιῶν τοῦ Μόλλα].
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ὁ Καραγκιόζης», *Καιροὶ* (23/10/1912) [Ἀνάτ. ἀρ. 283, σσ. 132, Ψευδὴς εἴδησις γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Μόλλα στὴ μάχη τοῦ Σαρανταπόρου].
- ΠΛΑΤΗΣ, Γ., «Ἀπώλεια εὐθυμία», *Ἀστραπή* (23/10/1912), Χρονογράφημα [Ἀνατ. ἀρ. 283, σσ. 133-134, Ψευδὴς εἴδησις γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Μόλλα καὶ νεκρολογία του].
- ΚΟΡΧΑΡΟΣ (ψευδ.), «Τὰ λαϊκὰ κέντρα. Ὁ Καραγκιόζης», *Ἀκρόπολις* (25-26/6/1915) [Ἀνάτ. ἀρ. 283, σσ. 134-138. Ἐντυπώσεις ἀπὸ παραστάσεις τοῦ Κ. καὶ μιὰ συνέντευξη μὲ τὸν Α. Μόλλα].
- ΑΘΗΝΑΙΟΣ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἑσπερινή* (3/5/1916) [Πληροφοριακοῦ χαρακτ.].
- ΣΤΑΘ., Τ., «Ὁ καλλιτέχνης Μόλλας», *Ἔθνος* (3/5/1916).
- ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., «Τὸ λαϊκὸν θέατρον τοῦ Καραγκιόζη», *Ἡ Εἰκονογραφημένη*, ἀρ. 159, 160, 161, 162 (Ἰαν.-Μάρτιος 1918) [Ἀναδημ. ἀποσπάσματος: ἀρ. 283 σσ. 138-141. Μελέτη].
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἀκρόπολις* (27/7/1919).
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Μόλλας», *Ἀκρόπολις* (29 /7 /1919).
- ROUSSEL, L., *Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*, Athènes, Raftani (1921), Vol. I, n^{os} 1-242 (σσ. 32+62+53), Vol. II, n^{os} 242-497 (σ. 116) [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 83. Κρίσεις: Κυριακίδης, Στ. Π., *Λαογραφία*, 8 (1921/25), σσ. 280-283. Bogréa, V., *Bulletin de l'Institute pour l'étude de l'Europe sudorient*, 9 (1922), σσ. 107-109].
- ΕΣΠΕΡΟΣ (ψευδ.), «Τριάκοντα κωμωδία», *Πρωϊνή* (28/11/1921) [Κρίσις γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Ρουσσέλ ἀρ. 121].
- ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης», *Τηλέγραφος Σμύρνης* (17/12/1921).
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ, Στ. Π., ROUSSEL, L., *Λαογραφία*, 8 (1921/25), σσ. 280-283. [Βιβλιοκρισία γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Roussel. Βλ. ἐπίσης ἀρ. 121. Διατυπώνονται μερικὰ σφάλματα καὶ ἑλλείψεις. Μέμφεται ὁ περιορισμὸς τῆς ἔρευνας στὸν Ἀ. Μόλλα. Παραχωρεῖται ἐπίσης ἡ ἐξῆς ἐνδιαφέρουσα πληροφορία παρμένη ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Νικ. Γ. Πολίτη: «Κάποτε ὁ Μακρυγιάννης μὲ τὰ παλληκάρια του εἶχεν εἰσέλθει

εἰς ἓνα Καραγκιόζη, τοῦ ὁποίου τὸ ἀκροατήριον ἦτο μεικτὸν καὶ ὁ Καραγκιόζης ἀπέφευγε τὰς βωμολοχίας. Ὁ Μακρυγιάννης διεμαρτυρήθη διὰ τὸ μασκάρημα αὐτὸ τοῦ Καραγκιόζη, ἔβγαλε τὰς γυναῖκας ἔξω καὶ διέταξε τὸν καραγκιοζοπαίχτη νὰ πῇ κεῖνα ποὺ ἤξερε» (σ. 282)].

ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ, ΣΤ. Π., *Ἑλληνικὴ Λαογραφία*, Μέρος Α', Ἀθήναι, 1923, β' Ἰνδ., ἐν Ἀθ. 1965 [σ. 89: «Ἀξίον προσοχῆς καὶ μελέτης εἶναι τὸ λαϊκὸν θέατρον τοῦ Καραγκιόζη»].

ΤΣΑΜΟ (ψευδ.), «Μιὰ βραδυὰ στὸν Καραγκιόζη», *Ἐλεύθερον Βῆμα* (21/1/1923) [Ἀναδημ. ἀποσπασμάτων τοῦ διαλόγου ἀρ. 283, σσ. 141-143. Ἐντυπώσεις ἀπὸ μιὰ παράσταση τοῦ Κ].

ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., «Τὸ ἐλληνικὸν λαϊκὸν θέατρον. Ὁ Καραγκιόζης», *Ἡμερολόγιον Ἐγκυκλοπαιδικόν*, ἔτ. 20 (1923), σσ. 214-229.

JACOB, G., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und Abendland*, Hannover, Heinz Lafaire, 1925 [βλ. ἐπίσης ἀρ. 42, σσ. 130-31: Γιὰ τὸν ἐλληνικὸ Κ.].

ΘΕΑΤΗΣ (ψευδ.), «Στὴ Δεξαμενὴ», *Εἰκονογραφημένη* (23/6/1925) [Γιὰ τὸ θέατρο σκιῶν τοῦ Ἀ. Μόλλας].

ΛΑΥΡΑΣ, «Ὅπισθεν τῆς Ὁθόνης», *Ἐλεύθερον Βῆμα* (17/6/1926), [Ἐντυπώσεις ἀπὸ μιὰ παράσταση τοῦ Κ.].

ΕΡΝΑΝΗΣ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἐμπρός* (15/12/1926).

ΕΡΓΟΛΑΝΟΣ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἐσπερινή* (4/8/1926).

ΡΟΔΑΣ, Μ., «Ελλάς-Καραγκιόζης», *Ἐλεύθερον Βῆμα* (4/8/1926) [Ἀναδημ. ἀρ. 283, σσ. 147-148. Εἰδήσεις γιὰ τὴ διάδοση τῶν φυλλάδων στὴν ἐπαρχία καὶ τὴν ἐνασχόληση τῶν μαθητῶν μὲ τὶς χάρτινες φιγούρες τοῦ Κ.].

ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ὁ γάμος τοῦ Καραγκιόζη», *Βραδυνή* (2/7/1927) [Ἀναδημ. ἀρ. 283, σσ. 146-147. Εἰδήσεις γιὰ νεωτερισμοὺς στὸ ἀθηναϊκὸ θέατρο σκιῶν].

ΔΗΜΟΣ (ψευδ.), *Τὸ θέατρον ὅπου γελᾷ ὁ λαός. Βίβλος γενέσεως τοῦ Καραγκιόζη. Ἡ θυμοσοφία του. Οἱ τύποι του. Κυριακὴ Α' (1927)*, ἀρ. 32, σ. 9.

ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΣ, Ε., «Καραγκιόζης», *Ἐμπρός* (6/5/1928).

ΤΣΑΜΟ (ψευδ.) «Μόλλας, ὁ ἡγεμὼν τοῦ λαϊκοῦ γέλιου», *Πατρίς*

- (17/6/1928) [Αναδημ. άρ. 283, σσ. 149-150 αποσπασμάτων του διαλόγου].
- Α., «Στὸν Καραγκιόζη. Οἱ βουλευτικὲς ἐκλογές», *Πρωΐα* (Ἰούλιος 1928) [Γιὰ μιὰ παράσταση τοῦ Μόλλα].
- ΚΑΠ-Σ (ψευδ.), «Ἕνα βράδυ στὸν Καραγκιόζη», *Πατρὶς* (Ἰούλιος 1928) [Αναδημ. αποσπασμάτων διαλόγου άρ. 283, σσ. 148-149].
- ΜΠΑΣΤΙΑΣ, Κ., «Ἕνα βράδυ στὸν Καραγκιόζη», *Ἀκρόπολις* (Ἰούλιος 1928) [Ἐντυπώσεις ἀπὸ μιὰ ἀθηναϊκὴ παράσταση].
- , «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἐλεύθερον Βῆμα* (Ἰούλιος 1928) [Αναδημ. ἀποσπάσματος άρ. 283, σσ. 150-151. Γιὰ τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Λουνατσάρσκυ στὸ Μόλλα].
- ΦΟΡΤΟΥΝΙΟ (ψευδ.), «Ἐκπολιτισμός», *Ἔθνος* (9/9/1928) [Ὁ Κ. πολιτιστικὸς παράγοντας].
- ΡΑΣ ΤΑΦΑΡΙ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης», *Χιακὸς Τηλέγραφος*, 9 καὶ (17/11/1928).
- ΒΡΙΑΡΕΩΣ, «Μόλλας», *Ἐλεύθερος Λόγος Μυτιλήνης* (15/12/1928).
- ΩΜΕΓΑ (ψευδ.), «Μιὰ ὥρα στὰ παρασκήνια τοῦ Καραγκιόζη», *Πατρὶς* (26/5/1929).
- Ο ΙΔΙΟΣ (ψευδ.), «Ὁ Μόλλας», *Σημαία Καλαμῶν* (20/11/1929).
- HEGE, W., «Griechische Schattenspiele», *Atlantis*, II (1930), σσ. 566-572.
- JACOB, G./KAHLE, P., *Der Leuchtturm von Alexandria*, Stuttgart/Kohlhammer, 1930 [Βλ. ἐπίσης άρ. 46. Σελ. 94: Εἴδηση γιὰ τὶς ἐλληνικὲς φυλλάδες τοῦ Κ. στὴν Ἀθήνα].
- ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ν. Ι., «Καραγκιόζης», *Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη*, Ἀθῆναι 1930, τόμ. 7, σσ. 269.
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ἐκεῖ ποὺ γεῶ ὁ λαὸς μὲ τὴν καρδιά του», *Πρωΐα* (Ἰούλιος 1931).
- ΚΑΠ-Σ (ψευδ.), «Ἕνα βράδυ στὸν Καραγκιόζη», *Πατρὶς* (23-24/7/1931).
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., «Ὁ Καραγκιόζης. Τὸ κοινὸ του καὶ ὁ θεατρικὸς του ρυθμός», *Πρωΐα* (15/7/1931) [Βλ. ἐπίσης άρ. 169, 234. Ὁ Κ. σὰν προῖον τῆς λαϊκῆς τέχνης ἔχει ἀπόλυτη ἐπικοινωνία μὲ τὸ κοινὸ του].
- , «Τελικὰ συμπεράσματα. Νεοελληνικὴ θεατρικὴ πραγματικότητα», *Πρωΐα* (22/7/1931) [Ὁ Κ. ὡς λαϊκὸ θέατρο κατέχει τὸ τοπικὸ κωμικὸ ὕφος].

- ΩΜΕΓΑ (ψευδ.), «Ὁ Λουνατσάρσκυ στὸν Καραγκιόζη», *Πατρὶς* (Ἰούλιος 1931) [Αναδημ. ἀρ. 283, σσ. 151-152. Συνέντευξη μὲ τὸν Ρῶσο ὑπουργό].
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Πῶς μᾶς βλέπουν οἱ ξένοι. Τὸ θέατρο σκιῶν εἰς τὰς Ἀθήνας. Μετάφρασις ἄρθρου ποὺ ἐδημοσιεύθη στὸ γαλλικὸ *Miroir du Monde*», *Πρωῖα*, *Πατρὶς* (Αὔγ. 1931).
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., «Κινηματογραφικοὶ τύποι», *Πρωῖα* (12/2/1932) [Ὁ Σαρλὼ καὶ ὁ Κ].
- ΔΟΥΚΑΣ, Σ., «Ἐκεῖ ποὺ ὁ λαὸς γελᾷ μὲ τὴν καρδιά του (ὁ Καραγκιόζης τοῦ Μόλλα)», *Πολιτεία* (31/7/1932).
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., «Τὸ θέατρο τοῦ Καραγκιόζη», *Πρωῖα* (7/10/1932) [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 169, 224, 234].
- MC DOUGALL, A. R., «An Athenian Shadow-Show», *Theatre Arts Monthly* (May 1933), σσ. 378-393.
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ὁ Καραγκιόζης δρᾷ ἐνδόξως εἰς τὸ Παρίσι», *Ἀθηναϊκὰ Νέα* (7/6/1933).
- ΓΙΟΚΑΡΙΝΗΣ, Ν., «Ντόπιο πρᾶμα. Καρπαζολουτρά», *Ἐλεύθερον Βῆμα* (13/8/1933).
- PONTEN, J., *Aus griechischer Landschaft*, Leipzig, Reclam, 1933 [σσ. 53: Γιὰ τὴν παράσταση «Ὁ Καραγκιόζης φούρναρης» στὴν Ἀθήνα].
- CAIMI, G., *Karagheuz ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres par —, avec 40 gravures sur bois originales et d'après des peintures populaires par Klaus Yrieslander cijoint une reproduction au couleurs et 43 figures à l'encre*, Athènes, Editeurs: «Hellenikes Technes», 1935, σσ. XVI+144+38.
- ILLYNE, O., *The Athens theatre of shadows. Studio* (London, Feb. 1935), nr. 2, σσ. 79-83.
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ὁ ἐφευρέτης τοῦ Καραγκιόζη ἦτο συμπολίτης», *Τὸ Μέλλον τῆς Ὑδρας*, 4 (1936), σσ. 78, 81.
- ESCHMANN, E. W., «Griechisches Tagebuch. Jena, E.», Diederich, 1936. (σσ. 257-58: Γιὰ τὸν νεοελλ. Κ.).
- ΚΑΪΜΗΣ, ΤΖ., «Ἡ ἱστορία καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη, ὅπως τᾶμαθε ἀπὸ τοὺς καραγκιοζοπαῖχτες καὶ πρῶτα ἀπὸ τὸν Παντελῆ Μελίδη ὁ Τζούλιο Καΐμης, μὲ κείμενο τοῦ Ἀντωνίου Μόλλα καραγκιοζο-

- παίχτη καὶ ξυλογραφίες ἀπὸ ζουγραφίες τοῦ καραγκιοζοπαίχτη Ἀθανασίου Δεδούσαρου, τοῦ Klaus Vrieslander», Ἀθήνα, 1937, σ. 32. [Κρίσις: Σ. Κ., *Νέα Γράμματα*, περ. Β' (1937), φ. 12, σ. 14].
- SCHUMACHER, H., *Das neue Hellas*, Berlin, Stilke G., 1937 (σ. 197: Γὰ τὸν νεοελληνικὸ Κ. σὰν πολιτικὴ σάτιρα στὰ '30).
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., *Ἐκλογή ἀπὸ τὸ ἔργο του*, Ἀθῆναι, 1938, 2 τόμ. [Γὰ τὸν Κ. τόμ. Β', σσ. 143-148, 148-150, 163 ἐξ., 207-212. Βλ. ἐπίσης ἀρ. 152, 153, 156, 158].
- ΧΑΡΗΣ, Π., «Τὰ λαϊκὰ θεάτρα», *Τὸ Νέον Κράτος* Β' (1938), σσ. 858-859.
- ΜΑΡΚΑΚΗΣ, Π. Ι., «Μυθιστόρημα καὶ λαϊκαὶ παραδόσεις περὶ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου», *Νεώτερον Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἡλίου*, Ἀθήνα ᾠ. ξ., τόμ. Β', 258 [Σύγκριση μεταξὺ τοῦ Μεγαλέξανδρου τοῦ θεάτρου σκιῶν καὶ τοῦ δρακοντοκτόνου ἁγίου Γεωργίου τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν].
- ΝΑΚΗΣ, Ν., «Ἕνας λαϊκὸς καλλιτέχνης», *Νεοελληνικά Γράμματα*, περ. Β' (1940), ἀρ. φ. 182, σσ. 3, 10 [Γὰ τὸν Δ. Σαρδούνη, «Μίμαρο»].
- RITTER, H., *Karagösz. Türkische Schattenspiele. Hrsg. u. erklärt v. —.*, Bd. 1-3, Hannover, Lafaire, 1924-53 (Τόμ. 2, σσ. XII-XV: Γὰ τὶς ἐλληνικὲς φυλλάδες. Βλ. ἐπίσης ἀρ. 40).
- ΜΑΡΚΑΚΗΣ, Π. Ι., «Ἡ καταγωγή τοῦ Καραγκιοζή», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* Β' (1944), σσ. 128-133 [Ὑποστηρίζεται ὅτι τὸ θέατρο σκιῶν ἦρθε τέλος τοῦ 17^{ου} ἀρχῆς τοῦ 18^{ου} αἰῶνα ἀπὸ τὸν Borra μέσω Ἀλβανίας στὴν Ἑλλάδα].
- ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ, Μ. (ΚΥΡΙΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Μ.), *Ἡ γνώση τοῦ Μοριᾶ κ' ἡ λεβεντιά τῆς Ρούμελης*, Ἀθῆναι, 1944.
- DURRELL, L., *Prospero's cell. A guide to the landscape and manners of the island of Corcyra by—*. London, Faber and Faber Ltd., 1945 (σσ. 47-58: IY. Karaghiozis: the laic hero) [Περιγραφή μιᾶς παράστασης «Οἱ δημόσιες ἐκλογές» γύρω στὰ 1937 στὴν Κέρκυρα].
- ΚΑΚΟΥΡΗ, Κ., *Προαισθητικὲς μορφές τοῦ θεάτρου*, Ἀθῆναι, 1946, σσ. ιβ' + 192 [σσ. 180-192: Γὰ τὸν Κ. σὰν μορφὴ ἀνεπτυγμένου λαϊκοῦ θεάτρου. Κρίσις: Σιδέρης, Γ., *Νέα Ἑστία*, 41 (1947), σσ. 316-317, Προύσης, Κ., *Κυπριακὰ Γράμματα* 12 (1947), σσ. 123-124].
- ΚΑΤΣΕΛΗΣ, Π., «Τάσεις ἐπιστροφῆς», *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά*, 1947, σσ. 33 ἐξ. [Οἱ ἀπόψεις του ταυτίζονται μὲ αὐτὲς τοῦ Φ. Πολίτη].

- ANONYMUS, «Karaghioz, theatre of shadows», *Theatre today*, London, Saturn Press (1948), σ. 545.
- ΚΑΪΜΗΣ, Ι, «Μόλλας», *Νέα Έστία*, 45 (1949), σσ. 377-379.
- ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ, Α., «Μερικές κρίσεις για τὸν Καραγκιόζη», *Καθημερινή* (17/5/1949).
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., «Παλιές ἀναμνήσεις», *Λογοτεχνικὸ Ἡμερολόγιο*, 1949, σσ. 44 ἔξ.
- ΣΠΑΝΟΥΔΗ, Σ., «Ἕνας λαϊκὸς ἥρωας», *Τὰ Νέα* (13/1/1949).
- ΚΑΚΟΥΡΗ Κ., «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἐλευθερία* (14/12/1950).
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ, Γ. Α., «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἐκλογή ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα ὅλου τοῦ κόσμου ΣΤ'* (1950), τεύχ. 58, σσ. 81-86.
- LEFTERI, A., «Karaghioz», *Go... The International Travel Magazin*, Vol. III, nr. 1 (Luxemburg 1950), pp. 28 f.
- , «Karaghioz Shadow Theatre», *Geographical Magazine* (London, Feb. 1951), pp. 465 f.
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ. Η., «Ὁ Καραγκιόζης. Ἑλληνικὸ λαϊκὸ θέατρο», *Νέα Έστία*, 52 (1952), σσ. 846-853, 924-928, 1008-1014, 1065-1070, 1128-1134, 1220-1228, 1267-1275, 1374-1378, 1434-1439, 1488-1494. [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 189].
- , *Ὁ Καραγκιόζης. Ἑλληνικὸ λαϊκὸ θέατρο*, Ἀθήνα, 1952, σ. 68. [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 188. Βασικὴ ἐργασία γιὰ ὅλα τὰ θέματα γύρω ἀπὸ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο σκιῶν].
- ΜΕΛΑΣ, ΣΠ., «Μιὰ διασκεδαστικὴ ἔρευνα: ὁ Καραγκιόζης», *Ἀκρόπολις* (30/10/1952 - 7/1/1953) [Ἀνασκόπηση τῆς ἱστορίας τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου σκιῶν].
- ΡΩΜΑΙΟΣ, Κ., «Δύο περίεργα ἱστορικὰ τραγούδια», *Ἀρχεῖον Θρακικοῦ Γλωσσικοῦ καὶ Λαογραφικοῦ Θησαυροῦ*, 18 (1953), σσ. 337-374. [σσ. 353 ἔξ.: Ἡ μορφή τοῦ Μεγαλέξανδρου δρακοντοκτόνου στὸ ἑλληνικὸ θέατρο σκιῶν στηρίζεται στὴν παλαιότερη προφορικὴ παράδοση γύρω ἀπὸ τὸν Μεγαλέξανδρο].
- ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, Μ. Ι., «Καὶ πάλι τὸ τραγούδι γιὰ τὸ βασιλιά Ἑρρῖκο τῆς Φλάντρας», *Λαογραφία*, ΙΕ' (1953/54), σσ. 336-370 [σσ. 359-60: Ὁ Μεγαλέξανδρος τοῦ θεάτρου σκιῶν δὲν ἔχει σχέση με τὴν προφορικὴ παράδοση (Βλ. ἀρ. 189, σσ. 29, 45)].

JENSEN, H., *Vulgärgriechische Schattenspieltex-te. I. Berlin*, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1954. S. 92 [Σελ. 1-8: Είσαγωγή. Σύντομη ανασκόπηση της ιστορίας του θεάτρου σκιών].

ΜΑΤΣΑΣ, Ν., «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἐκλογή*, τόμ. Ι', ἀρ. 104 (Ἰούνιος 1954) σσ. 26 ἐξ.

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Ε., *Ὁ Καραγκιόζης* (ἐλληνικὰ καὶ γαλλικὰ), Ἀθῆναι, ἐκδ. Ἀετός, 1954 [Φυλλάδιο μὲ κείμενο Ἑλλης Παπαδημητρίου, φιγούρες καὶ σχέδια Εὐγένιου Σπαθάρη, φωτογραφίες Γιάννη Τσαρούχη καὶ γαλλικὴ μετάφραση Μαρίας Παπατσώνη].

VALAORITIS, N., «En regardent ces ombres», *Votre enfant*, 34 (Paris, Août 1955), 36 f.

ΜΠΙΡΗΣ, Κ. Η., «Ἡ λεβεντιά τῆς Ρούμελης στὸ ἐλληνικὸ λαϊκὸ θέατρο», *Νέα Ἑστία*, 61 (1957), σσ. 661-668 (βλ. ἐπίσης ἀρ. 204. Γιὰ τὸν Ρούλια καὶ τὴν ἐφεύρεση τῆς φιγούρας τοῦ Μπαρμπα-Γιώργου).

ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Μ., «Ὁ Καραγκιόζης», *Ἡ Διάπλασις τῶν παιδῶν*, τόμ. Β' (1958), ἀρ. 10, σσ. 266 ἐξ.

LOUCATOS, D., «La tradition et la vie populaire grecques dans les représentations de «Karaghiozis»», *Quand les Marionettes du Monde se donnent la Main... Congrès International de la Marionette Traditionnelle* (Du 15 au 20 Août 1958), Liège, 1958, pp. 232-244.

ARANCA (ψευδ.), «Karaghiozis, das griechische Schattentheater, Radio und Fernsehen», *Schweizer Radio-Zeitung*, Nr. 32 (1959) p. 7.

ΑΡΓΥΡΑΚΗΣ, Μ., «Ὁ Καραγκιόζης εἰς τὸ Παρίσι», *Ἐλευθερία* (7/6/1959) [Γιὰ τὶς παραστάσεις τῶν Σ. καὶ Ε. Σπαθάρη στὰ πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ τῶν Λαῶν στὸ Παρίσι τὸ 1959].

DOSTÁLOVÁ-JENIŠTOVÁ, R., «Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung», *Probleme der neugriechischen Literatur IV* (Berlin, Akademischer Verlag 1959), In Zus. arbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Johannes Irmscher (Berliner Byzantinische Arbeiten 17) 185-197 (mit 5 Bildtaf.) [Βασικὴ ἐπιστημονικὴ ἐργασία. Ἐξετάζει τὶς θεωρίες γιὰ τὴν καταγωγή τοῦ θεάτρου σκιῶν σὲ κριτικὸ πνεῦμα. Προβάλλει τὸν ρόλο τῶν τσιγγάνων στὴ διαμόρφωση τοῦ Κ.].

JENSEN, H., «Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater», *Probleme der neugriechischen*

- Literatur IV*, (Berlin, Akademischer Verlag 1959). In Zus. arbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Johannes Irmscher (Berliner Byzantinische Arbeiten 17) pp. 198-208 [Σύνοψη ὅλων τῶν μορφῶν τοῦ θεάτρου σκιῶν στὸν εὐρασιατικὸ χῶρο].
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ. Η., «Ἡ λεβεντιά τῆς Ρούμελης στὸ ἐλληνικὸ λαϊκὸ θέατρο», *Probleme der neugriechischen Literatur IV* (Berlin, Akademischer Verlag 1959). In Zus. arbeit mit Hans Ditten und Marika Mineemi herausgegeben von Johannes Irmscher (Berliner Byzantinische Arbeiten 16) pp. 209-222 [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 197].
- SOMMARIPAS, FR., *Visite au théâtre d'aujourd'hui*, nr. 10 (Paris 1959), σελ. 16 f.
- SPATHARIS, E., «Satire in the Karaghiozis Shadow Theatre», *Le Théâtre dans le Monde*, VIII, nr. 4 (Bruxelles 1959).
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., «Σκόρπιες σκέψεις γιὰ τὸν Καραγκιόζη», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, ἔτ. Ε', τόμ. 9, ἀρ. 50-51 (1959), σσ. 120-124.
- SPATHARIS, E., «The comic substance of Karaghiozis», *Puppet Theatre around the world*, publ. by Bharatiya Sangh, New Delhi, 1960, pp. 157 f.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Απομνημονεύματα καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, «Πέργαμος», 1960, σσ. 227 [Αὐτοβιογραφία τοῦ γνωστοῦ καραγκιοζοπαίχτη καὶ πολύτιμες εἰδήσεις γιὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ θεάτρου σκιῶν. Βασικὴ πηγὴ γιὰ τὴ μελέτη τοῦ ἐλληνικοῦ Κ.].
- SWANSON, D. S., *Modern Greek Studies in the West* (A critical Bibliography on Modern Greek Linguistics, Philology and Folklore, in Languages other than Greek), New York, The New York Public Library, 1960 [P. 16: Folk drama, Γιὰ τὸν ἐλληνικὸ Κ., «...This field is little known in the West»].
- Σ(ΚΛΗΡΟΣ), Ν., «Ὁ ἐλληνικὸς Καραγκιόζης», *Ἑλληνικὸς Πολιτισμὸς Β'* (1962/63) σσ. 132-134, 157-159, 176-177.
- AIGNER, H. F., *Das neugriechische Schattentheater*, Graz, 1963 (Erstes Bundesrealgymnasium, 45. Jahresbericht) pp. 5-12 [Ακολουθεῖ τὶς γραμμὲς τοῦ Μπίρη].
- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ (Κ. ΝΙΤΣΟΣ), «Χτίζουμε στὴν ἄμμο... Μαθήματα ἀπὸ ξένους. Ἡ μορφή τοῦ τουρκικοῦ. Πολύτιμα διδάγματα. Θεατρικὸς ρυθμὸς. Ἕνας θησαυρὸς χάνεται», *Θέατρο*, χρόν. Β', 18 (1963), σσ. 5-6 [Γενικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸ νεοελλ. θέατρο σκιῶν].

- ΒΑΚΑΛΟ, Έλ., «Έπιστροφή στις πηγές. Θέατρο άπλοδ μὰ όλοκληρωμένο», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10, (1963), σσ. 42-44 [Αίσθητική δομή του θεάτρου σκιών].
- ΒΕΡΒΕΝΙΩΤΗΣ, Α, *Η Αθήνα του 1900*, Αθήνα, 1963 [19, 121: Αναμνήσεις για παιδικές παραστάσεις του Καραγκιόζη στην Αθήνα].
- ΒΛΑΜΗ, Έ, «Η Σερήνα, ό Πατέρας μου κ' Έγώ», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 47-48 [Αναμνήσεις από μιὰ παράσταση: Ο Κ., ό Μεγαλέξαντρος και τὸ φίδι].
- ΛΟΥΚΑΤΟΣ, Δ. Σ., «Ο Καραγκιόζης και τὸ Έθνος. Θεατρική και πατριωτική παιδεία του λαού», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 32-34.
- , «Ο Καραγκιόζης και τὸ Διεθνὲς Κέντρο Μελετών Μαρτιονέττας», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σ. 79.
- ΜΟΛΛΑΣ, Α., «Ο Καραγκιόζης», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σ. 62.
- ΜΟΛΛΑ-ΓΙΟΒΑΝΟΥ, Α, «Ο πατέρας μου ό Μόλλας, γράφει ή κόρη του», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 59-62 [Λεπτομέρειες για τὴ ζωή του Μόλλα].
- ΜΠΙΡΗΣ, Κ. Η., «Ελληνικός ό Καραγκιόζης. Γέννημα των Αρχαίων μυστηρίων, αναπλάστηκε στην έπαρχία του 1900», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 9-19 [Υποστηρίζει τὴν προέλευση του Κ. από τὰ Έλευσίνια μυστήρια και τὴν παράδοση του τύπου του στην κωμωδία του Αριστοφάνη. Αναδημοσιεύει ένα άρθρο από τὴν έφημερίδα «Θελξινόη» τῆς Κωνσταντινούπολης από τὸ 1856 για τὸν εκεί (τουρκόφωνο) Κ.].
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Ε., «Δὲν έσβησε μὰ πνίγεται βίαια ή κωμική κ' ήρωική πνοή του», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 77-78.
- ΠΑΡΝΗΣ, Α., «Η ψυχή του ελληνικότατη κ' οι ύπηρεσίες του μέγιστες», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 78-79.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., «Τὸ θέατρο του Καραγκιόζη άποκρυστάλλωσε σὲ καθαρές γραμμὲς τὴν έννοια τῆς ύποκριτικῆς τέχνης», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 40-41 [Αναδημ. του άρ. 158].
- ΡΩΤΑΣ, Β., «Καραγκιόζ-μπερντές. Καθρέφτης νεοελληνικῆς πραγματικότητας», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 30-31.
- ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, Γ., «Καραγκιόζης ό Μέγας. Ένας θίασος Διονυσιακῶν χαρτονόμουτρων», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 49-51 [Για τὸς

- Σ. καὶ Ε. Σπαθάρη στὸ Φεστιβάλ τῶν Λαῶν τὸ 1959 στὸ Παρίσι].
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., «Ο Καραγκιόζης», *Τὸ καρνέ τοῦ σπουδαστοῦ*, φ. 58 (Ἀθή-
να 1963), σσ. 23.
- , «Ἡ τέχνη καὶ ἡ ζωὴ μου. Ἱστορεῖ ὁ Καραγκιοζοπαίχτης—»,
Θέατρο, χρόν. Β' (1963), 10, σσ. 52-54 [Ἀπόσπασμα ἀπὸ ἀρ. 209].
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., «Ἐνα μάθημα ἀλήθειας. Ἀπὸ τὸ μοναδικὸ νεοελληνικὸ
θέατρο», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 7-8 [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 207. Γιὰ
παραστάσεις τοῦ Δεδούσαρου καὶ τοῦ Χαρίδημου στὸν Πειραιᾶ. Δο-
μικὴ σύγκριση μὲ τὸ ἀρχαῖο δράμα].
- ΧΑΡΙΔΗΜΟΣ, ΧΡ., «Ἐξησα μὲ τὸν Καραγκιόζη. Ὑπαγορεύεται ὁ кара-
γκιοζοπαίχτης—», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 55-58 [Πολλὲς
εἰδήσεις γιὰ τὴ βιογραφία τοῦ ἴδιου καὶ ἄλλων καραγκιοζο-
παιχτῶν].
- ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΗΣ, Δ. Α., «Ὁ γραφικὸς Καραγκιόζης καὶ οἱ τύποι του. Τὸ
«θέατρο τῶν σκιῶν»», *Κρίκος*, ἔτ. 14, 148 (1963), σσ. 25-40.
- WHITE, E. W., «Greek Shadow Theatre», *Tribute to Benjamin Britten*,
(London 1963), σσ. 185-190.
- ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ, Τ., «Ὁ Ἑλληνικὸς Καραγκιόζης», *Περιηγητικὴ*, 64 (Ἀπρίλι-
ος 1964), σσ. 39 ἐξ.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., *Θεατρικὲς ἐπιφυλλίδες*, Ἀθήνα, «Γαλαξίας», 1964 (σσ.
189-194 ἀνατ. τοῦ ἀρ. 152, σσ. 247-254 ἀνάτ. τοῦ ἀρ. 158).
- WHITMAN, C., «Karaghiozes and Aristophanic Comedy», *Aristophanes
and the Comic Hero*, Cambridge/Mass., Harvard Univ. Press, 1964,
σσ. 281 f. [Σύγκριση τοῦ Κ. μὲ τὸν τύπο τοῦ πονηροῦ δούλου στὴν
κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη].
- ΔΡΑΓΩΝΑΣ, Α., «Κομμέντια καὶ Καραγκιόζης», *Θέατρο*, χρόν. Δ',
τεῦχ. 22 (1965), σσ. 76-78 [Ὑπόθεση μιᾶς πιθανῆς ἐπιδράσεως τῆς
Commedia dell' arte στὸ τυπολόγιο καὶ τὸ ρεπερτόριο τοῦ Κ.].
- ΜΑΡΟΥΔΑΣ, Ι., «Ἡ πρώτη συνάντηση μεσαιωνικοῦ λαϊκοῦ θεάτρου στὴ
Ζάκυνθο», *Περιηγητικὴ*, 83 (1965), σσ. 26-27 [Παραστάσεις τοῦ Κ.].
- ΜΕΪΜΑΡΟΓΛΟΥ, Δ.,/ΔΩΡΙΖΑΣ, Π., «Ὁ Καραγκιόζης στὸν πόλεμο καὶ
στὴν ἀντίσταση. Ἀφηγοῦνται οἱ Καραγκιοζοπαῖχτες Δημήτριος
Μεῖμάρογλου ἢ Μίμαρος καὶ Πέτρος Δώριζας», *Ἐπιθεώρηση Τέ-
χνης*, ἔτ. ΙΑ', τόμ. ΚΒ', τεῦχ. 129 (1965), σσ. 270-271.

- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ, Ν., «Ένας караγκιοζοπαίχτης», *Επιθεώρηση Τέχνης*, έτ. ΙΑ', τόμ. ΚΒ', τεύχ. 127 (1965), σσ. 92-93 (Για τον Π. Μιχόπουλο).
- ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι. Τ., «Τραγωδία του Σοφοκλή στο θέατρο σκιών», *Επιθεώρηση Τέχνης*, έτ. ΙΑ', τόμ. ΚΒ', τεύχ. 129, (1965), σσ. 272-273 [Για τον Οιδίποδα Τύραννο του Μιχόπουλου].
- , «Για τὸ ρεπερτόριο τοῦ Καραγκιόζη, ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ Μιχόπουλου», *Ἡώς*, έτ. 8, ἀρ. 90 (1965), σσ. 55-59.
- ΠΕΤΡΗΣ, Γ., «Ένας γνήσιος καλλιτέχνης. Ὁ Καραγκιόζης τοῦ Μιχόπουλου», *Επιθεώρηση Τέχνης*, έτ. ΙΑ', τόμ. ΚΒ', τεύχ. 127 (1965), σσ. 88-92.
- ROSENTHAL-KAMARINEA, I., *Griechenland. Nürnberg, Glock u. Lutz*, 1965 [Γενικά για τὸν ἑλληνικὸ Κ.].
- ΡΩΤΑΣ, Β., «Ὁ Μπαρμπαγιώργος μὲ τὸν Καραγκιόζη πᾶνε στὴ Μόσχα», *Λαϊκὸς Λόγος*, φ. 1 (1965), σσ. 16 ἔξ.
- SCHMIDT, L., *Le théâtre populaire Européen, édité par —. En collaboration avec Gianfranco d'Aronco. Georgios Megas, Hans Moser, Georges-Henri Rivière, Achmed Tecer et Hans Trümper. La traduction française des textes originaux et du Manuscrit allemand des commentaires, établie par Michèle Ramzeyer et Pierre Robinet, a été coordonnée par Klaus Beitzl*, Paris (1965), pp. 506+XX planches, σσ. 495-501: Prologue d'un jeu de Karagheuz.
- ΣΠΗΛΙΑΔΗ, Β., «Ὁ Μιχόπουλος μιλά για τὴν τέχνη του», *Επιθεώρηση Τέχνης*, έτ. ΙΑ', τόμ. ΚΒ', τεύχ. 127 (1965), σσ. 94-97 [Συνέντευξη μὲ βιογραφικὲς λεπτομέρειες].
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Συνάντηση μεσαιωνικοῦ-λαϊκοῦ θεάτρου στὴ Ζάκυνθο», *Ίόνιος Ἠχώ*, έτ. 20 (34), τεύχ. 226/227 (1965), σ. 9 (73).
- ΧΑΡΙΑΤΗΣ, Κ., «Ἡ συνάντηση μεσαιωνικοῦ-λαϊκοῦ θεάτρου καὶ ἡ ἔκθεση ζωγραφικῆς Ἑπτανησίων στὴ Ζάκυνθο», *Ίόνιος Ἠχώ*, έτ. 20 (34) (1965), τεύχ. 228/229, σ. 19 (107) [Παραστάσεις τοῦ Κ.].
- ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΥ, Λ., «Ὁ Καραγκιόζης. Θέατρο Σκιῶν», *Περιοδικὸ Στεγαστικοῦ Ταμιευτηρίου*, φ. 3 (Σεπτ. 1966) (ἔκδ. Ἐθνικῆς Τραπεζῆς Ἑλλάδος), σσ. 21 ἔξ.
- BECKMANN, H., «Die Schattenbühne des Karaghiosis», *Hellenika*, 3 (1966), σσ. 57-60 [Τονίζει τὶς ὁμοιότητες τοῦ Κ. μὲ τὴν ἀρχαία κωμῶδία κατὰ Μπέρη].

- DEDET, J.-P., «Le théâtre d'ombres grec», *La Table Ronde* (May 1966), σσ. 77-87.
- ΚΑΚΟΥΡΗ, Κ., «Αύτοσχεδιασμός και θέατρο», *Ἀνάτ. ἀπὸ τὸ θέατρο* (1966), σσ. 1-15 [Ὁ Κ. παράδειγμα τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ στοῦ κωμικὸ λαϊκὸ θέατρο, σ. 12: ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Ἀθανάσιου Διάκου].
- ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ, Χ., «Ἡ δεύτερη συνάντηση λαϊκοῦ θεάτρου. Οἱ παραστάσεις καὶ τὸ συμπόσιο», *Θέατρο*, Ε', τευχ. 27/28 (1966), σσ. 77-80. Παραστάσεις τοῦ Κ.
- ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, «Ὁ Καραγκιόζης μέσα ἀπὸ τ' ἄστεϊα του», *Νέα Ἑστία*, 81 (1967), σσ. 797-799.
- RITTER, H., «Der griechische Karagöz. Der Orient in der Forschung», *Festschrift for Otto Spies*, zum 5, April 1966, Hg. v. W. Hoenerbach, Wiesbaden, 1967, σσ. 535-542.
- SPATHARIS, S., *Behind the white screen. Trans. of Mario Rinvolucris*, London, L. Magazin's editions, 1967, pp. 163. (Ἀγγλικὴ μετάφρ. τοῦ ἀρ. 209. Εἰσαγωγή τοῦ Μ. Rinvolucris (σσ. 5-28) ὅπου γίνεται σύγκριση μετὰξὺ τουρκικοῦ καὶ ἐλληνικοῦ θεάτρου σκιῶν).
- ΔΗΜΑΡΑΣ, Κ. Θ., *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Ἀθήνα, «Ἴκαρος», 1968 (4^η ἔκδ.) [Ὑποστηρίζει ὅτι ὁ Κ. ἦταν γνωστὸς στὴν Ἑλλάδα καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ 1821, σ. 249: «Ἐνώνοντας ποικίλα στοιχεῖα τῆς ἐλληνικῆς δημοτικῆς παράδοσης, τὸ τραγούδι, τὸν Μεγαλέξανδρο, τοὺς ἥρωες τοῦ Εἰκοσιένα, ὁ Κ. παρουσιάζεται μέσα στὸν νεώτερο ἐλληνισμό δεῖγμα τῆς δημιουργικῆς ἱκανότητος τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, προσαρμοσμένης στὴ νεώτερη, τὴν ἀστικὴ συγκρότηση τῆς κοινωνίας»].
- ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι. Τ., «Τουρκοκρατία καὶ τὸ εἰκοσιένα στοῦ ρεπερτόριο τοῦ θεάτρου σκιῶν», *Παρνασσός*, 10, ἀρ. 2 (1968), σσ. 241-245 [40 τίτλοι ἡρωϊκῶν παραστάσεων].
- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η., *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Ἀθήνα, 1968 [σσ. 38-39: γιὰ τὸν Σταύρακα].
- VELOUDIS, G., *Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel. München*, Institut für Byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität München, 1968 (Miscellanea Byzantina Monacensia 8), σσ. 253-264: Alexander im Schattenspiel (Karagös).

[Υποστηρίζεται ὁ συσχετισμὸς τῆς μορφῆς τοῦ Μεγαλέξανδρου στὴν παράσταση «Ὁ Μεγαλέξανδρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι» καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις ποὺ πρωτοεμφανίζονται στὴν ἡπειρωτικὴ παράδοση μὲ τὸ λαϊκὸ ἀνάγνωσμα τῆς «φυλλάδας τοῦ Μεγαλέξανδρου»].

ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Τὸ θέατρο σκιῶν καὶ ἡ ἀρχαία κωμωδία», *Ρόδα*, ἔτ. 5, 8 (Δεκέμβριος 1969), σσ. 8 ἐξ [Αναφέρεται στὶς ἀπόψεις τοῦ C. Whitman (ἀρ. 235) γιὰ τὶς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὸν τύπο τοῦ σκλάβου στὸν Ἀριστοφάνη καὶ στὸν K.]

ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., «Ὁ Καραγκιόζης, ἓνα ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν», *Λωτὸς*, 6 (1969) σ. 27 [Βλ. ἐπίσης ἀρ. 269].

ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι. Τ., «Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο σκιῶν», *Ἐλεύθερος Κόσμος* (4 καὶ 5/3/1969).

———, «Οἱ πρῶτες ρίζες τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου σκιῶν», *Εἰκονογραφημένο Ἡμερολόγιο Pirelli*, Ἀθήνα, 1970 [Ὁ Κ. ἦρθε ἀπὸ τὴν Κίνα στὸ Βυζάντιο χωρὶς τουρκικὴ μεσολάβηση].

ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, Σπ. Α., *Ἱστορία τοῦ θεάτρου ἐν Κεφαλληνίᾳ 1600- 1900*, Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ, Ἐν Ἀθήναις, 1970, σσ. ιε'+263+πίν. ΙΘ'. [σσ. 220-221: Κ. στὸ νησί «... κατὰ τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ ΙΘ' αἰῶνος καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ εἰκοστοῦ. Νικολῆς Ξυδιᾶς, Βουτσινᾶς (ἀπὸ τὸ χωριὸ Ραλλάτα), Ἡρακλῆς Φαμπρίτσας», Πληροφορίες γιὰ τὸν τύπο «Γεράσιμος ὁ Κεφαλλονίτης» (πίν. ΙΗ')].

ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ἀπὸ τὴ θαυμάσια μελέτη τοῦ Γ. Μαρή γιὰ τὸν Καραγκιόζη. Ὁ Καραγκιόζης, ὁ Μεγαλέξανδρος καὶ ὁ καταραμένος ὄφης τοῦ Χαρίδημου», *Κυπριακὸς Λόγος*, 2 (1970), σ. 170.

ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., «Τὸ θέατρο σκιῶν καὶ ἡ λαϊκὴ τέχνη», *Θεατρικὰ*, 1 (1971), 419-424 (Σχέδιο μιᾶς ὁμιλίας στὸν «Παρνασσό» γιὰ τὰ 30 χρόνια τοῦ Ε. Σπαθάρη).

ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, Γ., «Καραγκιόζης ὁ Ρωμιός», *Προσανατολισμοί*, ἔτ. 2 (1971), φ. 7, σελ. 8 ἐξ.

ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ, Β., «Ὁ Καραγκιόζης στὴ Λάρισα», *Προσανατολισμοί*, ἔτ. 2 (1971) φ. 7, σελ. 10 ἐξ.

ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., «Ὁ Καραγκιόζης: Ἕνα ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν», *Προσανατολισμοί*, ἔτ. 2 (1971), φ. 7, σελ. 5 ἐξ. (Βλ. ἐπίσης ἀρ. 261).

AND, M., «Yunanlilar Bizim Karagöze Nasil Sahip Giktilar? (With

English Summary: How Greeks claimed Ownership of Karagöz.)), *Turkiyemiz*, 5 (1971), σσ. 2-11 (Μονομερής ανάλυση τῶν σχέσεων τοῦ τουρκικοῦ Κ. με τὸν ἑλληνικό).

ΚΑΚΡΙΔΙΣ, ΡΗ. J., «Karagiozis und Aristophanes», *Hellenika* 1, 1972.

Puchner, W., J., *Joannou . . . Südostforschungen*, XXXIII (München 1974), σσ. 521-524 (Βιβλιοκρισία γιὰ ἀρ. 105).

ΣΙΑΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δ., *Τὸ θέατρο τοῦ Εἰκοσιένα*, Ἀθῆναι, «Ἀλκαῖος», ἄ. ἔ. (Τὸ μεγάλο Εἰκοσιένα 4) [Σελ. 24: Γιὰ τὸν τουρκικὸ Κ. στὴν Ἑλλάδα. Σελ. 127: Σύγκριση τοῦ «Χάση» τοῦ Δ. Γούζελη με τὸν Κ.].

DANFORTH, L. M., *Greek Shadow Theatre: A Metasocial Commentary* (unpublished Master's Thesis, Princeton Univ., Department of Anthropology, 1974).

ΖΑΚΗΟΣ-ΠΑΠΑΖΑΧΑΡΙΟΥ, Ε., «Les origines et survivances ottomanes an sein du théâtre d' ombres grec», *Turcica* 5 (1975), σσ. 32-39, pl. I-XXVII.

ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Ἑλληνικὸ θέατρο Σκιῶν» [Στοιχεῖα γιὰ τὴν προέλευση τοῦ Καραγκιόζη], *Ἄνθρωπος*, τόμ. II, τεῦχ. I (1975), σσ. 69-90. [Υπόθεση τῆς καταγωγῆς τοῦ θεάτρου σκιῶν ἀπὸ τὴ μεταβατικὴ φάση τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἀρχαίου δράματος ἀπὸ τὸν διθύραμβο στὴν τραγωδία καὶ κωμωδία στὰ πλαίσια τῶν γενικῶν ἐθνολογικο-θεατρολογικῶν θεωριῶν τῆς Κ. Κακούρη γιὰ τὴν «Προϊστορία τοῦ θεάτρου»] [Κρίσις: Puchner, W., *Südostforschungen*, XXXV (1976), σσ. 431-435].

———, «Πενήντα χρόνια Καραγκιόζη», *Τὸ Βῆμα τῆς Κυριακῆς* (14/12/1975), Ἄρθρο γιὰ τὰ πενήντα χρόνια τοῦ Σωματείου Καραγκιοζοπαιχτῶν (1925-1957).

PUCHNER, W., *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, München Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, München, 1975 (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 21), S. 250, 39 Abb. [Πλήρης καὶ συστηματικὴ ἐργασία γιὰ τὰ προβλήματα καὶ τὴν ἱστορία τοῦ Κ. σὲ ἐπίμετρο συγκεντρώνονται ὀνόματα καὶ βιογραφικὰ στοιχεῖα 145 καραγκιοζοπαιχτῶν (σσ. 207-220), ὁλόκληρο τὸ ρεπερτόριο ἔργων τοῦ Κ. με 264 τίτλους καὶ τὶς πηγές (σσ. 221-232), τὰ τυπωμένα κείμενα ἔργων τοῦ Κ. (φυλλάδες καὶ ἀνατυπώσεις, σσ. 233-237) καὶ μιὰ πλούσια σχετικὴ βιβλιογραφία

- μὲ 174 τίτλους (σσ. 238-248). Κρίσεις: Wildhaber, R., «Schweizer», *Archiv für Volkskunde* 72 (1976), σσ. 207-208: Mitsakis, K., *Balkan Studies*, 17 (1977), σσ. 444-415].
- ΒΕΝΑΡΔΟΣ, Σ., *Μὲ τὸν Σωτήρη Σπαθάρη*, Ἀθήνα, Ε. Ροδάκη καὶ Σία, 1975, 85 σελ., πίν. 17 [Βιογραφικὲς πληροφορίες καὶ ντοκουμέντα γύρω ἀπὸ τὴ δραστηριότητα τοῦ γνωστοῦ караγκιοζοπαίκτη, σσ. 63 ἐξ. καὶ σσ. 72 ἐξ. Δυὸ ἀνέκδοτα χειρόγραφα τοῦ Σ. Σπαθάρη. Κρίσεις: Puchner, W., *Südostforschungen*, XXXV (1976), σσ. 431-435].
- PUCHNER, W., VENARDOS S., PHOTIADIS TH., KOKKINIS SP., G. K., *Michopoulos P.. Südostforschungen*, XXXV (München, 1976), σσ. 431-435. (Βιβλιοκρισίες γιὰ ἀρ. 81, 107, 106. 274, 277).
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ. Μ., «Ἡ παραδοσιακὴ δραματουργία τοῦ Καραγκιόζη» (πρῶτη προσέγγιση), *Ὁ Πολίτης*, 5 (1976), σσ. 25-39 [Σημαντικὴ ἐργασία γιὰ τὶς παραδοσιακὲς πηγὲς καὶ τὴ δομὴ τῆς παράστασης «Ὁ Μεγαλέξαντρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι»].
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Ἀπομνημονεύματα καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, «Βέργος», 1976, σσ. 227 [Πιστὴ ἀνατ. τοῦ ἀρ. 209].
- GRIESHABER, H., «Mein Karaghiosis», *Repertoire Hellenika*, Jahrbuch, 1976, pp. 30-36.
- PUCHNER, W., «Griechische Volksschauspielforschung. Ein Kongressbericht», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, XXX/79 (1976), σσ. 297-299 [Γιὰ τὴν τρίτη συνάντηση Μεσαιωνικοῦ καὶ Λαϊκοῦ θεάτρου στὴ Ζάκυνθο (8-18/8/1976), ὅπου παίχτηκε μεταξὺ ἄλλων καὶ θέατρο σκιῶν].
- DANFORTH, L. M., «Humour and Status Reversal in Greek Shadow Theatre», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 2 (1976), pp. 99-111. [Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο σκιῶν ἀπὸ κοινωνιολογικὴ καὶ ἀνθρωπολογικὴ ἄποψη].
- ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, ΑΠ., ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, ΑΡ., ΔΙΓΚΛΗΣ, Ι., *Ὁ κόσμος τοῦ Καραγκιόζη. Φιγοῦρες. Ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ караγκιοζοπαίκτη Θανάση Σπυρόπουλου. Γενικὴ εἰσαγωγή, εἰσαγωγὲς στὰ κεφάλαια ἀπὸ τὸν Θ. Χατζηπανταζῆ (ἐλληνικὰ καὶ ἀγγλικά), Ἀθήνα, Ἐκδ. «Ερμῆς», 1976, 311 σελ., 258 ἐγχρωμες φωτογραφίες [Κυρίως φιγοῦρες τοῦ караγκιοζοπαίκτη Βασιλαρά, σσ. 11-15 (ἀγγλ. 16-19): Θ. Χατζηπανταζῆς, «Ὁ ἀνεπίσημος ἐλληνικὸς πολιτισμὸς», σσ. 20 ἐξ.: οἱ φιγοῦρες].*

ΚΑΛΟΝΑΡΟΣ, Π. Π., *Η ιστορία του Καραγκιόζη. Από σημειώσεις του* —, Αθήνα, «Ευκλείδης», 1977, 157 σελ., 16 σκίτσα [Σύντομη ιστορία του τουρκικού και ελληνικού θεάτρου σκιών. Οι σημειώσεις γράφτηκαν τὸ 1940 καὶ δὲν περιέχουν ἐπομένως τὰ πιδ σύγχρονα ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας. Τονίζει ιδιαίτερα τὴν ἡπειρωτικὴ κατὰγωγή τοῦ Κ. (στὰ Ἰωάννινα τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ), σσ. 101-111 πλούσια βιβλιογραφία (κυρίως γιὰ τὸν τουρκικὸ Κ. καὶ τὰ ἑλληνικὰ δημοσιεύματα πρὶν ἀπὸ τὸν Δεύτερον Παγκόσμιον Πόλεμον. Δυστυχῶς πολλὰ τυπογραφικὰ σφάλματα), σσ. 113-157 ἐπίμετρο μὲ δυσεύρετα δημοσιεύματα γιὰ τὸν Κ. ἀπὸ παλιὲς ἐφημερίδες κυρίως γιὰ τὸν Ἀ. Μόλλα].

ΛΟΥΚΑΤΟΣ, Δ. Σ., *Εἰσαγωγή στὴν Ἑλληνικὴ Λαογραφία*, Αθήνα (ἔκδ. Μορφωτ. Ἰδρύμ. Ἑθνικῆς Τραπεζῆς), 1977, σσ. 200-201.

δ. Ἐπιδράσεις τοῦ Καραγκιόζη α. Ἔθιμα

WACE, A. J. B., «Mumming Plays in Southern Balkan», *The Annual of the British School in Athens* 19 (1912/13), pp. 249 f, P. 254: «At Briaza, were they (-the mummers-) are called Arugutshari, the mummers, consist of a bride, a bridegroom a doctor, an Arab, and a Punch (Karag'ozu)».

LIUNGMAN, W., «Traditionswanderungen Euphrat-Bhein», *F. F. Communications* 119 (Academia Fennica), Bd. XLIX (Helsinki 1937), 842-846. S. 842: «... starker Einfluss des türkischen Karagöz auf die neugriechischen Fruchtbarkeitsbräuche ...».

ΚΑΛΦΑΝΤΗΣ, Β., «Ὁ γάμος τοῦ Καραγκιόζη», *Λαογραφία*, 17 (1957/ 58, σσ. 634 ἐξ. [Ἀποκριάτικο ἔθιμο τῆς παράστασης σατιρικοῦ γάμου στὸ χωριὸ Γονοῦσα ν. Κορινθίας, τὴν Κυριακὴ τῆς Τυρινῆς].

ΚΑΚΟΥΡΗ, Κ., *Διονυσιακά*, Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ, Αῤῥῃναι, 1963, σ. 214, ὑπόσημ. 45: Ἀντιτίθεται στὴ γνώμη τοῦ Liungman (ἀρ. 285). Ὁ τουρκικὸς Κ. δὲν ἔχει καμμία σχέση με τὰ ἑλληνικὰ δρώμενα εὐετηρίας.

ββ. Ζωγραφικὴ

ΚΑΪΜΗΣ, Ι., «Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Καραγκιόζη», *Νέα Ἑστία*, 45 (1949), σσ. 789-791.

ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ, Γ., 26 πρωτότυποι πίνακες Καραγκιόζη, τοῦ ζωγράφου-, Ἄ.τ. 1957.

ΕΥΔΗΣ, Α. Γ., «Ὁ Καραγκιόζης καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ. Τὴν πλούτισε μὲ παραδοσιακὰ στοιχεῖα, *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σσ. 45-46 [Ἡ ἐπίδραση τῆς ἀφίσσας τοῦ Κ. κυρίως στὸ ζωγράφο Γ. Τσαρούχη μετὰ ἀπὸ τὰ 30].

ΜΟΣΚΟΒΗΣ, Β., «Ἕνας λαϊκὸς καλλιτέχνης», *Νέα Σκέψη*, 87 (Ἰούνιος 1970) [Γιὰ τὶς ζωγραφιὲς τοῦ Ε. Σπαθάρη].

γγ. Λογοτεχνία καὶ θέατρο

ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., *Καραγκιόζης ὁ μέγας*, Ἀθῆναι, ἔκδ. Χ. Γανιάγης κ. Σία, (1924), σ. 189 [Σάτιρα ποὺ χρησιμοποιεῖ τοὺς τύπους τοῦ Κ].

Α-ΔΡΟΣ (ψευδ.), «Ὁ γνήσιος Καραγκιόζης καὶ ὁ νόθος Καραγκιόζης», *Χρόνος* (Ἰαν. 1925) [Διαμαρτυρία τοῦ Μόλλα γιὰ τὸ δρᾶμα τοῦ Θ. Ν. Συναδινοῦ (άρ. 295). Ἀνατ. στὸν ἀρ. 283, σσ. 143-146].

Ο ΑΝΩΦΕΛΗΣ (ψευδ.), «Ἐκλάπη καὶ ὁ Μόλλας», *Ἀθηναϊκὴ* (5/7/1925) [Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Συναδινοῦ (άρ. 295)].

ΣΥΝΑΔΙΝΟΣ, Θ. Ν., «Ὁ Καραγκιόζης», *Δρᾶμα*, Ἀθῆναι, 1925.

ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., «Τῆς τέχνης τὰ φαρμάκια. Νουβέλλα», *Νέα Ἑστία*, 34 (1943), σσ. 853-860, 926-933, 1049-1057 [Γιὰ τὸν «Φούλια» (Ρούλια)].

ΜΠΙΡΗΣ, Κ., *Ἡ Βαβυλωνία*, Ἀθήνα, 1948 (σ. 17 τῆς εἰσαγωγῆς: *Ἡ Βαβυλωνία* ἐπηρεασμένη ἀπὸ τοὺς διαλεκτικούς τύπους τοῦ Κ).

ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, Α., *Ὁ Καραγκιόζης βγαίνει ἀπ' τὸ καλύβι του. Θεατρικὴ σάτιρα σὲ δυὸ πράξεις*, Ἀθήνα, 1950.

ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γ., «Τὸ θέατρο τῶν σκιῶν», *Καθημερινή* (16/5/1951).

ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, Γ., «Τὰ πουλιὰ — μὲ τὸ λάστιχο», *Εὐβοϊκὸς λόγος*, ἔτος 2, φ. 16-17 (Χαλκίδα, 1951), σσ. 25-40.

ΡΩΤΑΣ, Β., *Καραγκιόζικα*, Ἀθήνα, 1956 [Σάτιρα γιὰ τὶς μεταπολεμικὲς καταστάσεις ποὺ χρησιμοποιεῖ τοὺς τύπους τοῦ Κ.].

ΛΥΓΙΖΟΣ, Μ., *Τὸ νεοελληνικὸ πλái στὸ παγκόσμιο θέατρο*, Ἀθήνα, ἔκδ. Σαλιβέρου, 1958 (σσ. 155 ἔξ.: Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Συναδινοῦ (άρ. 295)).

MELAS, E., «Stefanos, der Schattenspieler. Erzählung, ins Deutsche übersetzt von Lore Rümelin», *Atlantis* 4 (Freiburg/Br. 1960), 185 ff.

- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γ., «Καραγκιόζης πηγή ανάπλασης του νεοελληνικού δραματολογίου», *Θέατρο*, χρόν. Β', 10 (1963), σ. 76 [Διαπιστώνεται ή μικρή μόνο επίρροή του Κ. και του δημοτικού τραγουδιού στο σύγχρονο νεοελληνικό ρεπερτόριο].
- ΛΥΓΙΖΟΣ, Μ., «Ένα λαϊκό θέατρο με ρίζες που διατηρούνται ζωντανές», *Θέατρο*, χρόν. Β', τευχ. 10 (1963), σσ. 76-77 [Για τις λογοτεχνικές επιδράσεις του Κ.: Ρώτας, Β., Τò πιάνο (κωμωδία για κουκλές), 1943 και άλλα].
- ΣΙΔΕΡΗΣ, Γ., «Θέατρο και Καραγκιόζης. Μια πρώτη ματιά στις σχέσεις τους», *Θέατρο*, χρόν. Β', τευχ. 10 (1963), σσ. 35-39 [Σχέσεις με τη *Βαβυλωνία*, τò έργο του Συναδινού (άρ. 295), με τη σάτιρα του Φ. Πολίτη (άρ. 292) και με διάφορα νούμερα επιθεωρήσεων].
- ΘΕΜΕΛΗΣ, Γ., *Πρόγραμμα του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Τò ταξίδι, του —. Κωμωδία σε δυò πράξεις*, Σκηνοθεσία, σκηνογραφία και κουστούμια του Ε. Σπαθάρη, *Πρεμιέρα* (19/6/1966).
- ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ, ΧΡ., «Ό Καραγκιόζης στην πλατεία», *Νουβέλλα, Άγάπες*, Αθήνα, 1968, (1963) 95 έ ξ.
- ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., *Πρόγραμμα του θιάσου Στολίγκα-Διαλυνά, Θεάτρου Χατζόκου Θεσσαλονίκης*, «Ό Καραγκιόζης δικτάτωρ» του —. Σκηνοθεσία και σκηνογραφία του Ε. Σπαθάρη, Θεσσαλονίκη, 1970.
- ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γ., *Οί νταντάδες. Έργο σε τρεῖς πράξεις και έξη εἰκόνες*, Αθήνα, έκδ. αβγ 1970 (Έλληνικό θέατρο 3), 104 σελ. (Οἱ χαρακτηῖρες τῶν πρωταγωνιστῶν εἶναι έμπνευσμένοι από τò τυπολόγιο του Κ).
- ΜΕΤΟΥΔΗ-ΑΡΒΑΝΙΤΙΔΗ, Μ., *Τò θέατρο στην Αθήνα*, Δακτ., ά. τ. (1971) [σ. 32: Για τò έργο του Σκούρτη άρ. 310].
- ΛΥΓΙΖΟΣ, Μ., «Σκέψη για τὸν Καραγκιόζη», *Τομή συγχρόνου θεάτρου*, Αθήνα, «Δωδώνη», 1975, σσ. 185-188 [Ό Κ. πηγή λογοτεχνικής έμπνευσης: Ν. Τσιφόρος ραδιοφωνικές έκπομπές 1959/60 και άλλα].
- ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, Γ., *Άντι-Καραγκιόζης ό Μέγας*, Αθήνα, «Κάκτος», 1977, 60 σελ. + 11 σκίτσα (Δυò κωμωδίες του συγγραφέα: *Ό Κ. Λαθρέμπορος*, *Ό Κ. Γαβαβγόπουλος*).

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΛΥΤΙΚΉ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Τὸ συμπλήρωμα αὐτὸ τῆς βιβλιογραφίας, ἡ ὁποία δημοσιεύτηκε στὸν τόμο ΛΑ΄ τῆς *Λαογραφίας* (σελ. 294-324), προσπαθεῖ νὰ καλύψει τὸ χρονικὸ διάστημα ἀπὸ τὸ 1976 ὥς τὸ 1979, ἀλλὰ καὶ νὰ συμπληρώσει τὰ κενὰ ποὺ εἶχαν μείνει στὰ προηγούμενα ἔτη. Οἱ πληροφορίες αὐτὲς προέρχονται ἀπὸ βιβλιογραφικὴ ἔρευνα, ἀπὸ σχετικὰ δημοσιεύματα καὶ ἀπὸ ὑποδείξεις φίλων καὶ εἰδικῶν. Παρ' ὅλο ποὺ ὁ ἀριθμὸς τῶν λημμάτων ἐμπλουτίστηκε σημαντικὰ, δὲν μποροῦμε ν' ἀποκαλέσουμε τὴ βιβλιογραφία, στὴν προκειμένη μορφή, πλήρη. Ἐπειδὴ οἱ πληροφορίες εἶναι ἐξαιρετικὰ διασκορπισμένες (ἡμερήσιος τύπος, περιοδικὰ, ἐπαρχιακὲς ἐφημερίδες κτλ.) θὰ χρειαστεῖ ἴσως συλλογικὴ προσπάθεια. Εἶναι βέβαια συζητήσιμο, ὥς ποιοὶ σημεῖο ἡ ὅλη ἀρθρογραφία γύρω ἀπὸ τὸ φαινόμενο τοῦ θεάτρου σκιῶν βοηθᾷ τὸν σοβαρὸ μελετητὴ. Εἶναι ὅμως ἡ ἴδια ἓνα ἀξιοπρόσεκτο φαινόμενο.

Τὸ συμπλήρωμα τελειώνει μὲ τὸ ἔτος 1979. Ἡ σειρὰ τῆς παρουσίας τῶν λημμάτων εἶναι χρονολογικὴ.

Α' Ἀραβικὸ καὶ τουρκικὸ θέατρο σκιῶν

(Οἱ ἀριθμοὶ συνεχίζονται ἀπὸ τὴ σελ. 320 τοῦ ΛΑ΄ τόμου (1976-78) τῆς «Λαογραφίας» [Σ.τ.Δ.].)

PREUSS, K. T., «Phallische Fruchtbarkeits-Dämonen als Träger des altmeximianischen Dramas», *Archiv für Anthropologie N.F. Bd. I, Braunschweig*, 1903, H. 3, 129 ff. [σ. 186: Ὁ τουρκικὸς Καραγκιόζ καὶ τὸ Ἰνδικὸ δρᾶμα προέρχονται ἀπὸ τὸν μῦμο].

ΗΛΙΑΔΗΣ, Β., *Τὸ προπολεμικὸ τουρκικὸ θέατρο*, Διᾶλεξη, Ἀθήνα, Τυπ. Ἀκροπόλεως, 1925.

Σ. (Στέφ. Παπαδόπουλος), «Η παρακμή τοῦ (τουρκικοῦ) Καραγκιόζι», *Ἐλεύθερον Βῆμα* (24/2/1940).

SİYAVUSGİL, S. E., «Ο τουρκικὸς Καραγκιόζης» (πρόλογος Πόπης Ζώρα), *Ζυγὸς*, 87-88 (1963), σσ. 10-12.

NUREDDIN, S., *Türk Gölge Oyunu*, Istanbul, 1968 [Τουρκικὸ θέατρο σκιῶν].

ΤΣΑΛΙΔΗΣ, Δ., «Ἰνστιτοῦτο Καραγκιόζι στὸ Ὡδεῖο τῆς Ἀγκυρας», *Τὸ Βῆμα* (11/3/1973).

RADULESCU, N., «Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore», *Zeitschrift für Balkanologie*, 14 (1978), σσ. 83-98 [Γιὰ τὸν τουρκικὸ Καραγκιόζ στὴν παλαιότερη Ρουμανία].

Β' Τὸ ἐλληνικὸ θέατρο σκιῶν

ΔΗΛΙΓΙΑΝΝΗ, Θ. Π./ΖΗΝΟΠΟΥΛΟΥ, Γ. Κ., *Ἑλληνικὴ νομοθεσία ἀπὸ τοῦ 1833*, Τόμος Γ', ἐν Ἀθήναις, 1962 (σσ. 4 ἐξ.: Β.Δ. τῆς 31/12/1836, ἀριθ. 50, παρ. 8: «Ἡ ἐπαγρύπνησις τῶν κοινῶν παιγνιδιῶν καὶ κινητῶν θεάτρων, καθόσον ἀφορᾷ τὰ καλὰ ἥθη, ἀνατίθεται εἰς τὴν ἰδιαιτέραν ἐπαγρύπνησιν τῆς ἀστυνομίας» [Ἀναφέρεται πιθανῶς στὸν Κ.]).

ΧΑΡΑΛΑΜΠΗΣ, (ψευδ. Μπ. Ἄννινος), «Ο Καραγκιόζης καὶ οἱ ὀπλαρχηγοί», *Ἑστία*, 1888, σ. 691.

ΒΕΛΛΙΑΝΙΤΗΣ, Θ., «Τὰ θεάτρα ἐπὶ Ὀθωνος», *Ἑστία εἰκόν.* (1893), σσ. 321-325, 342-347 [σ. 321: Παραστάσεις τοῦ Κ. στὸ σπίτι τοῦ Αὐστριακοῦ προξένου Prokesch-Osten τὸ 1834].

ΑΚΤΗΜΩΝ, Ι. (ψευδ.), «Ο Καραγκιόζης. Ἀπὸ τὴν Ἀθηναϊκὴν ζωὴν», *Ἡμερολόγιον Σκόκου*, 1910, σ. 142.

ΜΟΛΛΑΣ, Α., «Ο ἀρραβῶνας τοῦ Καραγκιόζι», *Ἑλλάς* (26/5/1921) (ἀνατύπωση *Κάνιστρο* 3, 1972) [Ἀπὸ τὰ πρῶτα δημοσιευμένα κείμενα].

Κ.(ΟΡΟΜΗΛΑΣ), Γ. Δ., «Εἰς τὸ περιθώριον τῆς ἱστορίας. Πῶς ἔζησεν ὁ Καραγκιόζης», *Πρωῖα* (9/5/1926).

DIÈS, A., *Guignol à Athènes. Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 14 (1927), σσ. 6-19 [Γιὰ τὴν Ἀλληγορία τῆς Σπηλιᾶς στὸν Πλάτωνα σὰν ἀπόδειξη ὑπάρξεως θεάτρου σκιῶν στὴν ἀρχαιότητα].

———, «Encore Guignol», *Bulletin de l' Association Guillaume Budé* 15 (1927), σσ. 38-46.

- ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ν. Ι., «Καραγκιόζης», *Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη*, Ἀθῆναι, 1929, τόμ. 7, σ. 269.
- ΡΟΥΣΣΕΛ, Λ., «Καραγκιόζης», *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια*, Ἀθῆναι, 1933, τόμ. 13, σσ. 789-791.
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, *Einleitende Worte zum griechischen Schattentheater*, Athen, 1935 [Φυλλάδιο τετρασέλιδο].
- PRZELYSKI, J., «Le Théâtre d'Ombre et la Caverne de Platon», *Byzantion*, XIII (1938), σσ. 595-603.
- ΤΟΖΗ, Γ., «Μιὰ πατριωτικὴ παράσταση στὴν Πόλῃ», *Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον*, 1939, σ. 161.
- Ο ΣΥΛΛΕΚΤΗΣ (ψευδ.), «Καραγκιόζης», *Τύπος*, 13 (14/7/1940).
- ΦΡΙΣΛΑΝΤΕΡ, Ν., *26 λαϊκὲς ζωγραφιές, καμωμένες σὲ ξύλο*, Νικολόπουλου, Σ. Γ., Ἀθῆναι, 1941 [13 ἀπ' αὐτὲς ἀναφέρονται στὸν Κ.].
- ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ-ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ, Γ., «Τὸ Κουκλοθέατρο κι' ὁ Καραγκιόζης» (ιδεῶδες παιδικὸ θέαμα), *Καλλιτεχνικὰ Νέα* (14/8/1943).
- ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ, Α., «Ὁ καραγκιοζοπαίχτης Σπαθάρης», *Ἐλεύθερα Γράμματα*, τόμ. 24-25 (26/10/1945).
- ΣΙΔΕΡΗΣ, Γ., *Ὁ Καραγκιόζης. Ὁ Αἰώνας μας Α'*, 1947, σ. 128 [Γιὰ μιὰ παράσταση τοῦ Σπαθάρη στὸ Βρεττανικὸ Ἰνστιτούτο].
- ΒΑΚΑΛΟ, Ε., «Οἱ ἐκθέσεις τοῦ μηνός», *Ζυγός*, 35 (1957), σ. 15 [Γιὰ τὸν Ε. Σπαθάρη].
- FERMORE, P. L., *Mani. Travels in the Southern Peloponnes*, London/Murray, 1958 (σ. 187: Γιὰ τὸν Κ).
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., «Ὁ Καραγκιόζης», *Ζυγός*, 35 (1958), σσ. 16-17.
- ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, Γ., «Καραγκιόζης ὁ Μέγας», *Εὐβοϊκὸς Λόγος*, 16-17 (Ἰούν.-Ἰούλ. 1959).
- ΓΙΩΤΗΣ, Α., ΡΟΥΛΙΑΣ, Γ., ΑΡΣΕΝΙΟΥ, Θ., «Ἡ φωνὴ τοῦ Βάλτου», *Ἀμφιλοχία* (15/7/1961).
- ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΣ., «Ὁ Καραγκιόζης στὸ Ληξιαρχεῖον», *Πάνθεον* (14/3/1962).
- ΝΤΑΡΡΕΛ, Λ., «Καραγκιόζης ὁ λαϊκὸς ἥρωας», *Ἑλλάδα*, ἀριθ. 7 Ὀκτ. 1963] [Ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ ἀριθ. 170].
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, «Ὁ Καραγκιόζης, ἡ ἱστορία του, ἡ σημασία του», *Ἐλευθερία* [13/10/1963].

- ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΥ, Έπ., *Η Αθήνα του περασμένου αιώνα (1830-1900)*, Αθήνα, 1963 (σσ. 125-129: Τò λαϊκὸ θέατρο τοῦ Κ).
- ΦΥΝΤΑΝΙΔΗΣ, Σ. Ν., «Ὁ Καραγκιόζης στὸ ἐξωτερικόν», *Ἔθνος* (13/7/1963).
- ΦΡΑΓΚΑΚΙ, Ε. Κ., «Ὁ Μουχαμέτης ὁ Μουλλάς», *Λαογραφία*, 21 (1963-64), σσ. 512 ἐξ. [σσ. 512: «στένει τσαντήρι κ' ἔπαιζεν καραγκιόζη»].
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Καραγκιόζης», *Γενικὴ Παγκόσμιος Ἐγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς*, 1964, τόμ. 8, σσ. 188-190.
- ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ, Τ., «Πρωταγωνιστὴς ὁ ἄνθρωπος-σύμβολο ποὺ ἀντιμετωπίζει τὴ φτώχεια μέσω τοῦ χιοῦμορ», *Περιηγητικὴ*, τόμ. 64 (Ἀπρίλιος 1964).
- ΒΕΛΛΙΑΝΙΤΗΣ, Θ., «Τὰ θεάτρα ἐπὶ Ὁθωνος», *Κερκυραϊκὰ Νέα*, 11 (1965), σσ. 103-121 [Ἀναδημοσίευση τοῦ ἀριθ. 323].
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., «Ὁ Καραγκιόζης χρειάζεται τὴν κρατικὴν ὑποστήριξι . . .», *Ἔθνος* (8/11/1965).
- , «Τὸ χρονικὸ τοῦ Καραγκιόζη. Ὁ λαϊκὸς χαρακτήρας τοῦ Θεάτρου τῶν Σκιῶν», *Ἔθνος* (25/10/1965).
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ἡ δεύτερη γενιὰ τῶν Σπαθάρηδων καὶ ἡ Ὀδύσσεια τοῦ Θεάτρου Σκιῶν», *Ρόδα*, ἔτ. 5, ἀριθ. 8 (Δεκ. 1969).
- , «Τὸ Δημοτικὸ τραγούδι καὶ τὸ Θέατρο Σκιῶν, πολὺτιμη κληρονομιά», *Ρόδα*, ἔτ. 5, ἀριθ. 8 (Δεκ. 1969).
- , «Ἕνας λαϊκὸς καλλιτέχνης μιλάει γιὰ τὴν οὐσία τῆς τέχνης του», *Ρόδα*, ἔτ. 5, ἀριθ. 8 (Δεκ. 1969) [Γιὰ τὸν Ε. Σπαθάρη].
- , «Ὁ Καραγκιόζης μένει στὴ θέση του», *Τὰ Νέα* (9/7/1971). (Δύο γράμματα τοῦ Β. Διαμαντόπουλου καὶ τοῦ Μ. Κατράκη).
- , «Καραγκιόζης ὁ Ἑλληνικὸς», *Τὸ Βῆμα* (19/12/1971).
- , «Ὁ Καραγκιόζης, τὸ Μουσεῖο καὶ ἡ ἱστορία του», *Ραδιοτηλεόραση* (14/5/1972).
- ΒΑΒΑΝΑΤΣΟΥ, Β., «Ὁ κοινωνιοπολιτικὸς ρόλος τοῦ Καραγκιόζη» (Διάλεξι στὶς 30/10/1971), *Ἐνημερωτικὸ Δελτίο Ἑλληνοευρωπαϊκῆς Κίνησης Νέων*, 3 (Ἰαν. 1972).
- ΚΩΝΣΤΑΣ, Κ. Σ., «Τὸ θέατρο τῶν σκιῶν καὶ ἡ Αἰτωλοακαρνανία», *Στερεὰ Ἑλλάς* (Αὔγ. 1972).
- ΛΕΟΝΤ, Γ., «Συνεχιστὴς τοῦ Θεόφιλου», *Βραδυνή* (26/8/1972) [Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σ. Σπαθάρη].

- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Σὲ παρακμὴ σήμερα ὁ Καραγκιόζης στὴν Ἑλλάδα», *Ἀκρόπολις* (2/12/1973).
- Κ.Γ., «Ὁ Καραγκιόζης σὰν τέχνη δὲν θὰ σβήσῃ ποτέ», *Τὸ Βῆμα* (11/3/1973).
- ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., «Ὁ ἑλληνικὸς Καραγκιόζης στὸ Φεστιβάλ τοῦ Νανσύ», *Τὸ Βῆμα* (11/3/1973).
- ΜΑΡΚΟΓΙΑΝΝΗ, Μ., «Ὁ Καραγκιόζης στὴν Εὐρώπη», *Γυναίκα*, 609 (16/5/1973).
- ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γ., «Ὁ Καραγκιόζης παρὰ λίγο Βεζύρης», *Θέατρο Τέχνης* (Σεπτ. 1973) [Θεατρικὸ πρόγραμμα].
- ΦΑΡΑΚΛΑΣ, Νικ., «Τὸ σύστημα τύπων τοῦ ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη», *Δύο* (Ἰούλ. 1973).
- Α., Κ., «Ὁ Χαρίδημος παράτησε τὸ μπερντέ καὶ σκαρώνει εἴδη λαϊκῆς τέχνης», *Τετράδιο*, 7-8 (Δεκ. 1974/Ἰαν. 1975).
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Δυὸ παλιὲς κωμωδίες τοῦ Καραγκιόζη: Α. Μόλλα καὶ Α. Μίμου», *Κάνιστρο*, 5 (1974).
- ΚΑΡΤΣΩΝΑΚΗ-ΝΑΚΗ, Ν., ΘΕΟΦΙΛΟΣ, ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ, ΣΑΒΒΙΔΗΣ, ΑΠΑΡΤΗΣ, *Λαϊκὸς Καλλιτέχνης, Καραγκιόζης, Ἡχὼ τῆς Σμύρνης, Λαϊκὴ Ἀγιολογία*, Ἀθήνα (τὸ ἑλληνικὸ βιβλίο) 1974 [σσ. 45 ἐξ.: Ἕνας λαϊκὸς καλλιτέχνης (γιά τὸν Σ. Σπαθάρη), σσ. 53 ἐξ.: Ὁ τουρκικὸς Καραγκιόζ].
- ΚΛΕΑΝΘΗΣ, Φ. Ν., «Σήμερα κηδεύτηκε ὁ Σωτ. Σπαθάρης», *Τὰ Νέα* (16/4/1974).
- ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., «Συνέντευξη μὲ τὸν Σωτ. Σπαθάρη», *Ταχυδρόμος*, 15/3/1974.
- , «Ὁ Σπαθάρης καὶ τὰ ὁράματά του», *Ὁ Ταχυδρόμος* (15/3/1974).
- ΚΟΡΩΝΑΙΟΣ, Γ., «Ὁ Σπαθάρης ἦταν ὁ ἴδιος ὁ Καραγκιόζης», *Ἀκρόπολις* (21/4/1974).
- ΜΑΡΗΣ, Γ., «Υπὸ τὴν σκιὰν τῆς Ἀκροπόλεως», *Ἀκρόπολις* (28/4/1974).
- ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ, Π., «Ὁ Καραγκιόζης ἀργοπεθαίνει» (συνέντευξη), *ΡΙΖΟ-σπάστης* (30/11/1974).
- ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, Θ., «Ὁ Καραγκιόζης μέσα ἀπὸ τ' ἀστεῖα του», *Ἑλληνικὸς Ἐρυθρὸς Σταυρὸς Νεότητος*, 8 (1974).
- ΠΕΤΡΑΛΙΑ, Φ., «Κατσαντώνης. . . ὁ ἄτακτος ἥρωας», *Ταχυδρόμος*, (22/3/1974).

- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ὁ Ἑτσεβίτ Πασᾶς στὴν Κύπρο...», *Τετράδιο*, 7-8 (Δεκ. 1974/Ἰαν. 1975).
- ΒΑΒΑΝΑΤΣΟΣ, Β., «Ὁ δικός μας Καραγκιόζης», *Τετράδιο*, 7-8 (Δεκ. 1974/Ἰαν. 1975).
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Βυζαντινὲς ρίζες τοῦ Καραγκιόζη», *Τετράδιο*, 7-8 (Δεκ. 1974/Ἰαν. 1975).
- ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΠΟΥΛΟΥ, Σ., «Ἄστεγος ὁ παραδοσιακὸς θησαυρὸς τοῦ Σωτήρη Σπαθάρη», *Ἡ Καθημερινή* (13/4/1975).
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ὁ ἐλληνικὸς Καραγκιόζης», *Ἀγωνιστής*, 14 (Ἰούν. 1975).
- , «Ἐνα βιβλίο καὶ ἓνα ντοκουμανταὶρ γιὰ τὸν Σωτήρη Σπαθάρη», *Ἡ Αὐγή* (13/4/1975).
- , «Φεστιβάλ Καραγκιόζη στὴν Ἀθήνα», *Ἡ Καθημερινή*, (22/8/1975).
- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΣ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης νὰ μείνει στὴν παράδοση», *Θέατρο*, 43 (Ἰαν.-Φεβρ. 1975).
- ΒΑΣΙΛΗΣ (ψευδ.), «Ὁ Καραγκιόζης καὶ ἡ Ἀντίσταση», *Ἡ Αὐγή* (7/9/1975).
- ΚΟΚΚΙΝΗΣ, ΣΠ., «Καραγκιόζης πρὶν 100 χρόνια», *Θέατρο*, 44-45 (1975), σσ. 51-56.
- ΚΟΚΚΟΤΑΚΗ, Δ., «Γιῶργος Χαρίδημος: ἓνας βετεράνος τοῦ Θεάτρου Σκιῶν», *Ριζοσπάστης* (10/4/1975).
- ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., «Ὁ ἐλληνικὸς Καραγκιόζης - ἀναδρομή», *Νέα Σύνορα* (Ἰαν.-Φεβ. 1975).
- ΜΙΜΣ Α. (ψευδ.), «Στὴ μνήμη τοῦ Σ. Σπαθάρη, τοῦ πατέρα τοῦ Καραγκιόζη», *Ριζοσπάστης* (13/4/1975).
- ΣΠΗΛΙΑΔΗ, Β., «Ὁ Καραγκιόζης: μιὰ σκιὰ γεμάτη ζωὴ καὶ αἴσθημα», *Ἡ Καθημερινή*, 22/6/1975.
- ΣΤΑΜΕΛΟΥ, Δ., *Νεοελληνικὴ Λαϊκὴ Τέχνη*, Ἀθήνα, 1975, σσ. 124-125: Κ.
- ΤΑΡΝΑΡΑΣ, Κ. Ν., «Ἀπὸ τὸν Αἴσωπο στὸ σύγχρονο Καραγκιόζη», *Νέα Σκέψη* (Μάιος 1975).
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Περὶ Σ. Σπαθάρη» (γράμμα), *Ἀντί*, 26-27 (6/9/1975).
- , «Καραγκιόζης ὁ ἀθάνατος», *Τετράδιο*, 13 (Ἰούλ.- Αὐγ. 1975).
- ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, Α., «Τὰ εἰκαστικὰ τοῦ Καραγκιόζη, μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἔρευνα, πὺν παρουσιάζεται στὶς ἐκδόσεις Ἑρμῆς», *Ζυγὸς*, 20 (1976), σσ. 65-74 (12 εἰκ.).

- ΓΡΗΓΟΡΑΚΗΣ, Ν., «Τὸ λαϊκὸ Θέατρο Σκιῶν, μιὰ πανάρχαια τέχνη», *Ἀντίκες*, 4 (Ἰαν. 1976).
- , «Ὁ Καραγκιόζης τοῦ Θανάση Σπυρόπουλου», *Ἀντίκες*, 4 (Ἰαν. 1976).
- , «Ὁ Καραγκιόζης τοῦ Θανάση Σπυρόπουλου καὶ ἡ Τρίπολις», *Ἀρκαδικὰ Νέα*, 1520 (13/1/1976).
- , «Ὁ ἐρχομὸς τοῦ Καραγκιόζη», *Ἀρκαδικὰ Νέα* (1/4/1976).
- ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ, Ι., «Οἱ περιπέτειες ἐνὸς ταπεινοῦ», *Ζυγὸς*, 20 (1976), σσ. 63-64, 91.
- ΖΑΡΙΚΟΥ, Μ., «Καμπουρομακρυχέρης κι' ὄχι Καραγκιόζης», *Ζυγὸς*, 20 (1976), σσ. 75-77 (4 εἰκ.).
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., «Ἡ κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ σάτιρα τοῦ Καραγκιόζη. Ἀντί, περ. Β', 36 (1976), σσ. 25-28.

Γιὰ τὶς φυλλάδες

- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η., «Ὁ Καραγκιόζης καὶ οἱ μάγκες», *Ἀντί*, περ. Β', 51-52 (1976), σσ. 34-42 [Γιὰ τὸν τύπο τοῦ Σταύρακα].
- ΤΡΕΖΟΥ, Φ., «Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ νομίσματος», *Ζυγὸς*, 20 (1976), σσ. 61-62 (Ἐκφράζεται ὑπὲρ τῆς θεωρίας τῆς ἀπαρχῆς τοῦ Κ. στὴν ἀρχαιότητα).
- ΦΛΑΜΠΟΥΡΑΣ, Δ., «Τὸ παγκόσμιον Θέατρο Σκιῶν καὶ ὁ ἐλληνικὸς Καραγκιόζης», *Ζυγὸς*, 20 (1976), σσ. 39-60 (28 εἰκ.) [Σοβαρὴ κι οὐσιαστικὴ μελέτη].
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Ὁ Καραγκιόζης Μακρονησιώτης», *Ἀντί*, περ. Β', 36 (1976), σσ. 28-29 [Γιὰ τὸ θέατρο σκιῶν στὶς φυλακὲς τῆς Μακρονήσου τὸ 1949].
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ, Γ., *Ἡ Φυλλάδα τοῦ Ἀλεξάνδρου. Διήγησις Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνο*, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1977 [Εἰδικὸ κεφάλαιο γιὰ τὸν Μεγαλέξανδρο στὸ θέατρο σκιῶν].
- ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, Α., «Σκηνικὰ τοῦ Καραγκιόζη. Ὁ δεύτερος τόμος τοῦ βιβλίου τῶν Ἀπ. Γιαγιάννου, Ἀρ. Γιαγιάννου καὶ Ἰ. Δίγκλη», *Ζυγὸς*, σσ. 26-28 (1977), σσ. 156-158 (2 εἰκ.).
- ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, Α./ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, ΑΡ./ΔΙΓΚΛΗΣ, Γ., *Ὁ Κόσμος τοῦ Καραγκιόζη*, Τόμ. Β', Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1977, 253 σελ., 206 ἔγχρ. πίν. [Κρίση: Puchner, W., *Südostforschungen*, 38 (1979) 490-493].

- ΓΡΗΓΟΡΑΚΗΣ, Ν., «Στὴν Τριπολιτσά, στὰ 1799, ἡ πρώτη παράσταση Καραγκιόζη», *Ἀρκαδικὰ Νέα*, 1568 (27/1/1977).
- ΔΗΜΟΥΛΙΤΣΑ, Ν., «Τὰ Φεστιβάλ τοῦ Νανσύ, ἡ ἐλληνικὴ συμμετοχὴ καὶ οἱ ἄλλοι», *Ἀντί*, περ. Β', 75 (1977) σ. 49.
- ΚΑΛΟΝΑΡΟΣ, Π. Π., *Ἡ ἱστορία τοῦ Καραγκιόζη*, Ἀθήνα, Καλονάρος, 1977, 157 σελ. [Κρίση: Puchner, W., *Südostforschungen*, 38 (1979) 490-493].
- ΠΛΑΤΑΝΟΣ, Β., «Ὁ Καραγκιόζης πολιτεύεται!», *Ταχυδρόμος*, 1226 (27/10/1977).
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., *Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας*, Ἀθήνα, Gutenberg, 1977, 523 σελ., ca. 800 εἰκ. [Κρίση: Puchner, W., *Südostforschungen*, 38 (1979), 490-493].
- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ὁ Καραγκιόζης πάει ἀντάρτης», *Ἀντί*, περ. Β', 115 (1978), σσ. 16-17.
- ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ, Ν., Γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Θ. Φωτιάδη «Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας», *Ἀντί*, περ. Β', 96 (1978), σ. 42.
- ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ, Π., «Ὁ Καραγκιοζοπαίχτης Μιχόπουλος καὶ τὸ λεύτερο θέατρο σκιῶν», *Ἀντί*, περ. Β', 108 (1978), σσ. 44-45.
- ΚΡΙΛΗ-ΚΕΒΑΝΣ, Γ./ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΑΙΔΟΣ, Τ., «Συνέντευξη μὲ τὸν Καραγκιοζοπαίχτη «Γιάνναρο»», *Τὸ Γιοφύρι*, 2 (Ἰούλ. 1978), σσ. 12-13 [Γιὰ τὴν πρώτη παράσταση τοῦ Κ. στὴν Αὐστραλία].
- ΜΑΚΡΗΣ, Κ., «Οἱ φιγοῦρες τοῦ Καραγκιόζη καὶ ἡ παράδοση», *Τὸ Βῆμα* (12/2/1978).
- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η., *Υπόκοσμος καὶ Καραγκιόζης*, Ἀθήνα, Γράμματα, 1978, 101 σελ., 95 πίν. [Κρίση: Puchner, W., *Südostforschungen*, 38 (1979), σσ. 490-393].
- PUCHNER, W., «Βιβλιοκρισία τοῦ Γ. Βελουδῆ» (ἀριθ. 411), *Südostforschungen*, 37 (1978), σσ. 433-435 [Γιὰ τὸν Μεγαλέξαντρο στὸν Κ.].
- , «Βιβλιοκρισία στοὺς Γιαγιάννο / Δίγκλη», 282, *Südostforschungen*, 37 (1978), σσ. 437-439.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Ἀπομνημονεύματα καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη*, Γ' ἔκδοση, Ἀθήνα, Ὁδυσσεάς, 1978, 256 σελ.
- VINCENT, A., «Ὁ Καραγκιόζης στὴν Αὐστραλία», *Τὸ Γιοφύρι*, 3/4 (Νοέμβρ. 1978), 54 σελ. [Ἑλληνες μαθητὲς τοῦ Γυμνασίου γράφουν ἓνα νέο ἔργο τοῦ Κ.].

- ΑΝΩΝΥΜΟΣ, «Ἀντίλαλοι ἀπὸ τῇ Κερκυραϊκῇ ζωῇ», *Κερκυραϊκὰ Νέα*, 1393 (28/5/1979) [Εἰδήσεις γιὰ ἓνα ἀφιέρωμα τῆς Greek Gazette τοῦ Λονδίνου γιὰ τὸν Κ.].
- ΠΑΠΑΕΥΣΤΡΑΤΙΟΥ, Λ., «Πίσω ἀπὸ τὸν μπερντὲ τοῦ Καραγκιόζη», *Γυναι-
κα*, 772 (15/8/1979), σσ. 72-74 [Γιὰ τὸν Χαρίδημο].
- PUCHNER, W., «Συλλογικὴ βιβλιοκρισία γιὰ ἀριθ. 416, 418, 413, 424», *Südostforschungen*, 38 (1979), 490-493.
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Γ., *Ὁ Καραγκιόζης τῶν Σπαθάρηδων*, Ἀθήνα, Γράμματα, 1979.
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Ἕνας πολυσήμαντος θρακικὸς ἑορτασμὸς (τοῦ Ἀη-
γιώργη, Ἑμφια Κομοτηνῆς)», *Πρακτικὰ τοῦ Γ' Συμποσίου Λαογρα-
φίας τοῦ Βορειοελλαδικοῦ Χώρου*, Ἀλεξανδρούπολη, 14-18 Ὀκτ.
1976, Θεσσαλονίκη (ΙΜΧΑ 186), σσ. 681-691 [σ. 691: Ἡ σχέση τοῦ
δρακοντοκτόνου Ἀγίου Γεωργίου μὲ τὸν Κ.].
- ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Δὲν τὴν ἀγαπᾶμε τὴν παράδοση», *Ἀντί*, περ. Β', 134
(1979), σ. 39 [Μεταξὺ ἄλλων καὶ γιὰ τὸν Κ.].
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Καὶ μιὰ ἀντίκρουση», *Ἀντί*, περ. Β', 136 (1979), σσ. 34-35
[Γράμμα-ἀπάντηση στὸν ἀριθ. 433].
- ΧΡΥΣΙΝΑΣ, Γ., «Ὁ Καραγκιοζοπαίχτης Μελίδης», *Μαραθῶνας*, 32 (Ἰαν.
1979), σ. 4.

**ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΚΙΩΝ (1977-2007)
ΜΕ ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΑ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΑ ΕΤΗ ***

Η προκειμένη προσπάθεια βιβλιογράφησης του ελληνικού θεάτρου σκιών, στο χρονικό διάστημα 1977-2007, αποτελεί τη συνέχεια της «Σύντομης αναλυτικής βιβλιογραφίας του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα»¹ και του «Συμπληρώματος στην αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα»², που βασίζονταν στη βιβλιογραφία της διδακτορικής μου διατριβής³, και εν γένει είχαν θετική ανταπόκριση εκ μέρους των μελετητών⁴, γιατί πρόκειται για την πιο πλήρη βιβλιογραφία για το ενδιαφέρον αυτό φαινόμενο⁵. Ωστόσο έκτοτε

* 1^η έκδοση: «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009), σσ. 425-497.

¹ *Λαογραφία* 31 (1976-78), σσ. 294-320 (αρ. 1-313).

² *Αυτόθι* 32 (1979-81), σσ. 370-378 (αρ. 314-435).

³ *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis* [Βιέννη 1972], München, 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 21).

⁴ Βλ. τελευταία Θ. Χατζηπανταζής: «Αναζητώντας τον Γιάννη Μπράχλη: Οι όροι και τα όρια της προφορικής ιστορίας στην περίπτωση του ελληνικού θεάτρου Σκιών», Στέφανος: *Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, 2007, σσ. 1337-1346, ιδίως σ. 1338.

⁵ Η βιβλιογραφία αυτή γνώρισε πολλές αναφορές. Βλ. σε επιλογή F. Angelieva, *Bulgarski Folklor*, VI/4 (1980), σ. 130, Θ. Χατζηπανταζής, «Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890», *Ο Πολίτης*, 49 (1982), σσ. 64-87, Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Αθήνα, 1983, σσ. 201-202, σημ. 4 (5^η έκδ. 1990, σ. 223), L. S. Myrsiades, «Καραγκιόζης: A bibliography of primary materials», *Μαντατοφόρος*, 21 (Amsterdam, 1983), σσ. 15-42, ιδίως σ. 16, Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, 1987, σσ. 184, 185, 236, Ζ. Siflekis, «Transmisso i transformacio d' un simbol cultural en el teatre d'ombres grec», *El Teatre d'ombres arreu del mon*, Barcelona, 1984, σσ. 83-96, ιδίως σ. 96, Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1983, σ. 307, Σπ. Κόκκινης, *Αντικαραγκιόζης*, Αθήνα, 1985, σσ. 7 εξ., Γ. Μ. Σηφάκης, «Ο Καραγκιόζης ως ελληνική παραδοσιακή τέχνη», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, 7 (Αθήνα, 1984), σσ. 58-60, ιδίως σ. 58, Θ. Γραμματός, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Γιάννενα, 1984, σσ. 27, 145, Θ. Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, 1984, σ. 9, L. S. Myrsiades, «Oral traditional form in the Karagiozis performance», *Ελληνικά*, 36 (Θεσσαλονίκη, 1985), σσ. 116-152, ιδίως σσ. 119, 152, Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 7^η έκδοση, Αθήνα, 1985, σ. 579, Ζ. Siflekis, «Transmission et transformation d'un Symbol culturelle dans le théâtre d'ombres grec: le cas d' «Alexandre le Grand et le Dragon Maudit»», *Théâtre d'ombres*, Paris, 1986, σσ. 229-247, ιδίως σ. 247, L. M. Danforth, «Tradition and change in Greek Shadow Theatre», *Théâtre d'ombres*, Paris, 1986, σσ. 159-183, ιδίως σσ. 178, 183 («valuable bibliography»), S. Damianakos,

έχουν περάσει σχεδόν τριάντα χρόνια και καμιά σχετική προσπάθεια συνέχισης δεν έχει φανεί στον ορίζοντα. Η προκειμένη προσπάθεια, ωστόσο, αντιμετωπίζει τώρα μια τελείως διαφορετική κατάσταση και γι' αυτό τον λόγο πρέπει να έχει και κάπως διαφορετική διάρθρωση.

Πρώτα για τις συμπληρώσεις, θεωρήθηκε σκόπιμο να αρχίζουν με το έτος 1977, γιατί στα τρία τελευταία έτη της προηγούμενης συνέχειας υπάρχουν πολλές ελλείψεις. Δεν καταβάλλεται πια προσπάθεια για εξαντλητική βιβλιογραφική απογραφή και δεν αναγράφεται πια οποιοδήποτε άρθρο στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο. Ειδικά για τον 19^ο αιώνα αυτό το θέμα θα καλύψει με πολύ πληρέστερο τρόπο απ' ό,τι μπορώ να το κάνω εγώ, το αρχείο αποκομμάτων του απο-

«Karagöz turc et Karaghiozis grec: Lectures comparatives», *Théâtre d'ombres*, Paris, 1986, σσ. 119-157, ιδίως σσ. 151, 157, R. Gudas, *The bitter-sweet art. Karaghiozis: The Greek Shadow Theatre*, Athens, 1986, σ. 263, Μ. Γ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία*, Τόμ. Γ', *Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, 1992, σ. 219, Η. Καλλέργης, «Για το θέατρο σκιών», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 6, στο αφιέρωμα: «Το Παιδικό Θέατρο», Αθήνα, 1991, σσ. 198-206, ιδίως σ. 199, Κ. Δ. Μαλαφάντης, «Κουκλοθέατρο και Καραγκιόζης: Τρία σημαντικά λανθάνοντα κείμενα του Γρ. Ξενοπούλου», *αυτόθι*, σσ. 207-213, ιδίως σ. 207, Στ. Δαμιανάκος, «Τουρκικός και ελληνικός Καραγκιόζης: Μια παράλληλη ανάγνωση», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα, 1993, σσ. 83-118, σσ. 113 και 117, Ζ. Σιαφλέκης, «Μεταβίβαση και μετασχηματισμός ενός πολιτισμικού συμβόλου στο ελληνικό θέατρο σκιών: Η περίπτωση του έργου *Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι*», *αυτόθι*, σσ. 191-207, ιδίως σ. 207, Γ. Ν. Αικατερινίδης, «Βιβλιογραφία της ελληνικής λαογραφίας των ετών 1976-1985», *Επετηρίς Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας*, ΚΓΓ-ΛΖ', 1981-1986 [1990], σ. 287 αρ. 36, σ. 547 αρ. 3149, *Βαλκανική βιβλιογραφία*, VII, 1980 [ΙΜΧΑ 1982], αρ. 479, Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου: 1720-1940*, 4 τόμ., Αθήνα, 1989, σ. 1090, Antzaka-Weis, E., «Kommentierte Bibliographie zur Populärliteratur: B. Griechenland», Kl. Roth (ed.), *Südosteuropäische Populärliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*, München, 1993, σσ. 356 εξ., ιδίως σ. 383, Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου: 1720-1940*, Αθήνα, 1994, σσ. 60, 71, 357, Κ. Δ. Μαλαφάντης, *Αι «Αθηναϊκαί επιστολαί» του Γρηγορίου Ξενοπούλου στη Διάπλασιν των Παίδων 1896-1947*, Αθήνα, 1995, σσ. 275 εξ. και 286, Η. Ε. Καλλέργης, *Προσεγγίσεις στην παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, 1995, σσ. 165, 194, 265, Η. Καλλέργης, «Παραμύθι και θέατρο σκιών», *Από τα παραμύθια στα κόμικς: Παράδοση και νεωτερικότητα*. Επιμ. Ε. Αυδίκος, Αθήνα, 1996, σσ. 589-604, ιδίως σ. 599, Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, 6^η έκδ., Αθήνα, 1996, σ. 281, Αικ. Μυστακίδου, *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1998, σ. 9, Απ. Μαγουλιώτης, *Ιστορία τον νεοελληνικού κουκλοθεάτρου «Φασουλής»*, Διδ. διατρ. Αθήνα, 1997, σ. 58, Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 9^η έκδ., Αθήνα, 2000, σ. 738, Α. Stavrakopoulou, *Variations on the theme of marriage in the Karaghiozis recorded performances of the Whitman-Rinvoucri Collection. Thesis*, Harvard Univ./Cambridge/Mass, 1994, a. 149, Κ. Μαλαφάντης, ««Μίκη-Μάους και Καραγκιόζης»: Μια πρωτότυπη μυθοπλασική προπολεμική συνάντηση», *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*. Επιμ. Β. Δ. Αναγνωστόπουλος, Αθήνα, 2003, σσ. 107- 131, ιδίως σ. 122, *Ελληνικό θέατρο σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2004, σ. 174, «Greek Shadow Theatre: Light and history», *Hellenic Literary and Historical Archive*, Athens, 2004, σ. 174 κτλ.

δελτιωμένου Τύπου που φυλάσσεται στο Αρχείο της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο της Κρήτης. Άλλωστε η κατάσταση της σχετικής έρευνας είναι τέτοια, που μεγαλύτερη έμφαση μπορεί να δοθεί πλέον σε καθαρά επιστημονικές προσεγγίσεις και ουσιαστικές συνεισφορές, παρά σε περιστασιακές μνείες του φαινομένου. Από την άλλη όμως θεωρήθηκε αναγκαία, στο προκαταρκτικό κεφάλαιο του οθωμανικού, αραβικού, τουρκικού και βαλκανικού θεάτρου σκιών να γίνουν πολλές προσθήκες, αλλά ειδικά στον τουρκικό οθωμανικό Karagöz, αλλά και αυτές με κάποιο μέτρο, γιατί στην τελευταία απογραφή της σχετικής τουρκικής βιβλιογραφίας στον κατάλογο της έκθεσης στην Κωνσταντινούπολη, *Torn is the curtain, shattered is the screen: The stage all in ruins*, της Yapi Kredi Karagöz Collection με ένα σύνολο από εκδότες, Istanbul, ed. Yapi Kredi, 2004, αναφέρονται πάνω από 300 τίτλοι! Άρα μια επέκταση της βιβλιογραφίας προς αυτή την πλευρά δεν έχει πολύ νόημα, γιατί κοντεύει να χάσει το θεματικό του κέντρο, που βρίσκεται στο ελληνικό θέατρο σκιών. Μολοντούτο, για την τεκμηρίωση της γεωγραφικής εξάπλωσης του παραδοσιακού μεσογειακού θεάτρου σκιών θεωρήθηκε αναγκαίο να συμπεριληφθούν και εργασίες που αφορούν το βαλκανικό χώρο, τις αραβικές ακτές της Μεσογείου και τη Βόρεια Αφρική.

Ως προς τις εγγραφές 1977-2007, εδώ δεν κυριαρχούν πια τα «πατριωτικά» άρθρα για τα δήθεν εθνικά χαρακτηριστικά του Ρωμιού-Καραγκιόζη και τη μεγάλη σημασία που έχει το θέατρο σκιών για τη διατήρηση της ντόπιας παράδοσης, αλλά τα άρθρα και λευκώματα, φυλλάδια και CD για την παιδαγωγική χρήση του αυτοσχεδιασμένου θεάματος στο σχολείο και την εκπαιδευτική διαδικασία, ως παιδικό και μαθητικό θέατρο, ως διασκέδαση και διδασχή, με οδηγούς για εκπαιδευτικούς και παιδιά, πώς να κάνουν τις φιγούρες, πώς να στήσουν την παράσταση, με κείμενα «σύγχρονων» παραδοσιακών έργων του Καραγκιόζη, με δραματουργικούς οδηγούς πώς να φτιάξουν νέα κτλ. Επίσης το θέατρο σκιών ως αναφορά ή κεφάλαιο σε εγχειρίδια ή ιστορίες της παιδικής λογοτεχνίας, εμφανίζει πολύ ραγδαία δυναμική. Από τη χρηστική αυτή «παρα-φιλολογία» συμπεριελήφθησαν δειγματοληπτικά μόνο ένας αριθμός βιβλιογραφικών λημμάτων. Επίσης δεν συμπεριελήφθησαν στη βιβλιογραφία, με λίγες εξαιρέσεις, κατάλογοι εκθέσεων, προγράμματα φεστιβάλ θεάτρου

σκιών και παραστάσεων και ποικίλο άλλο ευκαιριακό υλικό που κατακλύζει τη χώρα κάθε χρόνο και δεν προσφέρει τίποτε σημαντικό στην ουσιαστική προώθηση της γνώσης για το θέμα. Όσον αφορά σε έργα του Καραγκιόζη, παραδοσιακά ή μοντέρνα, συμπεριελήφθησαν κάποια λήμματα, χωρίς να γίνει προσπάθεια εξαντλητικής βιβλιογράφησης. Ακόμα, δεν συμπεριελήφθησαν τα δημοσιεύματα του Πανελλήνιου Σωματίου Θεάτρου Σκιών και της UNIMA· αποκλείστηκαν από τη βιβλιογράφηση επίσης και τα περισσότερα λεξικά και οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Κατ' αυτόν τον τρόπο το νέο αυτό βιβλιογραφικό εγχείρημα δε θα έχει πληρότητα και θα είναι ανοιχτό σε κάθε λογής συμπληρώσεις. Χρησιμοποιήθηκαν για τη συγκέντρωση του υλικού και φοιτητικές εργασίες του προπτυχιακού και μεταπτυχιακού επιπέδου, που βιβλιογραφούνται επίσης, γιατί πρόκειται για σημαντικά βοηθήματα στη συγκέντρωση του υλικού. Ενοποιήθηκαν τα κεφάλαια «Πηγές ως το 1900» και «μελέτες και άρθρα», καταργήθηκε το τμήμα για τις φυλλάδες, «Κείμενα, φυλλάδες και αναδημοσιεύσεις», 1) γιατί το θέμα έχει κάπως εξαντληθεί, και 2) γιατί κυρίως για τη μεταπολεμική εποχή η μονογραφία του Κυριάκου Δ. Κάσση: *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830-1980: Λαϊκά φυλλάδια, Ο γραφτός Καραγκιόζης*. Αθήνα: «Ιχώρ», 1985, σσ. 140-174 δίνει πλούσια σχετικά στοιχεία. Το θέμα άλλωστε δεν προωθεί την ειδική έρευνα και δεν προσθέτει τίποτε στην ουσία. Επίσης δεν συνεχίζεται το τμήμα «Επιδράσεις του Καραγκιόζη» (έθιμα, ζωγραφική, λογοτεχνία και θέατρο), επειδή αυτό το θέμα έχει πάρει μεγάλες διαστάσεις και μια αυτόνομη, σχεδόν ανεξέλεγκτη δυναμική, που χρειάζεται ξεχωριστή αντιμετώπιση. Μόνο οι θεατρικές παραστάσεις, που χρησιμοποιούν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο μορφές και χαρακτήρες του Καραγκιόζη, κινητικούς κώδικες, χειρονομίες, ενδυμασίες, λεκτικά αστεία, φωνές και ύφος του θεάτρου σκιών, έχουν πολλαπλασιαστεί. Και μόνο για την παράσταση «Σκιών καμώματα» του Ευγένιου Σπαθάρη στο Θέατρο «Γκλόρια» το 2000/01 έχει εκπονηθεί ξεχωριστή πτυχιακή εργασία⁶.

⁶ Κ. Γρηγοριάδου, *Η παράσταση «Σκιών Καμώματα» του Ευγένιου Σπαθάρη, Θέατρο «Γκλόρια» χειμερινή περίοδος 2000-2001: Παρουσίαση, κριτική αποτίμηση, ο Καραγκιόζης σήμερα*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Σεπτέμβριος 2002, 96 σελ.

Η έμφαση λοιπόν δίνεται στις επιστημονικές εργασίες και όχι τόσο στην πλήρη καταγραφή της αρθρογραφίας στον ημερήσιο Τύπο, των τηλεοπτικών ή ραδιοφωνικών εκπομπών, καταλόγων εκθέσεων, του Μουσείου Σπαθάρη στο Μαρούσι, του Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών στην Πάτρα και άλλων περιστασιακών ή και πιο μόνιμων εκδηλώσεων, γιατί η τελική στοχοθεσία της βιβλιογραφίας είναι η προαγωγή της επιστημονικής έρευνας και όχι η εξαντλητική καταγραφή του πάσης φύσεως συνοδευτικού υλικού, το οποίο επίσης έχει πολλαπλασιαστεί. Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε και στις επαρχιακές παραστάσεις παλαιότερων εποχών, γιατί το θέατρο σκιών στη χαρτογράφηση της ελληνικής θεατρικής δραστηριότητας στο σύνολο της επικράτειας κατέχει έναν ειδικό ρόλο, ο οποίος όμως είναι δύσκολος να αποδειχτεί με τεκμήρια και πληροφορίες. Στην περίπτωση που στάθηκε εφικτή η αυτοψία, δίνονται αναλυτικά στοιχεία του περιεχομένου του άρθρου ή μελετήματος, στην περίπτωση που αυτό δεν ήταν δυνατό, καταγράφονται όσα στοιχεία διαθέτει ο βιβλιογράφος από τις πηγές του. Η σειρά των αναγραφών μέσα σε ένα έτος είναι αλφαβητική. Μελλοντικά οι τρεις βιβλιογραφίες πρέπει να ενοποιηθούν, να ακολουθήσουν μια ενιαία κατάταξη, να ενσωματωθούν οι συμπληρώσεις των προηγούμενων ετών εκεί που πρέπει και να καταρτιστούν ευρετήρια.

Η αναζήτηση στοιχείων στο σχετικό μου αρχείο μου επιφύλασσε απρόσμενες συγκινήσεις. Τόσοι άνθρωποι με είχαν βοηθήσει σ' αυτήν την προσπάθεια να βρει και ο ταπεινός χάρτινος ήρωας μια φωνή στα πανεπιστήμια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Οφείλω ευχαριστίες για στοιχεία, πληροφορίες, αποκόμματα και φωτοαντίγραφα σε πολλούς ανθρώπους, από τους οποίους πολλοί δεν είναι πια στη ζωή: τον Νίκο Κεφαλληνιάδη, τον Δημήτριο Δουκάτο, τον Θανάση Φωτιάδη, τον Σπύρο Κόκκινη, τον Βασίλη Ρώτα, τον Σωτήρη και Ευγένιο Σπαθάρη. Σταματώ, γιατί όσο μεγαλώνει ο κατάλογος των ονομάτων, τόσο μεγαλώνει και η αδικία προς αυτούς που δεν τους αναφέρω, είτε γιατί είναι πολλοί, είτε γιατί δεν θυμάμαι αυτή τη στιγμή. Πολύ βοηθητικά στάθηκαν και μερικά βιβλιογραφικά εργαλεία δουλειάς, όπως για τον Μεσοπόλεμο η βιβλιογραφία του Παναγιώτη Καμηλάκη: «Βιβλιογραφία της ελληνικής λαογραφίας των ετών 1921-1938: Συμπλήρωση», *Επετηρίς τον Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, ΚΕ' (1977/80 [1983]), και για τα χρόνια μετά τη διδακτορική

μου διατριβή του 1975 η βιβλιογραφία του Γιώργου Ν. Αικατερινίδη: «Βιβλιογραφία της ελληνικής λαογραφίας των ετών 1976-1985», *Αυτόθι*, ΚΣΤ'-ΚΖ' (1981-1986 [1990]), σσ. 275-656, ιδίως σσ. 546 εξ. (ιβ' θέατρο). Ευχαριστίες τέλος εκφράζω στη συνάδελφο κ. Χρυσ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου που ανέλαβε την επιμέλεια της παρούσας βιβλιογραφίας πριν τη δημοσίευσή της και προέβη σε συμπληρώσεις και διορθώσεις, καθώς και στη θεατρολόγο Αλεξία Αλτουβά, διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τη φροντίδα της καταχώρησης των νέων στοιχείων και των διορθώσεων.

Χαλκιδική, καλοκαίρι 2007

Για το αραβικό, οθωμανικό, βαλκανικό και τούρκικο θέατρο σκιών

HAUNOLDT, N., *Particular Verzeichnusz...* Frankfurt/M., 1590, σ. 489

CHIARO, Antonmaria del. *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia.*

Venezia: A. Bortoli, 1718, σ. 3 (Ανατύπωση Βουκουρέστι 1914).

KANTEMIR, D., *Geschichte des osmanischen Reiches....* Hamburg, 1745, σσ. 377 εξ.

SULZER, F. J., *Geschichte des transalpinischen Daciens...*, Vol. II., Wien, 1781, σσ. 401 εξ.

RAICEVICH, J., *Osservazioni storiche, naturali e politiche intorno: La Valachie, e Modavia*, Napoli, Presso G.Raimondi, 1788, σ. 244 (328 σ.)

———, *Bemerkungen über die Moldau und die Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturprodukte und Politik*, Wien, 1789, σ. 111.

GAUTIER, T., «Karagheuz», *Constantinople*, Paris, Michel Lévy, 1853, σσ. 168 εξ.

«Ραμαζάνιον' Καραγκιώζης Καδίρ-Γκεζεσή Βαϊράμιον», *Θελξινόη έτος ΚΒ' (Κων/πολη, 1856,)*, σσ. 467-473, έτος ΚΔ', σσ. 553-564.

MALTZAN, H., *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika: Reise in Algerien und Marokko*. Leipzig, 1863, σσ. 58-61.

ROSKIEWICZ, J., *Studien über Bosnien und die Herzegowina*. Leipzig / Wien, F. A. Brockhaus, 1868, σ. 265 (XIV, 424 σ.).

MALTZAN, H., *Reisen in den Regentschaften Tunis und Tripolis*, Vol. 1, Leipzig, Dyk, 1870, σ. 225.

GAUTIER, T., «Le théâtre turc à Constantinople», *L'Orient*, Vol. 1, Paris, Charpentier, 1877.

KANITZ, F., *Donau-Bulgarien und der Balkan*, Vol. II., Leipzig, H. Fries, 1877, σσ. 191 εξ.

WERNER, F., *Türkische Skizzen*. Von Murad Efendi. Zweite Band, Türkische Schattenrisse, Leipzig, 1877, σ. 231.

CHODZKO, A., *Théâtre persan: Choix de tearies ou drames traduits pour la première fois du persan*, Paris, E. Leroux, 1878, σσ. XV εξ.

BURADA, T. T., *călătorie in Dobrogea*, Iași, 1880, σ. 18.

LUX, J., «Trois mois en Tunisie», *Journal d'un volontaire*, Paris, A. Ghio, 1882, σσ. 94-104.

- PIESSE, L., *Itinéraire de l'Algérie, de la Tunisie et de Tanger*, Paris, Hachette, 1882, σ.38 (CXLIV, 563 σ.).
- GASTER, M., *Literatura populară română*, București, I. Haimann, 1883, σ. 492 (XIV, 606 σ.).
- WANDA, *Souvenirs anecdotiques sur la Turquie: 1820-1870*, Paris, Firmin-Didot, 1884, σσ. 277-278.
- KUNOS, I., *Hàrom Karagöz*, Budapest, 1886.
- BERNARD, Dr., *L'Algérie qui s'en va*, Paris, E. Plon et Nourrit, 1887, σσ. 66 εξ.
- COX, S. S., *The isles of the Princes or the pleasures of Prinkipo*, New York and London, G. P. Putnam' sons, 1887, σ. 107 (VIII + 11+381σ.).
- FILTSCH, E., «Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen», *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, N. F. Bd. 21, (Hermannstadt 1887), σ. 542, σημ. 1.
- CHAMPFLEURY (ψευδ.). «Karagheuz», *Le musée secret de la caricature*. Paris, E. Dentu, 1888, σσ. 1-102.
- PARMENTIER, E., *Voyage dans la Turquie d'Europe*, Paris, E. Leroux, 1889, σσ. 109-111.
- , *Voyage dans la Turquie d'Europe*. 2ème ed. Paris, E. Leroux, 1890.
- QUEDENFELDT, M. «Das türkische Schattenspiel in Magrib (Tunis)», *Das Ausland*, 63 (Stuttgart, 1890), σσ. 904-908, 921-924.
- RADIOT, P., *Tripoli d'Occident et Tunis: Notes et croquis*, Paris, E. Dentu, 1892, σσ. 286 εξ.
- THALASSO, A., «Le théâtre turc: Karagueuz», *La Revue Jeme*, no 5, 1. 6. 1894, σσ. 193-206.
- BURADA, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, Tom. I, Iași, 1895, σ. 15
- IORGA, N., *Acte și fragmente cu privire la istoria românilor*, Vol. 1, București, Imp. Statului, 1895, σσ. 208-214, ιδίως σ. 211.
- OLLANESCU D., *Teatrul la români*, București, Carol Gobi, 1898, 2 vol, (155 σ. + 167 σ.)
- JACOB, G., *Schejtan dolaby: Türkischer Text mit Anmerkungen herausgegeben und mit einer Einleitung über das islamische Schattenspiel versehen*, Berlin, Mayer & Müller, 1899.

- , *Die Akserai - Schule: Fünf Karagöz - Stücke*, Berlin, Mayer & Müller, 1899, 30 σ.
- , *Kajyk Ojunu: Türkischer Text mit Anmerkungen und einer Einleitung versehen*, Berlin, Mayer & Müller, 1899.
- , *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen*. Heft 1: *Das türkische Schattentheater*, Berlin, Mayer & Müller, 1900, 105 σ.
- MAINDRON, E., *Marionnettes et guignols: Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges*, Paris, Félix Juven, 1900, σσ. 66 εξ. (381σελ.).
- ȘĂINEANU, L., *Influență orientală asupra limbei și culturei române*, Vol. 1, București, Socec, 1900, σσ. CLXX εξ.
- , «Jocul papușilor și raporturile sale en farsa Karagöz», *Lui Titu Maiorescu omagiu*, București, 1900, σσ. 281-287 (Το ίδιο άρθρο και στο Keleti Szemle I, Budapest, 1900, σσ. 140-144).
- , «Les marionettes en Roumanie et Turquie», *Revue des Traditions Populaires*, no XVI, 1901, σσ. 409-419.
- PAPAHAGI, P., *Megleno-românii. Studii etnografico-filologic*, București, C. Gobi, 1902-1907, σ. 114.
- THALASSO, A., «Karagueuz», *La Revue Théâtrale* (numéro spécial «Le théâtre turc», août 1904), σ. 364.
- PRUEFER, C., *Ein ägyptisches Schattenspiel*, Diss. Erlangen, 1906. XXIV+152 σ.
- DUDA, W., «Karagöz in Stambul», *Türkische Post*, vol. III, 345 (1908).
- Kahle, P., «Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten», *Der Islam* I, 1910, σσ. 264- 299, II, 1911, σσ. 143-195, III, 1912, σ. 103.
- STEFANOVIC, V. T., «Stari Beograd», *Glasnik* (Beograd, 1911), σ. 149.
- KAHLE, P., «Marktszene aus einem ägyptischen Schattenspiel», *Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete*, 27 (1912), σσ. 92-102.
- BURADA, T. T., *Istoria teatrului in Moldova*. Vol. I, Iași 1915, σ. 79 εξ.
- ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ (ψευδ.), «Το εθνικόν θέατρον των Μουσουλμάνων: Η ιστορία του Καραγκιόζη», *Επιφυλλίς της Φιλολογικής Κυψέλης* [1920;], σ. 6.
- RITTER, H., *Karagös: Türkische Schattenspiele*, Vol. 1, Hannover, 1924. (28 έργα από τον Nazif Efendi).
- SPIES, O. «Tunesisches Schattentheater», *Festschrift P. W. Schmidt* (Wien, 1928), σσ. 683-702.

- ΖΩΤΟΥ, Ι., «Ο Καραγκιόζης [στην Κωνσταντινούπολη]», *Ερυθρός Σταυρός*, έτος ΣΤ', 5 (1930), σ. 4.
- ETTINGHAUSEN, R., «Early Shadow Figures», *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archeology*, 6 (1934), σσ. 10-15.
- LEVY, K., «*La 'bat Elhota*, ein tunesisches Schattenspiel», *Festschrift P. Kahle*, Leiden, 1935.
- ΜΠΕΖΟΣ, Κ., «Ο Καραγκιόζης στην Τουρκίαν», *Πρωία*, έτος ΙΓ' (1937-38), αρ. 294 (27 Αυγούστου 1938), σ. 2.
- PRZYLUKSKI, J., «Le théâtre d' ombres et la caverne de Platon», *Byzantion*, 13/2 (1938), σσ. 595-603.
- «Το τουρκικόν θέατρον του Καραγκιόζι: Ποία η διαφορά του από το ελληνικόν θέατρον σκιών. Κωμωδία Καραγκιόζι της εποχής των Σταυροφοριών», *Καθημερινή*, έτος 18°, αρ. 5446 (30 Μαρτίου 1938), σ. 3 [Μετάφραση άρθρου από το περιοδικό *Magasiner* της Κοπεγχάγης].
- KAHLE, P., «The arabic shadow play in Egypt», *Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1940), σσ. 21-34.
- Mentzel, T., *Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag, 1941.
- PRZYLUKSKI, J., «The Shadow Theater in Greater India and in Greece», *The Journal for the Greater India Society*, 2 (1941), σσ. 83-91.
- RITTER, H., *Karagös: Türkische Schattenspiele*, Vol. 2, Leipzig/Istanbul, 1941 [28 έργα από τον Nazif Efendi].
- TEODORESCU, G. D., *Irozii. Papuşile. Teatru ţaranesc al Vicleimului: Scaloianul şi Paparudele*, Bucureşti, 1941, σσ. 49-92.
- KAHLE, P., «Muhammed ib Dānijāl und sein zweites arabisches Schattenspiel», *Miscellanea Academia Berolinensia*, II/2 (1950), σσ. 151-167.
- AY, L., «Les débuts du théâtre turc et Ahmet Vefik Pacha», *Tercüme*, 52 (1951), σσ. 256-267 [Στο δεύτερο μέρος του άρθρου, «Ahmet Vefik Pacha, introducteur de Molière en Turquie», για το ανέβασμα κωμωδιών του Μολιέρου στο θέατρο σκιών].
- RITTER, H., *Karagös: Türkische Schattenspiele*, Vol. 3, Wiesbaden, 1953. [28 έργα από τον Nazif Efendi].

- KAHLE P, «The arabic shadow play in medieval Egypt: Old texts and old figures», *Journal of the Pakistan Historical Society*, XIX (1954), σσ. 85-115.
- NÉMETH, J., «Türkische Balassa-Texte in Karagöz-Spielen», *Acta Orientalis Academiae Scientiarum Hungaricae*, 5 (1955), σσ. 175-180.
- SEVERN, W., *Shadow magic: The story of the shadow play*, New York, 1955.
- SIYAVUŞGİL, S. E., *Karagöz: Its history, its characters, its mystic and satiric spirit* [Ankara], Turkish Press, Broadcasting and Tourist Dept., 1955, 21 σ.+[13], εικ.
- LANDAU, J. M., *Shadow plays in the Middle East*, Philadelphia, 1958. [Ανατύπωση της μονογραφίας Jerusalem, 1948, αρ. 53].
- , *Shadow plays in the Near East*, Jerusalem, The Palestine Institute of Folklore and Ethnology [s.d. 1958-1959], XXII-LXIV, σσ. 32-72.
- BLACKHAM, O., *Shadow puppets*. London: Barrie and Rocloff, 1960, σ. 56 (XIV, 198 σ.).
- NADEJDA, L., «Teatrul popular de păpuși in secolul al XIX-lea», *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, 7/1 (1960), σσ. 203-215.
- BONIFAČIC-ROŽIN, N., *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, Zagreb: Matica Hrvatska, Zora, 1963, 370 σ., σσ. 128 εξ.
- GÎTSĂ, L., «Le théâtre roumain de marionettes, art ancien et art moderm», *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 1 (1964), σσ. 119-138.
- SPIES, O., «Das Spiel vom falschen Sklavenhändler. Ein türkisches Schattenspiel», *Oriens*, 17 (1964), σσ. 1-59.
- ILIC, Ž. «Jedna zabrana izvočenja 'Karadoz' pozorišta Sarajevu», *Politika* (30. 1. 1966), σ. 20.
- POPESCU-JUDETZ, E., «L'influence des spectacles populaires turcs dans les pays roumains», *Studia et Acta Orientalia*, V-VI (1967), σσ. 337-355.
- ROTH, A., *Le théâtre algérien de la langue dialectale*, Paris, F. Maspero, 1967, 200 σελ.
- BACHETARZI, M. *Mémoires: 1919-1939*, Algier, SNED, 1968, σ. 424 (500 σελ.).
- KUDRET, C., *Karagöz*, Ankara, Başnur Matbaasi, 1968, 409 σελ.

- , *Karagöz*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968, 412 σελ. [Έκδοση τουρκικών έργων του θεάτρου σκιών].
- , *Karagöz*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1968-70, 3 vols. [Έκδοση έργων από τη συλλογή του Ritter, νέα έκδοση 2005].
- SEVIN, N., *Türk gölge oyunu*, Istanbul, Devlet kitapları, 1968, 70 σελ., εικ.
- VUKANOVIC, T. «Studije iz balkanskog folklora», *Vranjski glasnik*, V (Vranje 1969), σσ. 337-339.
- REINIGER, L., *Shadowpuppets, shadow théâtres and shadow films*, Boston, 1970.
- , *Shadow théâtres and shadow films*, London, B.T. Batsford, New York, Watson-Guption, 1970, 128 σελ.
- BONNET, H., «Nerval et le théâtre d'ombres», *Romantisme*, 4, 1972, σσ. 54-64.
- BORATAV, P. N., «Folklore et littérature populaire turcs: Textes du théâtre d'ombres turc, le Karagöz», *Conférence à l'EPHE, IV^e section, Annuaire 1971-72*, Sorbonne, Paris, par Lionel Galand. Paris, 1972-1973.
- KIENITZ, F. K., *Städte unter dem Halbmond*, München, Beck, 1972, σ. 213.
- ORAL, Ü., «Karagöz», *Türk Kültürü*, II, 1972-73, σσ. 230-236 [Ο Κ. αντικαταστάθηκε από τον κινηματογράφο - Ο ελληνικός Κ. ξεπέρασε τον τουρκικό σε δημοσιότητα].
- PETEK-ŞALOM, G., *Le théâtre traditionnel turc di Karagöz: Vie, survivances, actualité*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Institut d'Études Théâtrales, Paris, 1972, 182 σ.
- BORCAKLI, A., *Cumhuriyet dönemi Türkiye tiyatrosu bibliyografyası*, Ankara, Basba Kanlık, 1973, σσ. 246 εξ. [Βιβλιογραφία για το τουρκικό θέατρο, σσ. 246 εξ. για το θέατρο σκιών].
- ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ, Β., *Η κεντρική και δυτική Μακεδονία κατά τον Εβλιγιά Τσελεμπή*, Θεσσαλονίκη, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών (Μακεδονική Βιβλιοθήκη, αρ. 39), 1973, σ. 347 (ιη' + 464 σελ.).
- DINESCU, V. «La relation entre Karagöz oyunu et le théâtre populaire roumain de marionettes», *Résumées des Communications*, Tom. 2, Bucureşti, 1974, σσ. 362-363.

- SEVIN, N., «Türk gölge oyunu kaynagi üzerine», *1. Uluslararası Türk Folklor seminen Bildirileri* 8.-14., 10. 1973, Ankara, 1974, σσ. 56-63. [«Σχετικά με τις πηγές του τουρκικού θεάτρου σκιών», ανακοίνωση στο Α΄ Διεθνές Σεμινάριο της Τουρκικής Λαογραφίας. Το τουρκικό θέατρο σκιών δεν προέρχεται από την Κίνα, δεν έχει προέλευση την Προύσσα του 13^{ου} αιώνα, δεν έχει καν ισλαμικές ρίζες- ίσως σχετίζεται με τον σαμανισμό της Κεντρικής Ασίας].
- AND, M., *Karagöz: Turkish shadow theatre*, Ankara, Dost Yayinlari, 1975, 80, XVI σελ.
- BURADA, T. T., *Istoria teatrului in Moldova*, Tom. I., București, Minerva, 1975, XXIV, 808+22 σελ.
- MARCU, L., «Quelques aspects des anciennes coutumes d'hiver dans la vallée de Moglena», *Makedonski Folklor*, 15-16, 1975, σσ. 69-79. [σ. 77 αναφέρεται έθιμο που έχει πάρει την ονομασία του από τον Karagöz].
- MOREH, S., «The arable theatre in Egypt in the eighteenth and nineteenth centuries», *Études Arabes et Islamiques*, 3 (1975), σσ. 109-113.
- NESİH, A., «Karagöz'den günümüzde yararlanalım», *Türk dili*, 31/281 (1975), σσ. 119-124 [«Να επωφεληθούμε από τον Κ. στις μέρες μας». Ο Κ. στην Τουρκία έχει πεθάνει].
- UYSAL, A. E., «Some specimens of wintergames in Turkey: A study based on observations in several ethnic communities», *Makedonski Folklor*, 15-16 (1975), σσ. 147-151, ιδίως σ. 147 εξ.
- AND, M., «Turkish shadow theatre: Karagöz», *East Asian Cultural Studies*, 15, March 1976, σσ. 77-86.
- STEFANOVSKI, P., *Teatarot vo Makedonija*, Skopje, 1976, σ. 25.
- , *Karagöz: Théâtre d'ombres turcs*, Ankara, Dost, 1977, 125 σελ.
- , *Karagöz: Turkish shadow theatre*, Istanbul, Dost, 1979, 118 σελ.
- OLLANESCU, D., *Teatrul la români*, București, Editura Eminescu, 1981, 475 σελ.
- TEODORESCU, G. D., *Poezii populare române*, București, Minerva, 1982, σσ. 120-132 (XL, 903+160) [Γαλλική μετάφραση του κειμένου του ρουμανικού κουκλοθέατρου, που δείχνει την επίδραση του οθωμανικού θεάτρου σκιών από τον M. Vulpescu στην

Revue d'ethnographie et des traditions populaires (Paris, 1926), σσ. 363-407].

NERVAL, G. D., «Karagueuz», *Voyage en Orient* (1851), *Oeuvres complètes*, éd. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Vol. II, Paris, Gallimard, 1984, σσ. 642-655.

Για το ελληνικό θέατρο σκιών

[ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ], *Επί τα Πρόσω*, 18 Ιουλίου 1884.

[ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ, Ωδικά καφενεία], *Φορολογούμενος* (27 Ιουλίου 1884).

ANNINOS, M., «Τα θερινά θέατρα», *Εστία*, έτος ΚΗ' (1888), σσ. 691-692.

ΦΑΙΔΩΝ [Γρ. Ξενόπουλος]. «Ο Καραγκιόζης», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τόμ. 12, αρ. 33 (16 Ιουλίου 1905), σσ. 259-260 [«Ο Κ. για-τρός» στο Στάδιο, για το κοινό, θάνατος του Μπαρμπα-Γιώργου (Ρούλια), αναδημοσίευση Μαλαφάντης 1991, αρ. 970].

———, «Τα ανδρείκελλα», *Η Διάπλασις των Παίδων*, τόμ. 14, αρ. 39, 25 Αυγούστου 1907, σσ. 307-308 [«Ο Πασχάλης του Κονιτσιώτη είναι αστειότερος, τελειότερος και από τον Κ.», αναδημοσίευση Μαλαφάντης 1991, αρ. 970].

«Φαρσαλινά», *Θεσσαλία* (Βόλος), 4 Ιανουαρίου 1907 [Ο Μέμος στα Φάρσαλα].

———, *Θεσσαλία* (Βόλος), 17 Ιανουαρίου 1907 [Συμπλοκή του Μέμου με τον βοηθό του Χρήστο Αναστασίου].

«Ο Καραγκιόζης και η παρέα του», *Εμπρός* (14 Ιουλίου 1911).

ROUSSEL, L., *Le Karagheuz grec*, Athènes, 1911.

———, *Karagheuz, ou Un théâtre d'ombres à Athènes*, 2 vol, Athènes, Imprimerie A. Raftanis, 1921 (σσ. 59, 116) [Για το βιβλίο του Roussel 1921, αρ. 555, αναδημοσίευση Μαλαφάντης 1991 αρ. 970].

ΦΑΙΔΩΝ [Γρ. Ξενόπουλος], «Ο Καραγκιόζης», *Η Διάπλασις των Παίδων*, έτος 43, τόμ. 28, αρ. 46 (16 Οκτωβρίου 1921), σσ. 364-365.

ΤΣΑΜΟ[ΠΟΥΛΟΣ], «Μια βραδιά στον Καραγκιόζη», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος Β' (1923-24), αρ. 476 (21 Ιουνίου 1923), σ. 3.

SER (ψευδ.) [ΣΕΡΟΥΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ], «Η λαογραφία του Καραγκιόζη», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος Δ' (1925-26), αρ. 1161 (26 Μαΐου 1925), σ. 3.

- ΡΟΔΑΣ, Μ., «Ελλάς-Καραγκιόζης», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος Ε' (1926-27), αρ. 2572 (2 Αυγούστου 1926), σ. 2 [Ο Κ. στην επαρχία, τα φυλλάδια].
«Ο Φασουλής», *Μπουκέτο*, έτος Γ' (1926), σ. 904.
ΘΕΣΣΑΛΙΚΗ ΦΩΝΗ (Καρδίτσα), 3 Ιουνίου 1927.
ΜΑΝΔΡΟΣΚΥΛΛΟΣ (ψευδ.), «Ο Καραγκιόζης», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος ΣΤ' (1927-28), αρ. 1745 (12 Φεβρουάριου 1927), σ. 2.
Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ (ψευδ.), «Ο Καραγκιόζης», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος ΣΤ' (1927-28), αρ. 1890, 11 Ιουλίου 1927, σ. 2.
Σ., «Ο φτωχός σιδηρουργός των Σαράντα Εκκλησιών: Ποίος ήτο ο Καραγκιόζης, πώς έζησε και πώς απέθανε», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος Η' (1929-30), αρ. 2707 (21 Οκτωβρίου 1929), σ. 4.
«Ο Χρήστος Βενέκος στα Τρίκκαλα», *Θάρρος* (Τρίκαλα, 10 Οκτωβρίου 1929).
«Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ», *Μπουκέτο*, έτος Ζ' (1930), σ. 631.
ΡΟΔΑΣ, Μ., «Ο Φασουλής κλαίει», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος Η' (1929-30), αρ. 2807 (1 Φεβρουάριου 1930), σ. 2 [Για Κονιτσιώτη και Μόλλα].
ΚΑΠ-Σ (ψευδ.), «Πώς διασκεδάζει η συνοικία: Ένα βράδυ στον Καραγκιόζη», *Πατρίς* (23 Ιουλίου 1931).
LOTI, P., «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, Henri Cyral, 1931.
ΛΟΥΝΑΤΣΑΡΕΚΥ, Α., «Ο Καραγκιόζης του Μόλλα», *Πρωτοπόροι*, περ. Β', έτος 1 (1931-32), σ. 302.
Σ., Σ., «Η εξέλιξη του Καραγκιόζη: Το ύφος του, οι κωμωδίες του και τ' αστεία του», *Μπουκέτο*, έτος Η' (1931), σ. 377.
«Ένας ξένος διά τον Καραγκιόζη: Εντυπώσεις από μίαν παράστασιν», *Πρωία*, έτος Θ' (1933-34), αρ. 32 (2 Δεκεμβρίου 1933), σ. 1. [Αναδημοσιεύεται άρθρο του Samuel Baud-Bonny στην Εφημερίδα της Γενεύης για παράσταση του Κ. στην Αθήνα].
«Ο αθηναϊκός Καραγκιόζης», *Έθνος*, έτος 21 (1933-34), αρ. 7169 (15 Αυγούστου 1934), σ. 5.
ΡΩΤΑΣ, Β., «Η ελληνική κωμωδία στο θέατρο με ίσκιους», *Πρωία*, 19 Φεβρουάριου 1936 [Με αφορμή το βιβλίο του Caimi 1935, αρ. 163].
DURRELL, L., «Karaghiozis: The folk hero», *Prósperos' Cell: A guide to the landscape and manner of the island of Corkyra*, London, Faber and Faber, 1937, σσ. 47-58 [Βλ. και την έκδοση του 1945, αρ. 176].

- I., K. I., «Ο Καραγκιόζης και το παληάσκερο», *Καθημερινή*, έτος 18 (1936-37), αρ. 5376 (18 Ιανουαρίου 1937), σ. 1.
- ΦΟΡΤΟΥΝΙΟ [ΜΕΛΑΣ ΣΠ.], «Τα δικαιώματα του Καραγκιόζη», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος ΙΕ' (1936-37), αρ. 5225 (18 Ιανουαρίου 1937), σ. 1.
- ΜΑΝΟΣ, Κ., «Το δίκαιον του Καραγκιόζη», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος ΙΖ' (1938-39), αρ. 5831 (26 Σεπτεμβρίου 1938), σ. 3.
- ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ, Π., «Η τιμή του Καραγκιόζη», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος ΙΖ' (1938-39), αρ. 5917 (12 Σεπτεμβρίου 1938), σ. 1.
- Σ., «Ο Καραγκιόζης και η ιστορία», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος ΙΖ' (1938-39), αρ. 5656 (1 Απριλίου 1938), σ. 1.
- ΣΠΑΝΟΥΔΗ, Σ. Κ., «Η φιλολογία του Καραγκιόζη», *Ελεύθερον Βήμα*, έτος ΙΖ' (1938-39), αρ. 5827 (22 Σεπτεμβρίου 1938), σσ. 1-2.
- ΦΑΛΤΑΪΤΣ, Κ., «Καραγκιόζης και Αίσωπος», *Νεολαία* 1 (1938-39), σσ. 661, 680.
- ΛΟΤΙ, Ρ., «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, Calmann-Lévy, 1939, 251 σελ.
- ΡΩΤΑΣ, Β., «Το νεοελληνικό θέατρο και ο κ. Γρ. Ξενόπουλος: Κι έτσι γράφεται η ιστορία», *Νεοελληνικά Γράμματα* 135 (1/7/1939), σσ. 4, 7 [«...ζωντανή τέχνη θεατρική ως σήμερα στάθηκε μόνο ο Κ.». Οι φιγούρες του είναι πιο ζωντανές από τους ήρωες του Ξενόπουλου και της εποχής του].
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης είναι θέατρο*, Αθήνα, 1939.
- ΡΩΤΑΣ, Β., «Ελληνικό λαϊκό θέατρο. Β': Το δράμα», *Πρωία* (2 Ιουλίου 1943).
- , «Έχομε εθνικό θέατρο;», *Πρωία* (7 Μαΐου 1943) [Ο Κ. ίσως το μόνο εθνικό θέατρο].
- , «Το θέατρο κοινωνική λειτουργία», *Πρωία* (18 Ιουνίου 1943) [«Στο μεταξύ η κατώτερη τάξη βαρέθηκε τον Κ., η ανώτερη το θέατρο πρόζας, όπως το λένε, και συναντήθηκαν και οι δυο τους στην επιθεώρηση»].
- Ο ΘΕΑΤΡΟΦΙΛΟΣ., «Θύσος Σκυόν», *Ναξιακή Πρόοδος*, αρ. φ. 33 (3 Μαρτίου 1946) [Σατιρική ανορθόγραφη πρόσκληση για την παράσταση του διάσημου καραγκιοζοπαίχτη και θιασάρχη σκιών Γεράσιμου Βρασερύζη].

- ΡΩΤΑΣ, Β., «Κινηματογράφος: Η τέχνη με το λαμπρό παρόν και το λαμπρότερο μέλλον», *Ελεύθερη Ελλάδα* (2 Σεπτεμβρίου 1946) [Σύγκριση με τον Κ.].
- , «Τα παιδικό θέατρο στην Ελλάδα. Γ': Οι καλές ως τα τώρα προσπάθειες και τα ουσιώδη προβλήματα», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 8 Αυγούστου 1946 (Για τις φυλλάδες).
- ΚΑΚΟΥΡΗ, Κ., «Ο Καραγκιόζης», *Ελευθερία*, 14 Δεκεμβρίου 1950.
- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γ., «Το θέατρο των σκιών», *Η Καθημερινή* (16 Μαΐου 1951).
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., «Ο Καραγκιόζης», *Ζυγός* (Οκτ. 1958), σσ. 16-17.
- ΜΑΚΡΙΔΗΣ, Σ., «Μία πραγματεία για τον Καραγκιόζη», *Νέα Εποχή*, 8 (Οκτώβριος 1959), σσ. 41-42.
- , «Το χιούμορ του Καραγκιόζη», *Νέα Εποχή*, 9 (Οκτώβριος 1959), σ. 59.
- ΠΕΤΡΙΔΗΣ, Β. Δ., «Ο Καραγκιόζης άλλοτε και τώρα», *Νέα Εποχή*, 5 (Ιούλιος 1959), σ. 49.
- «ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ ΣΤΟΝ ΜΠΡΕΧΤ», *Το Βήμα* (30 Οκτωβρίου 1960).
- «ΤΑ ΕΚΑΤΟ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ», *Σήμερα*, έτος Ν', 9, (1960), σ. 11 [Απόσπασμα από το βιβλίο του Μπίρη 1952, αριθ. 182].
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., «Ο Καραγκιόζης και η ζωή μου», *Νέα Εποχή*, 12 (Φεβρουάριος 1960), σσ. 42-43.
- ΑΝΤΩΝΑΚΑΤΟΥ, Ν., «Κουκλοθέατρο Αθηνών», *Ηώς*, 61-62 (1962), σσ. 94-97.
- ΔΗΛΙΓΙΑΝΝΗΣ, Θ. Π., ΖΗΝΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. Κ., *Ελληνική νομοθεσία από το 1833*, Τόμ. Γ', Εν Αθήναις, 1962, σσ. 4 εξ. [Β. Δ. της 31. 12. 1836, αριθμ. 50, παρ. 8: «Η επαγρύπνησις των κοινών παιγνιδίων και κινητών θεάτρων, καθόσον αφορά τα καλά ήθη, ανατίθεται εις την ιδιαιτέραν επαγρύπνησιν της αστυνομίας»].
- ΠΙΣΑΡΟΠΟΥΛΟΣ., «Αριστερά η καλύβα και δεξιά το Σεράιλ: Το θέατρο σκιών», *Ο Αιών*, τόμ. Ν', 38 (Ιούνιος 1962), σσ. 20-22.
- WHITE, E. W., «Greek shadow theatre», *Tribute to Benjamin Britten on his fiftieth birthday*, Ed. by Gishford, Anthony, London, Faber and Faber, 1963, σσ. 185-190.
- ΚΩΝΣΤΑΣ, Κ. Σ., «Ο Μπαρμπαγιώργος», *Ρουμελιώτικη Τέχνη* (Σεπτέμβριος 1964), σσ. 3-4.

- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., «Το χρονικό του Καραγκιόζη», *Έθνος* (25 Οκτωβρίου 1965), σ. 4.
- ΡΟΥΤΣΟΣ, Ν., *Ο Καραγκιόζης στην Κύπρο*, Αθήνα, Α. Ρέκος, 1965.
- , *Ο Καραγκιόζης: Εβδομαδιαία εικονογραφημένα βιβλία*, Αθήνα [χ.ε.], [196..].
- Ο Καραγκιόζης και τα καρναβάλια του*, Αθήνα, Δημ. Δαρέμας, 1966 [Σειρά φυλλαδίων με τα εξής θέματα: *Ο Κ. και τα καρναβάλια του, εφευρέτης, τουρίστας, οδοντίατρος, θυρωρός, μαέστρος, ζωγράφος, σταθμάρχης, τεντυμπόν, εξερευνητής, στο βυθό, Τζέιμς Μπόντ, κατακτητής της σελήνης, ηθοποιός, δήμαρχος, μετανάστης, αεροπόρος*].
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ι. Μ., «Θέατρο του λαού: Ο Καραγκιόζης, η ιστορία του, η σημασία του», *Τα Γράμματα και οι Τέχνες*, 1967, σσ. 225-231.
- ΜΙΧΟΠΟΥΛΟΣ, Π., «Ένας λαϊκός καλλιτέχνης μιλάει για την ουσία της τέχνης του», *Ρόδα* (Δεκέμβριος 1969), σ. 12.
- Καταστατικόν Πανελληνίου Σωματείου Θεάτρου Σκιών* (έτος ιδρύσεως 1928), Αθήναι, 1970.
- ΜΟΣΚΟΒΗΣ, Β., «Ευγένιος Σπαθάρης: Ένας λαϊκός καλλιτέχνης», *Νέα Σκέψη*, 87 (Ιούνιος 1970), σ. 175.
- ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι. Τ., «Χαρίδημος, Μάνος, Παγκράτης», *Τα Νέα* (16 Δεκεμβρίου 1970).
- ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ, Β., «Ο Καραγκιόζης στη Λάρισα», *Προσανατολισμοί*, 2 (1971), σσ. 10 εξ.
- ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., *Παζαριού ανατομή: Νεοελληνική πολιτιστική μαρτυρία*, Αθήνα, Ιππόνικος, 1971, σσ. 37-43, 139-140 [Για τον Κ. στην παλιά Κόνιτσα].
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., *Το θέατρο σκιών και η λαϊκή τέχνη*, Αθήνα, 1971.
- ΚΩΝΣΤΑΣ, Κ. Σ., ΠΑΜΠΟΥΚΗΣ, Ι. Τ., ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Τ., ΖΩΤΟΥ ΧΡ. Μ., «Αφιέρωμα στον καραγκιοζοπαίχτη Πασέλειο Αγαπητό», *Νιοχώρι*, έτος Γ', αρ. 25-26, 27-28, 31-32, 33 (1972) [Συλλογή άρθρων των αναφερόμενων συγγραφέων].
- MYRSIADES, L. S., *The Karaghiozis tradition and Greek shadow puppet theater: History and analysis*, Ph. D. diss. University of Indiana, 1972.
- ΒΑΒΑΝΑΤΣΟΣ, Β., «Ο κοινωνικοπολιτικός ρόλος του Καραγκιόζη», *Πανευρωπαϊκή Κίνηση Νέων*, αρ. 3, 1973, σσ. 5-14.

- ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ, Μ., *Ο Καραγκιόζης: Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου σκιών*, Αθήναι / Άγκυρα, [1973], 307 σελ. (Τσέπης, Άγκυρα, αρ. 171) [12 κωμωδίες 1925-45 από το αρχείο του εκδοτικού οίκου].
- ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΔΟΥ-ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ, Ν., «Το ελληνικό λαϊκό θέατρο σκιών», *Κριτικά Φύλλα*, έτος Β', 8 (1973), σσ. 106-109, αρ. 9, σσ. 200-203.
- REVAULT D'ALLONNES, O., *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, 301 σελ. [σ. 151 για Σταύρακα και Νόντα].
- DANFORT, L. M., «Humour and status reversal in Greek shadow theatre», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 2 (1974), σσ. 99-111.
- KARAYANNIS, V., *Karaghiozis: Un théâtre populaire en Grèce*, Mémoire de Maîtrise d'Esthétique, Université I Panthéon, Paris, 1974.
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Το 1975: Χρονιά Καραγκιόζη», *Χρονικό*, τόμ. 6 (Σεπτέμβριος 1974-Αύγουστος 1975), σσ. 261-262.
- ΖΑΧΟΥ, Ε., «Αλέξανδρος ο Ηπειρώτης: Η καταγωγή του καραγκιόζικου έργου 'Ο Μεγαλέξανδρος και ο κατηραμένος όφισ'», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, περ. Β', 3 (1975), σσ. 28-36.
- Ο θαυμάσιος κόσμος του Καραγκιόζη, 1925-1975: Πενήντα χρόνια του Πανελληνίου Σωματίου Θεάτρου Σκιών*, Αθήνα (Δεκέμβριος 1975-Ιανουάριος 1976), σ. 8.
- ΚΟΚΚΙΝΗΣ, ΣΠ., «Καραγκιόζης πριν 1000 χρόνια: 1879 στη Χαλκίδα, 1896 στην Καλαμάτα», *Θέατρο*, περ. Β', τόμ. Τ', αρ. 44-45 (Μάρτης-Ιούνιος 1975), σσ. 51-56.
- «Ο λαογραφικός θησαυρός του Καραγκιόζη», *Τα Αθηναϊκά*, 61 (Σεπτέμβριος 1975), σ. 50.
- ΜΑΝΤΖΑΡΗΣ, Β., «Καραγκιόζης: Ζωντανό κύτταρο της λαϊκής μας τέχνης», *Σοσιαλιστική Πορεία*, 2 (1975).
- ΜΕΛΙΣΣΗΝΟΣ, Ι., «Το χρονικό του Καραγκιόζη: 1975-1976», *Χρονικό*, τόμ. 7 (Σεπτέμβριος 1975-Αύγουστος 1976), σσ. 222-223.
- MYRSIADES, L. S., «Legend in the theater: Alexander the Great and the Karaghiozis text», *Educational Theater Journal*, 21 β, 1975, σσ. 387-394.
- ΠΛΑΤΑΝΟΣ, Β., «Ένας σπαρταριαστός διάλογος του καραγκιοζοπαίχτη Χαρίδημου», *Η Αυγή* (19 Οκτωβρίου 1975).

- ΡΩΤΑΣ, Β., «Ο Καραγκιόζης να μείνει στην παράδοση: Ο Βασίλης Ρώτας τον θέλει μοντερνοποιημένο», *Θέατρο*, περ. Β', τόμ. Η', αρ. 43 (Γενάρης-Φλεβάρης), σσ. 66-67.
- ΣΠΗΛΙΑΔΗ, Β., «Ένας πεινασμένος ήρωας με ολοζώντανες και δροσερές ιδέες», *Η Καθημερινή* (27 Φεβρουάριου 1975).
- ΒΕΗ, Μ. Ν., «Εκ χειρογράφου σελίδος του Νίκου Βέη αναπηδά το ονοματεπώνυμον του θρυλικού Καραγκιόζη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 33 (1976), σσ. 65-67.
- ΓΡΗΓΟΡΑΚΗΣ, Ν., «Το λαϊκό θέατρο σκιών», *Αντίκες*, 4 (1976), σσ. 16-19.
- DANFORTH, L., «Humour and status reversal in Greek shadow theater», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 2 (1976), σσ. 99-111.
- ΔΟΥΚΑΣ, Σ., *Ενθυμήματα από δέκα φίλους μου*, Αθήνα, Κέδρος, 1976, 123 σελ. [«60 χρόνια θέατρο σκιών: Η παρουσία του Καραγκιόζη στη βόρεια Ελλάδα», *Μακεδονική Ζωή*, 117 (Φεβρουάριος 1976), σσ. 21-25.
- ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Φ., «Ο Καραγκιόζης και η καθαρεύουσα», *Το Βήμα* (5 Φεβρουάριου 1976).
- «Μνήμη του Καμπουροχέρη: Η προσφορά του Καραγκιόζη στο λαϊκό αγώνα», *Σοσιαλιστική Πορεία* (16 Οκτωβρίου 1976).
- MYRSIADES, L. S., «The Karaghiozis performance in nineteenth century Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 2 (1976), σσ. 83-97.
- ΕΥΔΗΣ, Α., «Ο Καραγκιόζης και η νεοελληνική ζωγραφική», *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης: Α' Διαμόρφωση και εξέλιξη*, Αθήνα, Ολκός, 1976, σσ. 46-51.
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Γ., «Ο Καραγκιόζης λαϊκή αισθητική και κοινωνιολογικό φαινόμενο», *Λευκαδίτικη Εστία*, αρ. 2 (1976, σσ. 70-77 [Κρίση: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, München, XL (1981), σσ. 526-527].
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ, Θ., *Τα παλαιά Τρίκαλα: Αναμνήσεις και ιστορήματα*, Τρίκαλα [Η Δωδώνη], 1976-77, 3 τόμ. [Τόμ. Α', σ. 37 εξ. για παραστάσεις του Μέμου στα Τρίκαλα].
- ΦΩΤΙΑΔΗΣ, Θ., «Ο Καραγκιόζης Μακρονησιώτης», *Αντί*, περ Β', αρ. 36 (1976), σσ. 28-29 [Ο Κ. στις φυλακές της Μακρόνησου το 1949].

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΚΙΩΝ 1977-2007

Το αραβικό, οθωμανικό, βαλκανικό και τούρκικο θέατρο σκιών (βασικές εργασίες)

TRIČKOVIĆ, R., *Beogradski pašaluk*, Beograd, s. a., σ. 132.

AND, M., *Gölge oyunu: Dünyada ve Bizde*, Ankara, Türkiye is başkasi, 1977ö 446, XXXII σ. [σσ. 366 εξ. παρέχεται μια διεθνής βιβλιογραφία για το θέατρο σκιών, η οποία είναι ελλιπής].

AND, M., *Karagöz: Théâtre d'ombres turc*, Ankara, Dost, 1977, 125 σ.

LOTI, P., «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, J. Tallandier, 1977, 253 σελ.

SAVINIO, A., «Karagöz», in: «Cronache teatrali per Omnibus (1937-1939)», *Rivista Italiana di Drammaturgia*, II/5 (Sept. 1977), σσ. 132-133.

TIETZE, A., *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L. A. Mayer Memorial Foundation*, Berlin, G. Mann, 1977, 70+48 σελ. (The L. A. Mayer Memorial Studies in Islamic Art and Civilization, n° 4).

VIGUERA, M. J., «Una pieza árabe del teatro de sombras», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XIII (1977), σσ. 217-232.

BATUŠIC, N., *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, Skolska Kni, 1978, σ. 155 (541+3 σελ.).

BORATAV, P. N., «Karagöz», *Encyclopedia of Islam*, IV, Leiden, 1978, σσ. 601- 603.

DEJAUX, J., «Karagöz: Un personnage du théâtre d'ombres», *Djoh'a: Heros de la Tradition Oral Arabo-Berbere Hier et Aujourd'Hui*, Quebec, Sherbrook, 1978, σσ. 91-112.

OPRIŠAN, H. B., «Das volkstümliche rumänische Theater», *Östeneichische Zeitschrift für Volkskunde*, 81 (1978), σσ. 178-201.

AND, M., *Karagöz: Turkish Shadow Theatre. Revised édition*, Istanbul, Dost, 1979, 118 σ.

CHUVIN, P., ŞALOM, P., *Gayé. Bahçe (Le Jardin)*, (traduction de la pièce publiée par C. Kudret, doc. polygraphié), Clermont-Ferrand, 1980, 39 σελ.

GÜNAYDIN, E., «Meddah: Karagöz ve Ortaoyunu Almanya'da», *Türkiye-miz*, n° 31, σσ. 32 εξ.

- PESEVA, R., *Bŭlgarski Etnografija*, V/I (1980), σ. 74 (Βαλκανική Βιβλιογραφία, IX 1980, αρ. 671) [Τουρκικός Κ. στη Γερμανία].
- POUQUEVILLE, F. K. U. L., *Ταξίδι στο Μοριά*, Αθήνα, Τολίδης, 1980, 428 σελ. [Στη σ. 73 καραγκιοζοπαίχτες στην Τριπολιτσά, βλ. αρ. 2].
- ALEKSANDRONVA-PUTINCEVA, T., «Senke, lutke, marionete», *Pozorište*, n° 1-2, Tuszla, 1981.
- ΟΡΠΙΣΑΝ, H. B., «Das rumänische Volkspuppenspiel», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 84 (1981), σσ. 84-106.
- , *Teatru fără scenă*, București, Meridiane, 1981, σσ. 56 εξ. [Κρίση: Πούχνερ, B., *Λαογραφία*, ΛΓ' 1982-84 (1985), σσ. 523-524].
- HADŽIOSMANOVIC, L., «Igra lutke i sjenke Karađoz», *Pozorište*, n° 1-2, Tuszla, 1981.
- KURSPAHIC, N. «Karađoz tursko pozorista senki», *Pozorište*, n° 1-2, Tuszla, 1981.
- «Καραγκιόζης, Συριακό θέατρο σκιών: Ο Καραγκιόζης στο χαμάμ», Εισαγωγή-μετάφραση Κατερίνα Γιαννάκου, *Γράμματα και Τέχνες*, αρ. 1, Ιανουάριος 1982, σσ. 16-17 [Μετάφραση συριακού έργου στα ελληνικά μαζί με εισαγωγή].
- DINESCU, V., *Teatru de umbre*, București, 1982.
- JEVTIC, V., *Izbrana djela*, Sarajevo, 1982, σσ. 357-361.
- NICOLAS, M., «Karagöz, le théâtre d'ombres turc», Paul Foumel, *Les marionettes*, Paris, Bordas, 1982, 159 σ. [Collection Bordas Spectacles].
- WEBER, U., «Statt Kaspar kam der Karagöz: Türkisches Schattenspiel auf Deutschlandtουμεe», *Bulletin Jugend und Literatur*, 12 (1982), σ. 16.
- ŽIVKOV, T. I., «Za teatralnija Karakter na folklomata obrednost», *Bŭlgarski Folklor*, VTII/4 (1982), σσ. 47-52 [Στη σ. 49 αναφέρονται επιδράσεις από το τουρκικό θέατρο σκιών].
- Bobber, H.-L. et al., *Türkisches Schattentheater Karagöz: Eine Handreichung für lustvolles Lernen*, Frankfurt am Main, 1983.
- NEHRING, K., *Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel*, München, R. Oldenburg, 1983, σ. 101. (Südosteuropäische Arbeiten, no 78).

- SCARCE, J. M., *Karagöz Shadow Puppets of Turkey*, Royal Scottish Museum, 1983.
- ANTONIJEVIĆ, D., «Karadoz», *Gradska kultura na Baikanu (XV-XIX). Zbornik radova*, V. Han (ed.), Beograd, 1984 (Balkanološkog Instituta SANU, 21), σσ. 395- 412 [Κρίση του τόμου: Πούχνερ, Β., *Λαογραφία*, ΛΓ' (Αθήνα 1982-84 [1985]), σσ. 537-539].
- CECCATO, R. D., «Il teatro d'ombre a Damasco», *Quaderni di Studi Arabi*, 2 (1984), σσ. 127-154.
- MAQUOI, A., «Karakouz i el culte a la negativitat», *El teatre d'ombres arreu del món*, Barcelona, 1984, σσ. 125-131.
- MIYAKAWA, H., KOLLAUTZ, A., «Ein Dokument zum Femhandel zwischen Byzanz und China zur Zeit Theophylakts», *Byzantinische Zeitschrift*, 77 (1984), σσ. 6-19 [Αποσπάσματα του P'ei Chü, «Reports from the Westlands», 606 μ. Χ. αποδεικνύουν εμπορικές σχέσεις με το Βυζάντιο, όπως και βυζαντινά νομίσματα που βρέθηκαν στην Κίνα. Η μεταφορά του θεάτρου σκιών από την Κίνα στη Μεσόγειο δεν είναι απίθανη για λόγους αποστάσεων].
- AND, M., *Geleneksel Türk tiyatrosu, Köylü ve Halk tiyatrosu gelenekleri*ö Istanbul, Inkilâp Kitabevi, 1985, σσ. 271-336 [Ανανεωμένη έκδοση της μονογραφίας του 1969, αρ. 73].
- EVKARPIDIS, E., «Lutkari-prikazivači Karadoza», *Naše Stvaralaštvo*, no 21, αρ. 82-84, 1985, σσ. 75-86.
- KITSIKIS, D., «Les réfugiés grecs d'Anatoli et le Centre d'Études Micrasiatiques d'Athènes», *Turcica*, XVI (1985), σσ. 227-244 [σ. 241 ομοιότητες του τουρκικού και ελληνικού Κ.].
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Στιγμή, 1985, 109 σελ. [Σημαντική εργασία που προωθεί αποφασιστικά τις γνώσεις για τον οθωμανικό Karagöz στα Βαλκάνια, καθώς και για τις διάφορες φάσεις του εξελληνισμού του ανατολικού θεάματος. «Πρόλογος» (σσ. 9 εξ.), «Ιστορία και γεωγραφία του Κ. στα Βαλκάνια» (σσ. 15 εξ.), «Τα πρώτα βήματα του Κ. στην Ελλάδα» (σσ. 28 εξ.), «Η λεγόμενη ηπειρώτικη παράδοση» (σσ. 43 εξ.), «Η τυπολογία της αφομοίωσης του οθωμανικού Κ.» (σσ. 53 εξ.), Σημειώσεις (σσ. 68 εξ.), ευρετήριο (σσ. 101 εξ.). Κρίσεις: Κουτσογιάννης, Θ. Β., *Διαβάζω*, 160 (Αθήνα, 1987), σσ. 53-56. *Ιχνηυτής*, 9 (Αθήνα, 1986), σ. 53. Eideneier,

- H., *Südost-Forschungen*, München, XLVI (1987), σσ. 571-572. Αλεξιάδης, Μ. Α., «Η λαογραφική έρευνα στην Ήπειρο (1970- 1985)», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 28 (1986/87), σσ. 126-153, ιδίως σ. 136, του ίδιου, «Ηπειρωτική λαογραφική βιβλιογραφία του έτους 1985», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 30, 1992, σσ. 383-402, ιδίως σ. 392)
- AND, M., «Aspects et fonctions du théâtre d'ombres turc», *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.), Paris, L' Harmattan, 1986, σσ. 109-117.
- DAMIANAKOS, S., «Karagöz turc et Karaghizis grec: Lectures comparatives», *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.). Paris, L' Harmattan, 1986, σσ. 119-157 [Συγκριτική προσέγγιση στο «τουρκικό» και ελληνικό θέατρο σκιών. Χωρίζεται στα εξής κεφάλαια: I - Les obstacles à une approche comparative, II - Eléments d'analyse comparative à partir de deux pièces du répertoire turc et grec (1. Le cadre de l' analyse, 2. Les deux pièces: structure, action et éléments scéniques [«Le jardin» Bahçe, «Λίγο απ' όλα»], 3. Personnages [Karagöz/Karaghiozis, Hacivat/Hadjiaivatis], 4. Remarques finales: Sens du comique et force subversive des deux spectacles, Notes, Références bibliographiques). Κρίση βλ. *Βίος και έργο Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007 (Παράβασις-Βιβλιογραφία, αρ. 1), σ. 150, αρ. 247].
- GOKALP, A., «Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope culturel ottoman: Les figures "éthniques" sur la scène du Karagöz turc», *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.), Paris, L' Harmattan, 1986, σσ. 185-197.
- HURÉ, J., «Théâtres à Constantinople: Le jeu de l'ambiguïté», *Cahiers Gérard de Nerval* («Nerval et le théâtre»), 1986, σσ. 31-39.
- PETEK-ŞALOM, G., «Karagöz en Turquie aujourd'hui: Inventaire et bilan», *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.), Paris, L' Harmattan, 1986, σσ. 217-227 [Άρθρο που βασίζεται στη maîtrise του 1972. Θεματικές ενότητες: Où trouve-t-on le Karagöz aujourd'hui?, Actualité du spectacle du Karagöz en Turquie aujourd'hui, Notes].

- AND, M., *Culture, performance and communication in Turkey*, Tokyo, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 1987, XII, 221 σ. (σσ. 115-123 για Karagöz)
- , *Turkish shadow theatre with an appendix on the history of Turkish puppet theatre*, Istanbul, Dost, 1987.
- HATZIOSMANOVIĆ, L. «Prisustvo folklornog teatra Karadoz u Bosni c posebnim osertom na XIX stolece», *Zbornik radova XXXIV Kongresa Fakulteta*, Tuzla, 1987, σσ. 554 εξ.
- KYRIAZIS, C., *Le rôle social et philosophique du Karaghiozis: Théâtre d'ombres grec. Thèse 3ème cycle sous la direction de Olivier Revault d'Allonnes*, France, 1987, 374 σ., εικ.
- LOU, C. T., BETTENCOURT, P., *Θέατρο σκιών*, Μετάφραση Ε. Χ. Γονατάς, Αθήνα, Στιγμή, 1987, 776 σ.
- MOREH, S. «The shadow play (Khayâl al-Zill) in the light of arabic literature», *Journal of Arabic Literature*, XVIII (1987), σσ. 46-61.
- KYRIAZIS, C., *Le rôle social et philosophique du Karaghiozis: Théâtre d'ombres grec. Sous la direction de Olivier Revault d'Allonnes*, Lille, A.N.R.T., 1988, 374 σ., εικ.
- NICOLAS, M., «Karagöz, le théâtre d'ombres turc», Paul Foumel, *Les marionettes*, Paris, Bordas, 1988, 160 σ. (Collection Bordas Spectacles)
- LOTI, P., «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, Presse de la Cité, 1989.
- , «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, Gallimard, 1990.
- , «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, Gallimard, 1991 (Collection Folio), σσ. 79 εξ.
- GÖKTAŞ, U., *Dünkü karagöz*, Ismir, Akademi Kitabevi, 1992, 132 σελ., εικ., βιβλ.
- AND, M., «Όψεις και λειτουργίες του τουρκικού θεάτρου σκιών», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Επιμ. και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 119-126 [Ελληνική απόδοση του γαλλικού άρθρου του 1986, αρ. 688].
- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., «Τούρκικος και ελληνικός Καραγκιόζης: Μια παράλληλη ανάγνωση», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*,

- Επιμέλεια και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 83-118 [Ελληνική απόδοση του γαλλικού άρθρου του 1986, αρ. 689].
- GÖKALP, A., «Οι “ιθαγενείς” της πρωτεύουσας και το οθωμανικό πολιτισμικό καλειδοσκόπιο: Οι “εθνοτικές” φιγούρες στη σκηνή του τουρκικού Karagöz», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Επιμέλεια και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 127-138 [Ελληνική απόδοση του γαλλικού άρθρου του 1986, αρ. 690].
- ORTUG, M., *Geleneksel kibns türk tiyatrosu*, Birinci, Baski, 1993 [Για τον τουρκικό Κ. στην Κύπρο].
- ΡΕΤΕΚ-ŠALOM, G., «Ο Karagöz σήμερα στην Τουρκία: Μια απογραφή και ένας απολογισμός», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Επιμέλεια και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 139-148. [Ελληνική απόδοση του γαλλικού άρθρου του 1986, αρ. 692].
- BORDÂT, D., BOUCROT, F., *Les théâtres d'ombres: Histoire et techniques*, Paris, L'Arche, 1994, 203 σ., εικ.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Ο Καραγκιόζης στα Βαλκάνια. Η προϊστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Βαλκανική θεατρολογία: Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1994, σσ. 253-288.
- PUCHNER, W., «The popular and traditional theatre in the Balkans», *Ethnography of european traditional cultures: Their role and perspectives in a multicultural world: European Seminar Proceedings*, E. Karpodini-Dimitriadi (ed.), Athens, Institute of Cultural Studies of Europe and the Mediterranean, 1995, σσ. 135-145 [Αναφέρεται και στο θέατρο σκιών].
- GEORGEON, F., «Rire dans l'Empire ottoman?», *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 77-78 (numéro spécial «L'humour en Orient») (1996), σσ. 89-109.
- NICOLAS, M., «La comédie humaine dans le Karagöz», *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 77-78 (numéro spécial «L'humour en Orient») (1996), σσ. 75-88.
- ΑΝΤΟΝΙJEVIĆ, D., *Dromena*, Beograd, Srpska Akademija Nauka y

- Umetnosti, Balkanološki Institut, 1997, 216 σ., 48 ειπ. English summary. (Posebna Izdanja, 72) [σσ. 151-174 για το οθωμανικό και βαλκανικό θέατρο σκιών, βλ. το άρθρο του 1984, αρ. 679].
- LOTI, P., «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, Le Grand Livre de Mois, 1997.
- PUCHNER, W., «Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft: Verbreitung, Funktion, Assimilation», *Südost-Forschungen*, München, 56, 1997, σσ. 151-188.
- KARAGIOZIS: *Three classic plays*, Translation and introduction by Kostas Myrsiades and Linda Myrsiades, New York, Pella, 1999, 224 σελ., εικ, βιβλ.
- LOTI, P., «Karagueuz», *Aziyadé* (1879), Paris, Omnibus, 1999.
- ÖZÜNLÜ, Ü., *Gülmecenin dilleri*, Kizilay, Ankara, Doruk, 1999, 303 [4] σελ., βιβλ.
- BAŞGELEN, N., *Karagöz: Dürrüşehvar Duruyan*, Topkapı Sarayındaki tasvirleriyle [yayimlayan ve yoneten Nezih Başgelen], Istanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, 2000, 48 σ.+[23] σ., εικ, βιβλ.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το παραδοσιακό κουκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα: Από το βιεννέζικο Kasperl στον ελληνικό Φασουλή», *Είδωλα και ομοιώματα: Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000, σσ. 15-26, 143-161 [σ. 24 για την επίδραση του οθωμανικού Κ. στο ρουμανικό κουκλοθέατρο].
- PUCHNER, W., «Vergleichende Beiträge zum traditionellen Volkspuppenspiel auf dem Balkan», *Südost-Forschungen*, München, 59/60, 2000/2001 [2002], σσ. 229-252 [Για διασυνδέσεις του κουκλοθεάτρου με το θέατρο σκιών].
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το θέατρο στη νοτιοανατολική Ευρώπη (από την Αναγέννηση ως το Μεσοπόλεμο): Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση», *Ο μίτος της Αριάδνης: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Βιβλιπωλείο της Εστίας, 2001, σσ. 94- 180 [σσ. 104 εξ. αναφέρεται και στο βαλκανικό θέατρο σκιών].
- MULTU, M., *Karagöz sanad ve sanatçilari*, Ankara, T. C. Kültür Bakanlığı, 2002. 142 σ., εικ.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Κοινές εκφάνσεις λαϊκών δρωμένων και λαϊκού θεάτρου της Ελλάδας, Βουλγαρίας και Τουρκίας», *Καταπακτή και υποβολείο:*

Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα, Ergo, 2002, σσ. 37-45 (σσ. 44 εξ. Κ.)

SAKAOĞLU, S., *Türk gölge oyunu*, Ankara, 2003, 328 σ.

KUDRET, C., *Karagöz*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004ö 3 vols. [Ανατύπωση της έκδοσης του 1968-70].

PUCHNER, W., «A short outline of theatre history of the Balkan peninsula», *Παράβασις: Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. 5, 2004, σσ. 29-79 [σσ. 34 εξ. για το θέατρο σκιών].

Vikton perdeyi eyledin viran = Tom is the curtain, shattered is the screen, the stage all in mins: Yapı Kredi Karagöz koleksiyonu = Yapı Kredi Karagöz collection (Collectif), Istanbul, Yapı Kredi Kültür sanat yay, 2004, 368 σ. [Κατάλογος πρόσφατης έκθεσης με βιβλιογραφία, που καταγράφει περισσότερους από 300 τίτλους].

AKÇURA, G., «Karagöz modern», *Virgöl*, 93, 2006, σσ. 70-76.

PUCHNER, W., «Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Band 1, Wien/Köln/Weimar, Böhlau-Verlag, 2006, σσ. 97- 134 [Βασίζεται στο γερμανικό άρθρο του 1997, αρ. 717].

BASCH, S., «Le théâtre d'ombres des romantiques: Nerval, Gautier et Champfleury spectateurs de Karagöz», *Pitres et pantines: Transformations du masque comique de l'antiquité au théâtre d'ombres*, Basch, Sophie, Chuvin Pierre (eds.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 249-286.

CHUVIN, P., «Karagöz entre Aristophane et Platon», *Pitres et pantines: Transformations du masque comique de l'antiquité au théâtre d'ombres*, Basch, Sophie Chuvin, Pierre (eds.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 319-326.

GEORGON, F., «Le rire de Bergson en turc: De l'adaptation à la traduction», *Pitres et pantines: Transformations du masque comique de l'antiquité au théâtre d'ombres*, Basch, S., Chuvin, P. (eds.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 327-338 [Στη μετάφραση/διασκευή του Mustafa Şekib 1923 υπάρχουν εκτενής χωρία που αναφέρονται στον Karagöz].

GÖKALP, A., «Karagöz et l'univers féminin, la subversion de la domination masculine par la langue», *Pitres et pantines: Transformations du masque comique de l'antiquité au théâtre d'ombres*, Basch, Sophie, Chuvin, Pierre (eds.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 339-352.

FOUMEL, P., «Karagheuz et Guignol», *Pitres et pantines: Transformations du masque comique de l'antiquité au théâtre d'ombres*, Basch, Sophie, Chuvin, Pierre (eds.), Paris, Presses de l' Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 371-382.

PITRES et pantines: Transformations du masque comique de l'antiquité au théâtre d'ombres, Basch, Sophie, Chuvin, Pierre (eds.), Paris, Presses de l' Université Paris-Sorbonne, 2007, 420 σ., πολλές εικ. (Πρακτικά που εκδίδονται από το Institut Universitaire de France και το Institut Français d'Études Anatoliennes από διεθνές colloque, «L'Europe des Spectacles», που έγινε από τις 25 ως τις 27 Μαΐου 2006 στην Κωνσταντινούπολη. Συμμετείχαν οι A. Fanroux, N. de Chaisemartin, W. Puchner, C. Galderisi, E. Karagiannis-Mazeaud, F. Moureau, D. Gambelli, J. Berchtold, M. Espagne, S. Humbert-Mougine, J.-C. Yon, G. Ducrey, O. Bivort, S. Basch, H. Védérine, P. Chuvin, F. Georgeon, A. Gökalp, L. Amoux-Famoux, P. Foumel, A. Savinio. Υπάρχουν τρεις θεματικοί άξονες: Le masque de l' antiquité à l' Europe moderne, La redécouverte de grotesque au XIXe siècle και Ombres européennes, reflets Ottomans. Της τελευταίας ενότητας οι ανακοινώσεις που αφορούν το μεσογειακό θέατρο σκιών αναγράφονται ξεχωριστά. Υπάρχει και γενική βιβλιογραφία (σσ. 401-418), με τμήμα «Τουρκία-Ελλάδα» (σσ. 415 εξ.) [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις: Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 9 (2009), υπό έκδοση].

ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Μισέ Κωζής (1848): Πολυπολιτισμικά νυχτοπερπατήματα στην Οθωμανική Κωνσταντινούπολη», *Ζητήματα Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Επιμ. Ν. Παπανδρέου, Έ. Βαφειάδη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σσ. 67-81 [Προτείνει μια συσχέτιση της κωμωδίας με τον οθωμανικό Karagöz].

SAVINIO, A., «Karagöz, Picasso et la Commedia dell' arte», *Pitres et pantines: Transformations du masque comique de l'antiquité au*

théâtre d'ombres, Basch, Sophie, Chuvain, Pierre (eds.), Paris, Presses de l' Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 383-386.

Το ελληνικό θέατρο σκιών

ΠΥΡΠΑΣΟΣ, Χ., *Ο Καραγκιόζης νύφη*, Εικονογράφηση Μ. Βενετούλιας, στίχοι Χ. Πύρπασος, μουσική σύνθεση και ερμηνεία Αναστασία Παπαδημητρίου, Αθήνα/Άγκυρα, χ. χ., εικ., κασέτα [Τα Ωραιότερα Παραμύθια].

ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., *Το πιθάρι, Ο θυρωρός: Από τις ιστορίες του Ευγένιου Σπαθάρη*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ. [Καραγκιόζης].

———, *Καραγκιόζης 1: Το πιθάρι, Ο θυρωρός*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ. Κασέτα, VHS (Παιδική Βιντεοβιβλιοθήκη, 16), [Παιδική κασετοθήκη].

———, *Ο γιατρός, Η κολοκυθιά: Από τις ιστορίες του Ευγένιου Σπαθάρη*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης].

———, *Καραγκιόζης 2: Ο γιατρός, Η κολοκυθιά*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ. Κασέτα, VHS (Παιδική Βιντεοβιβλιοθήκη, 17), [Παιδική κασετοθήκη].

———, *Ο καφετζής, Τα αινίγματα: Από τις ιστορίες του Ευγένιου Σπαθάρη*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ. [Καραγκιόζης].

———, *Καραγκιόζης 3: Ο καφετζής, Τα αινίγματα*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ. Κασέτα, VHS (Παιδική Βιντεοβιβλιοθήκη, 18), [Παιδική κασετοθήκη].

———, *Ο γραμματικός, Η πεντάμορφη: Από τις ιστορίες του Ευγένιου Σπαθάρη*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης].

———, *Καραγκιόζης 4: Ο γραμματικός, Η πεντάμορφη*, Αθήνα, Μόκας Ε.-Μορφωτική, χ. χ. Κασέτα, VHS (Παιδική Βιντεοβιβλιοθήκη, 19) [Παιδική κασετοθήκη].

ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, Θ., *Ο Καραγκιόζης γραμματικός*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας, Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 3].

———, *Ο Καραγκιόζης γιατρός*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας. Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 2].

- , *Ο Καραγκιόζης και το καταραμένο φίδι*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας, Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 4].
- , *Ο Καραγκιόζης μουσικός*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας, Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 7].
- , *Ο Καραγκιόζης νύφη*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας, Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 6].
- , *Ο Καραγκιόζης ξεναγός*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας, Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 8].
- , *Ο Καραγκιόζης τρελός*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας, Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 5].
- , *Ο Καραγκιόζης φούρναρης*, Επιμ. Νέστορας Χούνος, εικονογράφηση Μιχάλης Βενετούλιας, Αθήνα, Delco, χ. χ., εικ. [Καραγκιόζης, 1].
- ΦΤΙΑΞΕ μόνος σου τον Καραγκιόζη και το θέατρο σκιών του Ευγένιου Σπαθάρη: Παιχνίδια-κατασκευές, Αθήνα, Καμπανάς, χ. χ., εικ., σκηνή θεάτρου σκιών, φιγούρες, υλικά, VHS [Φτιάξε μόνος σου].
- ΧΑΤΖΗΣ, Γ., *Το στοιχείο της Σαλονίκης: Σπαραξικάρδια κωμωδία σε πράξεις τρεις και σκηνές όσες θέλετε*, Θέατρο Σκιών Χατζή, Φωτογράφιση Τέλης Ναχμίας, Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης Παιδεία, χ. χ. 48 σ., εικ.
- ΓΡΑΜΜΕΝΟΣ, Μ., *Ο Καραγκιόζης: Δώδεκα κωμωδίες και το χρονικό του θεάτρου σκιών*, Αθήναι, Άγκυρα, [1973], 307 σελ. [Τσέπης, Άγκυρα, αρ. 171].
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ, Γ., *Η φυλλάδα τον Μεγαλέξαντρου: Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*, Επιμ. Γ. Βελουδής, Αθήνα, Ερμής, 1977 ρκη'+136 σελ. [σσ. πδ' εξ. για Κ.].
- ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., «Ο Βασίλης Ρώτας και το λαϊκό θέατρο. Πηγές του: Τραγωδία, Σαίξπηρ, Καραγκιόζης», *Θέατρο*, περ. Β', τόμ. Ι', 57-58 (Μάης-Αύγουστος 1977), σσ. 89-90.
- ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, Α., «Σκηνικά του Καραγκιόζη», *Ζυγός* (Μάιος-Οκτώβριος 1977), σσ. 157-158.
- ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ Α., ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ Α., ΔΙΓΚΛΗΣ Ι., *Ο κόσμος τον Καραγκιόζη = The world of Kamghiozis: Σκηνικά. Εισαγωγή Δημήτρης Μυταράς*, Αθήνα, Ερμής, 1977, 252 σελ., εικ.

ΕΥΚΑΡΠΙΔΟΥ, Ε. Ν., «Οι καραγκιοζοπαιχτές», *Νέα Εστία*, έτος ΝΑ, τόμ. 22^{ος}, αρ. 1202, 1 Αυγ. 1977, σσ. 1020-1027. (Συστηματική μελέτη με τις εξής θεματικές ενότητες: 1. Προέλευση του Κ. και χρονολογική τοποθέτησή του κατά περιόδους. 2. Κοινωνική προέλευση των καραγκιοζοπαιχτών-μόρφωση-ποιο το κοινό τους. 3. Η αγάπη των καραγκιοζοπαιχτών για την τέχνη τους. 4. Ηλικία των καραγκιοζοπαιχτών στην τέχνη τους. 5. Ποια είναι τα προσόντα των καραγκιοζοπαιχτών-Ποια τα βασικά και ποιά μπορούν να μοιραστούν. 6. Δημιουργία τύπων-Τρόπος παρουσίασης-Τεχνική-Μουσική, 7. Δεσμός μαθητή-δασκάλου. 8. Διαδοχή από πατέρα σε γιο-Ταύτιση της ζωής και της τέχνης τους. 9. Γεωγραφικός καταμερισμός των καραγκιοζοπαιχτών. 10. Αριθμός θεάτρων-εισιτηρίων. 11. Ανυποληψία - Αναγνώριση της τέχνης των καραγκιοζοπαιχτών).

KSANTHOS, M., «The seven beasts and Karaghiozis», translated by Kostas and Linda Myrsiades, *The Charioteer*, 19 (1977), σσ. 20-49.

ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ, Μ., «Καραγκιόζης ο Έλληνας», *Νέα Εστία*, αρ. 24, 25, 26 Ιανουαρίου 1977.

ΜΑΝΩΛΑΚΑΚΗ, Ν., «Ο Καραγκιόζης αργοπεθαίνει», *Ελευθεροτυπία* (21 Ιουνίου 1977).

MYRSIADES, L. S., «Greek resistance theater in World War II.», *The Drama Review*, 21/1 (1977), σσ. 99-107.

———, «The Alexander play and Greek shadow puppet theatre: A translation», *The Charioteer*, 19 (1977), σσ. 18-49.

ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ, Γ., *Αντικαραγκιόζης ο μέγας*, Αθήνα, Κάκτος, 1977, 60 σελ.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ. Μ. Λ., *Η αθηναϊκή επιθεώρηση*, Τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1977, 253 σελ. (σσ. 57 εξ., 201 εξ. αναφορά στον Κ.).

ΜΑΚΡΗΣ, Κ., «Οι φιγούρες του Καραγκιόζη και η παράδοση», *Το Βήμα* (12 Φεβρουαρίου 1978) [Βλ. και Μακρής 1979, αρ. 791].

MYRSIADES, L., «Nation and class in the Karaghiozis' history performance», *Theatre Survey*, 9/1 (1978), σσ. 49-62.

ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., Comparison of the Turkish and Greek Shadow Theatre, Ph. D. diss., Theatre Department New York University, 1978, 256 σ. (UMI Dissertation Information Service 1978).

«Ο Καραγκιόζης στο βουνό», *Ριζοσπάστης* (27 Αυγούστου 1978).

- «ΟΙ ΣΗΜΕΡΙΝΟΙ καραγκιοζοπαίχτες», *Ριζοσπάστης* (27 Αυγούστου 1978) [Αναφέρονται 43 ονόματα].
- PUCHNER, W., *Fasulis: Griechisches Puppentheater italienischen Ursprungs aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bochum, Deutsches Institut für Puppenspiel, 1978, 38 σελ., 4 σκίτσα. (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, no. 2) [Επιδράσεις του Κ. στο ρεπερτόριο του Φασουλή].
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, 3^η εκδ. Αθήνα, Οδυσσεάς, 1978, 256 σελ. [Κρίση: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, München, XL, 1981, σσ. 526-527].
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., *Οι ρεκλάμες του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1978.
- ΤΣΙΠΗΡΑΣ, Κ., «Ο ήχος του Καραγκιόζη», *Ήχος & Hi-Fi*, αρ. 62, 67, 69 (1978), σσ. 50-56, 62-68, 71-77 [Βλ. τη μονογραφία του *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, 2001, αρ. 1113].
- «Αντίλαοι από την κερκυραϊκή ζωή», *Κερκυραϊκά Νέα*, 1393 (28 Μαΐου 1979).
- ΒΑΣΙΛΑΣ, Η., «Ο Μέγας Αλέξανδρος», *Ηπειρωτική Εστία*, 323-324 (Ιωάννινα 1979), σσ. 347-350.
- ΖΑΡΙΚΟΣ, Μ., *Στο σχολείο του Καμπουρομακρυχέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, 70 + [18] σ.
- ΖΑΧΟΣ, Ε., «Αλέξανδρος ο Ηπειρώτης», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, αρ.3 (1979), σσ. 28-36.
- , «Ο Καραγκιόζης, μια σκιώδης αντιεξουσία», *Γυναίκα*, αρ. 780 (1979), σσ. 80-86.
- ΚΑΡΑΪΝΔΡΟΥ, Ε., «Η μουσική προφορική παράδοση και η δημιουργική της αντιμετώπιση», *Αντί*, αρ. 134 (1979), σσ. 35-38.
- ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΔΗΣ, Ν. «Ο Καραγκιόζης παλιά στη Νάξο», *Ναξιακόν Μέλλον: Φιλολογική έκδοση*, αρ. 431 (8), (1979).
- ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗΣ, Γ., *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία: Πολιτικοκοινωνική μελέτη τον δημοτικού τραγουδιού*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1979, 170 σ. (Πολιτική-Κοινωνιολογία) [Αναφέρεται μεταξύ άλλων και στον Κ.].
- ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. «Παλιότερες παραστάσεις “Καραγκιόζη” στην Κόνιτσα», *Λαογραφία*, αρ. 32 (1979-81), σσ. 425-431.

- ΜΑΚΡΗΣ, Κ., «Οι φιγούρες του Καραγκιόζη και η παράδοση», *Βήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σσ. 363-366 [Βλ. και Μακρής 1978, αρ. 773].
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μ. Γ., «Μια νέα διάσταση στη λαογραφία », *Διαβάζω*, αρ. 22, Ιούλιος 1979, σσ. 57-59 [Για τη μονογραφία του Πετρόπουλου 1979, αρ. 424].
- ΡΑËRL, Η., *Ombres et silhouettes*, Paris, Chêne, Hachette, 1979, 160 σ. [σσ. 40-41 ο ελληνικός Κ.].
- ΠΛΑΤΗΣ, Ν. «Η παραφιλολογία της ληστοκρατίας», *Αντί*, αρ. 131-132 (1979), σσ. 26-39.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Παραστατικά δρώμενα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη», *Λαογραφία* 32 (1979-1981 [1982]), σσ. 304-369 [σσ. 321, 369 για Κ.].
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ. Μ., *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη: Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, Ο Πολίτης, 1979, 46 σ. (Ανάτυπο) [Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ο Πολίτης*, αρ. 5, Σεπτ. 1976].
- ΣΚΑΡΤΣΗΣ, Σ., *Ο Καραγκιόζης του Γιάνναρου και οι πολιτιστικές μας ρίζες*, Πάτρα, Ημέρα, 1979.
- ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ, Δ., «Ο Καραγκιόζης στη Θεσσαλία», *Κείμενα του Βόλου*, 5 (1979), σσ. 490-495.
- «Τα πρώτα βήματα στην τέχνη του Καραγκιόζη: Αναμνήσεις του καραγκιοζοπαίχτη Β. Κορφιάτη», *Ριζοσπάστης* (19 Αυγούστου 1979).
- ΧΑΤΖΗΦΩΤΗΣ, Ι. Μ. «Καραγκιόζης και τουρκοκρατία: Οι βυζαντινές απηχήσεις», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 36 (1979), σσ. 136-141.
- ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Α., «Οι πρωτοπόροι του Καραγκιόζη στη σύγχρονη Ελλάδα», *Ελευθεροτυπία* (4 Νοεμβρίου 1979) [Συνέντευξη με τον Τζούλιο Καΐμη].
- ΧΡΥΣΑΣ, Α., *Ο Καραγκιόζης προξενητής: Ιλαρόδραμα σε τρεις πράξεις*, Αθήνα, Δωδώνη, 1979, 122 σ.
- ΧΡΥΣΙΝΑΣ, Γ., «Ο καραγκιοζοπαίκτης Μελίδης», *Μαραθώνας*, 32 (Ιανουάριος 1979), σ. 4.
- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Μακροσκελείς λέξεις στον Αριστοφάνη, στον Καραγκιόζη και στους ποιητάρηδες», *Κύκλος* (Λάρνακα), αρ. 6, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1980, σσ. 207-208.

- ΓΡΕΒΕΝΙΩΤΗΣ, Γ., *Ελλάς Ελλήνων μαντρωμένων: Κωμωδίες του θεάτρου σκιών*, Αθήνα, Διογένης, 1980, 101 σ.
- ΔΕΜΕΡΤΖΗΣ, Δ. «Καραγκιόζης εν Καρύστω», *Προοδευτική* (Χαλκίδα Εύβοιας, 4 Σεπτεμβρίου 1980).
- ΔΟΥΚΑΣ, Σ., «Εκεί που ο λαός γελάει με την καρδιά του: Τι θησαυρός είναι ο Καραγκιόζης, *Μακεδονία* (12 Αυγούστου 1928)», *Αιολικά Γράμματα*, έτος Γ', αρ. 58, Ιούλ.-Αύγ. 1980, σσ. 196-198.
- ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., *Ο Καραγκιόζης: Ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, Επιμ. σειράς Δημήτρης Καλοκύρης, Αθήνα, Ύψιλον, 1980, 30 σ. (8°), εικ. (Αναδημοσίευση σε αυτοτελή μορφή του αρ. 261 και 269, δεύτερη ανατύπωση Μάρτιος 1981) [Βιβλιοκρισία Puchner, W., *Südost-Forschungen*, München, 40, 1981, σσ. 526-527].
- ΖΑΡΙΚΟΣ, Μ. Ι., *Ο Καμπουρομακρυχέρης*, 2^η έκδ. Πρόλογος Βασίλης Ρώτας, Αθήνα, Κέδρος, 1980, 94 σ., εικ.
- ΖΑΧΟΣ, Ε., *Η πιάτσα*, Αθήνα, Κάκτος, 1980, 326 σελ. [Αναφορές στον Κ. σσ. 149-195)].
- ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ του '80: *Δεκαεπτά φοβερές ιστορίες και ένας μίνι Καζαμίας*, Αθήνα, Κάκτος, 1980, 188 σ.
- ΚΟΝΔΥΛΑΚΗΣ, Ι., «Το ξύλο στο λαϊκό θέατρο (Ημερολόγιον Σκόκου 1907)», *Αιολικά Γράμματα*, τόμ. Γ', αρ. 58, (1980), σσ. 199-200.
- ΚΟΤΑΜΑΝΙΔΗΣ, Σ., «Παιδικές караγκιοζοπαραστάσεις στον καιρό της βουλγαρικής κατοχής στις Σέρρας», *Πανσερραϊκόν Ημερολόγιον*, 6 (1980), σσ. 237-274 (και ανάτυπο) [Ενδιαφέρον άρθρο με αρκετό υλικό].
- ΛΑΠΠΑΣ, Τ., «Ο Καραγκιόζης στον πόλεμο του '40», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 37 (1980), σσ. 173-177.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μ., Γ. «Μια ζωή Καραγκιόζης», *Διαβάζω*, 28 (1980), σσ. 59-61 (2 εικ.) [Βιβλιοκρισία Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 40 (1981), σσ. 526-527].
- ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Οι επιδράσεις του Καραγκιόζη στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού κοινού», *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα, 1980, σσ. 58-64.
- MYRSIADES, L. S., «Oral composition and the Karaghiozis performance», *Theatre Research International*, V (1980), σσ. 107-121.

———, «The female role in the Karaghiozis performance», *Southern Folklore Quarterly*, 44 (1980), σσ. 145-163.

———, «The struggle for Greek Theatre in post-independence Greece», *Journal of the Hellenic Diaspora*, 7/1 (1980), σσ. 33-52 [Απλή αναφορά του Κ.].

«Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων», *Διαβάζω*, 27 (Ιανουάριος 1980), σ. 94.

Ο Καραγκιόζης κι εμείς... Έκδοση της Μαθητικής Κοινότητας της Β3 Γυμνασίου σχολικού έτους 1980-1981, Επιμ. Γιώργος Καραχάλιος, Αθήνα, Εκπαιδευτήρια Δούκα, 1980-1981. 96 σ., εικ.

ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ, Θ., «Γύρω στον Καραγκιόζη», *Λαογραφικά μελετήματα*, Αθήνα, Ι. Σιδέρης, 1980, 164 σελ.

ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, 2^η έκδ. Αθήνα, Γράμματα, 1980, 101 σελ., 95 πίν. [Ανατύπωση, βλ. αρ. 424].

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Δωδώνη*, Θ' (1980), σσ. 217-242 [Για τον Κ. σσ. 222, 227, 231, 239 εξ.].

«Το καλαμπούρι της αθλιότητας», *Ευθύνη* (Πύργος Ηλείας), (21 Απριλίου 1980) [Κριτικό σχόλιο για τον Κ.].

ΧΑΡΑΜΗ, Μ., ΤΣΙΠΗΡΑΣ, Κ., «Καραγκιόζης: 1980», *Αντί*, 161 (26 Σεπτεμβρίου 1980).

ΒΑΛΛΙΑΝΑΤΟΣ, Μ., «Για ένα παλιό καραγκιοζοπαίχτη: Βασίλης Αγαπητός (1865-1940)», *Αντί*, 183 (31 Ιανουαρίου 1981).

ΓΙΑΓΙΑΝΝΟΣ, Α., *Τα χαρτονόμουτρα του Γιάννη Σκαρίμπα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1981, 92 σελ., εικ.

DOMOTOR, T., «Folk drama as defined in folklore and theatrical research», *Folklore and Oral Communication*, Zagreb, 1981 (*Narodna Umjetnost*, special issue), σσ. 79-82 [σ. 79 αναφέρεται ο ελληνικός Κ.].

GOUDAS, R., «The world of Karaghiozis: Origins and developments of the Greek Shadow Theater», *The Athenian* (September 1981), σσ. 23-27.

ΕΓΓΟΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ν., *Ο Καραγκιόζης: Ένα ελληνικό θέατρο σκιών*, Επιμ. σειράς Δημήτρης Καλοκύρης, 2^η εκδ. Αθήνα, Ύψιλον, 1981, 31 σ., εικ. (Υψικάμινος, 9).

- ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΣ, Θ., *Σκέψεις για το σύμβολο Καραγκιόζης και μια εικονογραφημένη ιστορία*, Αθήνα, Υάκινθος, 1981, 36+[44] σελ., εικ.
- ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ-ΧΕΛΙΩΤΗΣ, Γ. «Ο Καραγκιόζης», *Τριφυλλιακή Εστία*, 41 (Αύγουστος-Οκτώβριος 1981), σσ. 417-424.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., «Οι κωμωδίες της Κρητικής Αναγέννησης και ο Καραγκιόζης», *Καθημερινή* (1 και 8 Οκτωβρίου 1981).
- ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ, Μ., *Καραγκιόζης ο Έλληνας: Το ελληνικό λαϊκό τραγούδι, οι νεκροθάφτες των ήχων, το αδικαίωτο '21, κινέζικο θέατρο*, Αθήνα, Δωρικός, 1981, 97 σελ.
- ΜΟΛΛΑ-ΓΙΟΒΑΝΟΥ, Α., *Ο καραγκιοζοπαίχτης Αντώνης Μόλλας: Η κόρη του θυμάται*, Αθήνα, Κέδρος, 1981, 175 σελ., εικ.
- ΝΑΥΠΛΙΩΤΗΣ, Α., «Βραδιά Καραγκιόζη: Αναφορά στο Γεράσιμο Πολυκρέτη», *Ναξιακόν Μέλλον*, αρ. 453, 454, 456 (Αύγουστος, Σεπτέμβριος και Οκτώβριος 1981).
- ΡΑΕΡΛ, Η., *Schattenspiel und das Spielen mit Silhouetten*, München, Hugendubel, 1981.
- ΣΙΔΕΡΙΔΗΣ, Ν. Π., *Ο Καραγκιόζης στην ΕΟΚ: Θέατρο*, Αθήνα, Πρόπολη, 1981, 68 σελ.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., *Καραγκιόζης εικονογραφημένος*, Επιμ. Γιάννης Σολδάτος, 2^η έκδ. Αθήνα, Αιγόκερως, 1981, 80 σελ.
- ΦΤΕΡΗΣ, Φ. (ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ), «Σκιαί του παρελθόντος: Πληροφορίες για παραστάσεις Καραγκιόζη», *Καρυστινή* (3 Αυγούστου 1981).
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Το κωμειδύλλιο*, Τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1981, 295 σελ. [σσ. 251, 270 αναφορά στον Κ.].
- ΧΑΤΖΗΦΩΤΗΣ, Ι. Μ., *Ο Καραγκιόζης φτωχοπρόδρομος: Η βυζαντινή καταγωγή, η γέννηση και η διαμόρφωση του Ρωμείου Καραγκιόζη, μαζί με την κωμωδία «Ο Καραγκιόζης φτωχοπρόδρομος» που έγραφε ο ίδιος ο συγγραφέας για το λαϊκό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Γραμμή, 1981, 144 σελ., 47 εικ. (Παράδοση, αρ.1) [Βιβλιοκρισία Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 40 (1981), σσ. 526-527].
- ANDREADIS, Y., *Karaghiozis et quelques autres figures du théâtre d'ombres grec*, Bruxelles, 1982 (Europalia-Hellas, Credite-Banque, Sep.-Oct. 1982) [Κατάλογος έκθεσης για τον Καραγκιόζη στα Ευρωπαϊκά 1982].

BACOPOULOU-HALLS, A., *Modern Greek theatre: Roots and blossoms*. Athen.,: Diogenis, 1982, 165 [2] σελ. [σσ. 62-72 για τον Κ.].

ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., *Η τέχνη του Καραγκιόζη στην Κύπρο και τα απομνημονεύματα του Χριστοδούλου Παφίου*, Λευκωσία, Τυπ. Βιολάρη, 1982, 123 σελ., εικ. (Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών, 21) [Κρίσεις: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 42 (1983), σσ. 521-524, Παπαδοπούλου, Μ. Α., *Λοαγραφική Κύπρος*, ΙΔ' (1984), σσ. 287-289, «Θεώρηση και προοπτική», *Διαβάζω*, 123 (Ιούλιος 1985), σσ. 31-34].

MYRSIADES, L., «Non-theatrical entertainments in Greece: Through the eyes of foreign travellers 1750-1850», *East European Quarterly*, 16/1 (1982), σσ. 45-58.

———, «Social content and effect in the Karaghiozis performance», *To hold a mirror to nature: Dramatic images and reflection*, K. V. Hartigan (ed.), Washington D. C., University Press, 1982.

———, «Theater and society: Social context and effect in the Karaghiozis-performance», *Folia neohellenica*, IV (1982), σσ. 137-145 [Για τα επίκαιρα θέματα του Κ.].

ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., *Karagöz: Το θέατρο σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα, Ερμής, 1982, 310 σελ., 8 εικ. (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη) [Συγκριτική προσέγγιση με έμφαση στο τουρκικό θέατρο σκιών. Μετάφραση δύο έργων του τουρκικού Karagöz και εκτενής εισαγωγή, Κρίσεις: Πούχνερ Β., *Διαβάζω*, 66 (1983), σσ. 69-72, του ίδιου, *Südost-Forschungen*, 42 (1983), σσ. 521-524].

Το ΘΕΑΤΡΟ σκιών στην Ελλάδα και την Τουρκία: Φαρμακείο, Ανάποδος γάμος, Επιμ. και μετάφραση Αικατερίνη Μυστακίδου, Επιμ. σειράς Άλκης Αγγέλου, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1982, 310 σελ., βιβλ. (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 63)

ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Γ. Μ., «Ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια», *Φθιωτικά Χρονικά*, 3 (1982), σσ. 156-167 [Για τις απαρχές του Κ.].

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., «Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890». *Ο Πολίτης*, 49 (1982), σσ. 64-87 [Και αυτοτελώς 1984, βλ. αρ. 890. Ειδήσεις για τον Κ. στην Αθήνα από τον καθημερινό Τύπο 1890-1903].

- ΧΑΤΖΗΠΑΤΕΡΑΣ, Κ. Ν., ΦΑΦΑΛΙΟΥ, Μ. Σ., *Μαρτυρίες '40-'41*, Αθήνα, Κέδρος, 1982, σσ. 260 εξ.
- ΓΚΙΟΚΑΣ, Π., *Ο Καραγκιόζης στη χώρα των θαυμάτων*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1983.
- DANFORTH, L. M., «Tradition and change in Greek shadow theatre», *Journal of American Folklore*, 96/381 (1983), σσ. 281-309.
- ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΔΗΣ, Κ. Γ., *Έρως ανάκατε...: Διηγήματα. Έρευνα, εισαγωγή και επιμ. Γιάννης Κατσούρης*, Λευκωσία, Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1983, σσ. 71-73 [Αναδημοσιεύεται άρθρο για τον Κ. στην Πάφο από την εφημ. *Εμπρός*, έτος Α', αρ. 20, 20 Ιουλίου 1911].
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., «Η καθαρεύουσα στον Καραγκιόζη: "Λόγιες" διαστρεβλώσεις και λαϊκές αντιστάσεις», *Αντί*, 230 (1983), σσ. 42-49.
- , *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, 320 σελ., βιβλ. [Κρίσεις: Χατζηβασιλείου, Β., «Ο δυναμισμός της προφορικής λογοτεχνίας», *Διαβάζω*, 98 (1984), σσ. 57-60, Κοτζιά, Ε., «Καρναβάλι και Καραγκιόζης, του Γιάννη Κιουρτσάκη», *Γράμματα και Τέχνες*, 46 (Ιούλιος-Αύγουστος 1986), σ. 38, Puchner, W., *Südost-Forschungen*, XLIV (1985), σσ. 494-499].
- , «Θέατρο σκιών: Ο καραγκιοζοπαίχτης και το κοινό του», *Γράμματα και Τέχνες*, 3 (Μάρτ. 1983), σσ. 5-7.
- MYRSIADES, K. and L., «Texts and contexts: A primer for translating from the oral tradition», *Translation Review*, 11 (1983), σσ. 45-59.
- MYRSIADES, L. S., «Καραγκιόζης: A bibliography of primary materials», *Μαντατοφόρος* (Amsterdam), 21 (1983), σσ. 15-42 [Συστηματική προσπάθεια μιας εργογραφίας του Κ. με τυπωμένες φυλλάδες κτλ.].
- ΠΛΑΤΑΝΟΣ, Β., «Τα κάλαντα του Καραγκιόζη», *Αυγή* (25 Δεκεμβρίου 1983).
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Ο μεγάλος αδελφός του Καραγκιόζη », *Διαβάζω*, 66 (1983), σσ. 69-72 [Βιβλιοκρισία για Μυστακίδου 1982, αρ. 850].
- ΣΚΑΛΤΣΑ, Μ. Χ., *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα τον 19^ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1983, 704 σελ. [Για τον Κ. σσ. 160 εξ., 314 εξ., 529 εξ. και pass.].

ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης καραγκιόζης*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, 183 σελ.
«ΤΑ ΚΑΛΑΝΤΑ του Καραγκιόζη», *Η Αυγή* (25 Δεκεμβρίου 1983).

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ, ΜΟΥΣΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΑΪΚΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ, Έκθεση: *Καραγκιόζης ο Έλληνας*, Απρίλιος-Σεπτέμβριος
1983, Αθήνα, ΥΠΠΟ, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, 1983, 14
σελ. [Με αποσπάσματα από διάφορες μελέτες].

ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ. Γ., «Ένας Λαμιώτης καραγκιοζοπαίχτης: Η εποχή και το
έργο του Ανδρέα Αγιομαυρίτη», *Φθιωτικά Χρονικά*, 4, (1983), σσ.
180-186 (2 σκίτσα).

ΧΑΤΖΗΣ, Γ., «Καραγκιόζης και κινηματογράφος», *Κινηματογραφικά
Τετράδια*, 11 (1983), σσ. 65-79.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Θ., *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*. Γιάννενα:
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, 1984, 169 σελ.
(Δωδώνη: Παράρτημα, αρ. 20) [Για τον Κ. σσ. 27-28].

«ΘΕΑΤΡΟ σκιών στα Γιάννενα», *Διαβάζω*, 108 (Δεκέμβριος 1984), σ. 21.

ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., «Το ελληνικό θέατρο σκιών», *Μιμικά*, 2 (Μάρτιος-Απρίλιος
1984), σσ. 116-125.

ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., «Ο Καραγκιόζης: Προφορική παράδοση και ομα-
δική δημιουργία», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού
Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, 7 (1984), σσ. 67-73.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μ. Γ., «Λαογραφικά της Αθήνας: 1834-1984», *Νέα Εστία*,
τόμ. 116, αρ. 1379 (Χριστούγεννα 1984), σσ. 211-233 [σ. 225 Κ. ως
λαϊκή δισκέδαση].

ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., «Ελληνικός και τουρκικός Καραγκιόζης: Μια σύγ-
κριση», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού
και Γενικής Παιδείας*, 7 (1984), σσ. 61-66.

ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ., *Άπαντα*, Τόμ. 17, Ευρετήρια, επιμ. Γιώργος Κεχαγιόγλου,
Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 1984, σ. 213
[Αναφορές στον Κ. στους τόμ. Β' 453, Δ' (393-394), ΙΔ' 317].

ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, Θ., *Ενθύμιον Αθηνών: Η Αθήνα, ο Πειραιάς και τα
προάστια στις αρχές του αιώνα μας*, Επιμ. Μιχ. Ιερωνυμίδης, Αθήνα,
Γνώση, 1984, 477 σελ.

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο: Το
πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του "ξένου προ-

- τύπου"», *Εποπτεία*, 88, 1984, σσ. 238-263 (και στον τόμο του ίδιου, *Ελληνική θεατρολογία*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, 1988, σσ. 229-379) [Για τον Κ. σσ. 248 εξ., 261].
- , «Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Εστία*, τόμ. 115, αρ. 1367 (15 Ιουν. 1984), σσ. 791-793 [Απόδειξη παράσταση στη φαναριώτικη αυλή του Βουκουρεστίου προς το τέλος του 18^{ου} αιώνα στα τουρκικά, βλαχικά και ελληνικά].
- , «Το παραδοσιακό κοινό του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα: Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού», *Ευρωπαϊκή θεατρολογία: Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1984, σσ. 259-273 [Ελληνική εκδοχή αγγλικού άρθρου στο Damianakos, 1986, αρ. 919].
- POUCHNER, W., «El teatro d'ombres grec i el seu public tradicional», *El teatre d'ombres arreu del món*. Barcelona, 1984, σσ. 69-82 [Καταλανική μετάφραση αγγλικού άρθρου που δημοσιεύτηκε στο Damianakos 1986, βλ. αρ. 919].
- , «Spielarten des Komischen im Griechischen Theater von 1475 bis 1975», *Festschrift H. Kindermann. Maske und Kothurn*, 30 (Wien, 1984), σσ. 73-80 [Αναφέρεται μεταξύ άλλων και στον Κ.].
- ΣΗΦΑΚΗΣ, Γ. Μ., *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη: Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, 79+[2] σελ. (Ο Πολίτης, αρ. 5). [Αναδημοσίευση σε αυτοτελή μορφή του άρθρου Σηφάκης 1976, αρ. 278^α κρίση: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, XLIV (1985), σσ. 494-499].
- , «Ο Καραγκιόζης ως ελληνική παραδοσιακή τέχνη», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, 7 (1984), σσ. 58-60.
- ΣΙΑΤΟΠΟΥΛΟΣ, Δ., *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης: Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1984, σσ. 60-61.
- , «Ο Καραγκιόζης της Ρωμιοσύνης», *Το θέατρο της Ρωμιοσύνης: Η νεοελληνική σκηνή στις πηγές της*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1984, σσ. 58-63.
- ΣΙΑΦΛΕΚΙΣ, Ζ., «Transmissio i transformaciô d'un simbol cultural en el teatre d'ombres grec», *El teatre d'ombres arreu del món*, Barcelona, 1984, σσ. 83-96 [Καταλανική μετάφραση γαλλικού άρθρου που δημοσιεύτηκε στο Damianakos 1986, βλ. αρ. 921].

- ΣΟΛΟΜΟΣ, Α., *Καλή μου Θάλεια, ή Περί κωμωδίας*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, 153 σελ. [Αναφορές στον Κ. σσ. 86,89, 98].
- ΧΑΤΗΖΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, 113 σελ., ευρ. [Αναδημοσίευση του άρθρου του 1982, αρ. 853].
- , «Προβλήματα της ιστορικής μελέτης του Καραγκιόζη», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας*, 7 (1984), σσ. 55-57.
- ΑΓΡΑΦΙΟΤΙ, Κ., «The shadow players», *The Athenian*, September 1985, σσ. 26 εξ.
- Β., Η., «Tod eines großen griechischen Schattenspielers», *Hellenika* (1985), σσ. 189- 191 [Για βίο και έργο του Παν. Μιχόπουλου 1915-1985].
- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Το θέατρο σκιών της Κύπρου: Θεώρηση και προοπτική», *Διαβάζω*, 123 (16 Ιουλίου 1985), σσ. 31-34.
- ΕΙΔΕΝΕΙΕΡ, Η., «Ο προφορικός χαρακτήρας της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Δωδώνη*, ΙΔ' (1985), σσ. 39-53 [σ. 39 αναφέρεται ο Κ. ως δείγμα προφορικότητας, ο γραπτός Κ. είναι προβληματικός].
- ΖΑΧΟΣ, Ε., «Θέατρο σκιών στην Ήπειρο», *Ηπειρωτική Εταιρεία* (Αθήνα), 197 (1985), σσ. 307-310, 198 (1985), σσ. 358-360.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Γ., «Το ελληνικό θέατρο σκιών», *Όψεις νεοελληνικού βίου: Πρώτος κύκλος ομιλιών*, Θεσσαλονίκη, Λαογραφικό Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας, 1985, σσ. 9-28.
- KASPER-KARAGÖZ-KARAGIOZIS, *politisches Theater auf der Puppenbühne*, Fritz-Hüser-Institut für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur (ed.), Dortmund, 1985.
- ΚΑΣΣΗΣ, Κ. Δ., «Οι "αστείοι" λαϊκοί ήρωες στην Ελλάδα σε σειρές λαϊκών φυλλαδίων», *Διαβάζω*, 124 (31 Ιουλίου 1985), σσ. 35-36.
- , *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980: Λαϊκά φυλλάδια, Ο γραπτός Καραγκιόζης*, Αθήνα, Ιχώρ, 1985, 175 σελ., εικ. [σσ. 29-33 αναφέρονται στον Κ., σσ. 140-172 «Το δραματολόγιο του ελληνικού Καραγκιόζη»: Ο Γιάννης Πράχαλης ή Μπράχαλης, Οι πρώτες εμφανίσεις εκδόσεως γραφτού Κ. Η καταγραφή των εκδομένων σε βιβλία ή περιοδικά ποικίλης ύλης παραστάσεων: Αντώνης Παπούλιας ή Μόλλας, Τα τεύχη του Μάρκου

Ξανθού ή Ξάνθου, Γιάννης Μουστάκας, βιβλιογραφία του μεταπολεμικού Κ).

ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Καρναβάλι και Καραγκιόζης: Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, 2^η έκδ. Αθήνα, Κέδρος, 1985, 576+[3] σελ., εικ., βιβλ., ευρ. [Κρίση: Μερακλής, Γ. Μ., «Εμπνευσμένη ανθρωπολογία», *Διαβάζω*, 153 (22 Οκτωβρίου 1986), σσ. 62-63].

ΚΙΣΣΟΝΕΡΓΗΣ, Γ., *Τα απομνημονεύματά μου, ή Πώς έγινα καραγκιοζοπαίχτης*, Φιλολογική επιμέλεια, εισαγωγή, σχόλια Κ. Γ. Γιαγκουλλής, Λευκωσία, Τυπ. Βιολάρη, 1985, 34 σελ. (Βιβλιοθήκη Κυπρίων Λαϊκών Ποιητών, αρ. 39) [Κρίση: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 46 (1987), σσ. 572-577].

ΚΟΚΚΙΝΗΣ, Σ., *Αντικαραγκιόζης: Αρνητικές κριτικές για παραστάσεις τον θεάτρου σκιών στο τελευταίο τέταρτο τον περασμένου αιώνα μαζί με τα εννιά σχέδια τον Σταμάτη Λαζάρου με παράρτημα κειμένων και βιβλιογραφία*, 2^η έκδ. συμπληρωμένη, Αθήνα, Φιλιππότης, 1985, 78+[1] σελ., εικ., βιβλ. [Ανατύπωση της έκδοσης του 1975, βλ. αρ. 628, με βιβλιογραφικές συμπληρώσεις. Θεματικές ενότητες: Αντικαραγκιόζης: Θεατρική επιθεώρησης, ή Η σύγχρονος επαρχιακή σκηνή (Γ. Φιλάρετος 1879), Καλαματιανές εικόνες: Καραγκιοζίτις (Γεωρ. Γος, 1896), Παράρτημα: Ο Κ. Το ξύλο στο λαϊκό θέατρο (Ιω. Κονδυλάκης 1907), Αι υπαίθριοι Αθηναί. Ο Κ. (Σ. Μελάς 1910), Πρόσωπα και πράγματα. Ο Σταύρακας (Ν. Πράτσικας 1910), Από την Αθηναϊκήν ζωήν. Ο Κ. (Ιω. Κονδυλάκης 1910), Της στιγμής. Αι λαϊκαί διασκεδάσεις (Πρώην Νέος 1911), Εις το περιθώριον της ιστορίας. Πώς έζησεν ο Κ. (Γ. Δ. Κορομηλάς 1926), Ντόπια έμπνευσις (Ν. Πετιμεζάς 1930), Πρόοδος ή οπισθοδρόμησης (Θ. Μ. 1932), Επιδημία Καραγκιόζηδων (Ανώνυμος 1932), Επιλογή βιβλιογραφίας 1805-1984).

MYRSIADES, L. S., «Historical source material for the Karagkiozis performance», *Theatre Research International*, 10/3 (1985), σσ. 213-225.

———, «Oral traditional form in the Karagiozis performance», *Ελληνικά*, 36 (1985), σσ. 116-152.

———, «Traditional history and reality in the view of the Karagiozis history performance», *Modern Greek Studies Yearbook*, 1 (1985), σσ. 96-108.

- ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Ε., «Ο Καραγκιόζης συναρπάζει τους Γάλλους», *Κυριακάτικη* (25 Αυγούστου 1985), σ. 29 [Για παραστάσεις του Ε. Σπαθάρη στο Παρίσι].
- ΝΤΟΥΝΙΑ, Χ., «...Κείνο που με σώζει, είναι που ονειρεύομαι σαν τον Καραγκιόζη...», *Αντί*, 281 (15 Φεβρουάριου 1985), σσ. 50-51.
- ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, Π., «Η ζωγραφική στον Καραγκιόζη: Απλή διακόσμηση και αυθεντική δημιουργία», *Η Αυγή* (31 Μαρτίου 1985).
- ΡΟΖΑΚΟΣ, Ν. Ι., *Το νεοελληνικό λαϊκό θέατρο στην Αμερική: 1903-1950*, San Francisco, 1985, σσ. 1,82.
- ΣΑΠΡΑΝΙΔΗΣ, Δ., *Ιστορία της πολιτικής γελοιογραφίας στην Ελλάδα: Από την αρχαιότητα μέχρι το 1909*, τόμ. Α', Αθήνα, Παπαζήσης, 1985, σσ. 34, 41-43.
- ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ, Α., «Ο Καραγκιοζοπαίχτης Σπαθάρης», *Πεζός Λόγος*, Τόμ. Ε', Αθήνα, Ίκαρος, 1985, σσ. 98-99.
- ΤΣΟΥΧΛΟΥ, Δ., ΜΠΑΧΑΡΙΑΝ, Α., *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Άποψη, 1985, σσ. 88-90.
- ΧΑΤΖΗΣ, Γ., *Το χιούμορ του Καραγκιόζη. Μια προσπάθεια προσέγγισης: "Ο Καραγκιόζης παραμυθάς"*, Θεσσαλονίκη, 1985.
- DANFORTH, L., «Tradition and change in Greek shadow theater», *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.), Paris, L' Harmattan, 1986, σσ. 159-183 [Απόπειρα δομικής ανάλυσης. Θεματικές ενότητες: Introduction, structural approach to the study of creativity in narrative forms, A morphology of Greek shadow theater plays of the comic type, Tradition and change in Greek shadow theatre, Conclusion, Notes, References cited].
- GUDAS, R., *The bitter-sweet art: Karaghiozis the Greek shadow theatre*. Athens, Gnosis, 1986, 263 σ., εικ., βιβλ.
- MYRSIADES, L. S., «Adaptation and change: The origins of Karagiozis in Greece», *Turcica*, 18 (1986), σσ. 119-136.
- ΠΕΤΡΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης: Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Αθήνα, Γνώση, 1986, 274 σελ., 6 εικ. [Κρίσεις: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 46 (1987), σσ. 572-577, Θεοδωρόπουλου, Μ., *Εκκύκλημα*, 13 (1987), σσ. 61 εξ.].

PUCHNER, W., «Greek Shadow Theatre and its traditional audience: A contribution to the research of theatre audience», *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.), Paris, L' Harmattan, 1986, σσ. 199-216 [Μεταξύ άλλων ανάλυση της συρρίκνωσης του θεάματος πριν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο].

ΡΩΤΑΣ, Β., «Θέατρο και γλώσσα 1925-1977», Τόμ. Α', Αθήνα, *Επικαιρότητα*, 1986, σσ. 129-136 [Αναδημοσίευση του άρθρου από τα Νεοελληνικά Γράμματα της 1/7/1939. Βλ. αρ. 584].

SIAFLEKIS, Z., «Transmission et transformation d'un symbole culturel dans le théâtre d'ombres grec: Le cas d' *Alexandre le Grand et le Dragon Maudit*», *Théâtres d'ombres: Tradition et modernité*, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.), Paris, L' Harmattan, 1986, σσ. 229-247 [Ανάλυση της παράστασης «Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι». Θεματικές ενότητες: I. Transmission (1. Le présent historique, 2. Résurgence et appropriation du passé), II Transformation (1. Insertion du passé, 2. Récupération de l'action, 3. Restructuration), Notes].

THÉÂTRES d'ombres: Tradition et modernité, avec la collaboration de Christine Hemmet. Damianakos, Stathis (ed.), Paris, L' Harmattan, 1986, 313 σελ., 85 εικ. [Πρακτικά ενός colloque international, οργανωμένο από το Institut International de la Marionette στο Charlesville-Mézières της Γαλλίας, στις 28-30 Σεπτεμβρίου 1982, με θέμα «Le théâtre d'ombres aujourd'hui: objet muséographique ou expression culturelle vivante?». Δημοσιεύονται μελέτες και ανακοινώσεις των M. And, St. Damianakos, L. M. Danforth, M. Dolce, X. Fabregas, A. Gilles, A. Gokalp, M. Helstien, Ch. Hemmet, J. Humphrey, F. & Ch. Khasnadar, R. Long, G. Petek-Salom, W. Puchner, Z. Siaflekis, N. Smirnova, ντοκουμέντα και τεκμήρια των L. Amoros, R. Baze, A. Le Boulair, J.-P. Lescot και R. Schohn. Χωρίζεται στις εξής θεματικές ενότητες: I. Aux sources du théâtre d'ombres: Extrême-Orient et Sud- Est Asiatique (σσ. 23-108), II La réinvention méditerranéenne du théâtre d'ombres (σσ. 109-250), III. Le théâtre d'ombres hier et aujourd'hui: pratiques théâtrales et aspects de l'imaginaire collectif (σσ. 251-313). Οι ανακοινώσεις που αφορούν το οθωμανικό και ελληνικό θέατρο σκιών αναγράφονται ξεχωριστά. Κρίση: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 46 (1987), σσ. 572-577].

ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ, Γ., «Μαθήματα αλήθειας: Απ' το μόνο νεοελληνικό θέατρο», *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Πρόλογος Μάριος Πλωρίτης, επίλογος Θανάσης Νιάρχος, 2^η έκδ. Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, σσ. 59 εξ.

———, «Σκόρπιες σκέψεις για τον Καραγκιόζη», *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Πρόλογος Μάριος Πλωρίτης, επίλογος Θανάσης Νιάρχος, 2^η έκδ. Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, σσ. 45 εξ.

ΦΡΑΝΤΖΗ, Α., «Μπολιβάρ, ένα ελληνικό θέατρο σκιών: Δύο προτάσεις για μια ανάγνωση», *Πολίτης*, 72 (Μάιος-Ιούλιος 1986), σσ. 44-47.

ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., «Αρχαία τραγωδία και θέατρο σκιών», *Εκκύκλημα*, 10 (1986), σσ. 2-4.

———, «Καραγκιόζης, ένας διαχρονικός επαναστάτης», *Εκκύκλημα*, 11 (Απρίλης-Ιούνιος 1986), σσ. 2-4.

———, «Καραγκιόζης, ένας Έλληνας χωρίς παπούτσια: Ιστορικό του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Εκκύκλημα*, 7 (Απρίλης-Ιούνιος 1986), σσ. 24-27.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί... Η ακμή τον αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α': Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, 164 σελ. [σσ. 93 εξ. "Η παρακμή του καφέ αμάν και η απορρόφηση του ρεπερτορίου του από τον Καραγκιόζη"].

ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός: Μελέτες: Η μυθοποιία του κλέφτικου, κοινωνική ληστεία, ρεμπέτικο και ρεμπέτες, ο κόσμος τον Καραγκιόζη*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987, 241 σελ. (Λαϊκός πολιτισμός-Τοπικές κοινωνίες) [Κρίση: *Südost-Forschungen*, XLVII (1988), σσ. 487-491].

ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μ., «Γιώργος Πετρή: Ο Καραγκιόζης», *Εκκύκλημα*, 13 (Απρίλης-Ιούνιος 1987), σσ. 61-62.

ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, Π., «Θέατρο Σκιών: Παραδοσιακές και σύγχρονες εκδοχές», *Εκκύκλημα*, 13 (Απρίλης-Ιούνιος 1987), σ. 60.

ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, Γ., «Τύχες της βυζαντινής ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία: Σταθμοί και χρήσεις, Αποτιμήσεις», *Ελληνικά*, 37 (1987), σσ. 83-109 [σσ. 91 εξ. ο Διγενής στο θέατρο σκιών].

ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ, Θ. Β., «Η δημιουργική πορεία μιας λαϊκής ψυχής», *Διαβάζω*, 160 (28 Ιανουαρίου 1987), σσ. 53-56 [Για τις μονογραφίες των Πούχνερ 1985 αρ. 687 και Χατζηπανταζή 1984 αρ. 891].

MYRSIADES, L. S., «Aristophanic comedy and the modern Greek Karagiozis performance», *Classical and Modern Literature*, 7/2 (1987), σσ. 99-110.

Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ και η παρέα του: Φιγούρες / *Karaghiozis and his company: Figures*, Πειραιάς, Τοπάλης, 1987, 2 τόμ.

ΠΙΚΡΟΣ, Π., *Μίκι Μάους και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Gutenberg, 1987, 118 σελ.

ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Χ., *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας, ελληνική και παγκόσμια*, Ε' έκδ. Αθήνα, Φιλιππότης, 1987, σσ. 323 εξ.

ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., «Ο Καραγκιόζης για μικρά παιδιά», *Διαδρομές*, 6 (1987).

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β. Δ., *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας στη δεκαετία: 1970-1980*, 7^η έκδ. Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1988, σ. 149 (182 σελ.)

ΒΙΤΣΟΣ, Δ., «Διεθνής συνάντηση μεσαιωνικού και λαϊκού θεάτρου: Η προϊστορία», *Περίπλους*, 16 (Χειμώνας 1988), σσ. 156-165.

ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., «Το θέατρο σκιών στα Τρίκαλα», *Τρिकाλινά*, 8 (1988), σσ. 385-398 [Βλ. και τη μονογραφία του για το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία 1995, αρ. 1015].

ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Ο καραγκιοζοπαίχτης Χριστ. Πάφιος και τα τραγούδια του», *Έκθεση για την τέχνη του Καραγκιοζοπαίχτη στην Ελλάδα και την Κύπρο-Αφιέρωμα στον Χριστόδουλο Πάφιο*, Πύλη Αμμόχωστου, 12-20 Μαρτίου 1988, Λευκωσία: Δήμος Λευκωσίας, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1988, σσ. 19-28.

ΓΟΥΡΓΟΥΡΗΣ, Σ., «Η μυθοπλασία του Καραγκιόζη και το εθνικό ασυνείδητο», *Πλανόδιον*, 7 (1988), σσ. 358-366.

ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΔΗΣ, Ν., «Ο Καραγκιόζης παλιά στο Χαλκί Νάξου», *Ναξιακόν Μέλλον: Φιλολογική έκδοση*, 535 (36) (1988), σ. 7.

ΚΟΚΚΙΝΗΣ, Σ., *Το θέατρο στην Χαλκίδα: 1866-1939*, [Χαλκίδα], Προοδευτική Εύβοια, 1988, 64 σελ. (Ευβοϊκά βιβλία-Ιστορία, 2) [σ. 10 αναφέρεται παράσταση του Κ.].

MYRSIADES, L. S., «The Karagiozis performance in its performative context: The rural/urban dichotomy», *Modern Greek Studies Yearbook*, 5 (1988), σσ. 51-81.

MYRSIADES, K., Myrsiades, L. S., *The Karagiozis heroic performance in Greek shadow theater*, Translation K. Myrsiades, Text by Linda

- Myrsiades, Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1988, X+248 σελ., 6 εικ. (Με δύο μεταφράσεις: «The hero Katsantonis» και «The seven beasts and Karagiozis». Κρίσεις: Van Dyck, K., *Journal of Modern Greek Studies*, 11/1, 1993, σσ. 178-179, Beatón, R., *The Slavonic and East European Review*, 68 (1990), σσ. 138-139, Rexine, J., *Journal of the Hellenic Diaspora*, 15/102 (1988), σσ. 114-117, Makridge, P., *Ελληνικά*, 40 (1989), σσ. 483-486).
- ΝΤΑΡΕΛΛ, Λ., «Καραγκιόζης: Ο λαϊκός ήρωας», *Το Δέντρο*, έτος 10^ο, τόμ. 5^ο, αρ. 41 (1988), σσ. 125-136 [Ελληνική μετάφραση της περιγραφής της παράστασης «Δημαρχιακές εκλογές» στην Κέρκυρα του 1936 από το βιβλίο «Prósperos' cell», London, 1937, βλ. αρ. 575].
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ελληνική θεατρολογία: Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, 1988, σσ. 409-418 (Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος Β').
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου», *Ελληνική θεατρολογία: Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, 1988, σσ. 329-379 (Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος Β') [Βλ. αρ. 880].
- ΣΠΗΛΙΑΔΗ, Β., «Γ' Συνάντηση Λαϊκού και Μεσαιωνικού Θεάτρου στη Ζάκυνθο», *Περίπλους*, 16, (χειμώνας 1988), σσ. 212-217.
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., «Πορεία και σταθμοί του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Εκκύκλημα*, 18 (1988), σσ. 23-25.
- , *Το θέατρο σκιών και το παιδί: Το παιδικό θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1988.
- ΧΑΤΖΗΣ, Γ., «Ο Καραγκιόζης και το μαγικό μπουκάλι: Πράξεις τρεις κι εικόνες ... όσες θέλετε!», *Γιατί* (Σέρρες), 1988, 32 σελ.
- ΓΕΝΕΙΑΤΑΚΗ, Ε., «Το θέατρο σκιών στην εκπαίδευση», *Το παιδικό θέαμα: Α' Πανελλήνιο Συνέδριο*, Καρδίτσα, 12-13 Νοεμ. 1988, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σσ. 120-133.
- ΚΕΗΑΥΙΟΓΛΟΥ, Γ., «The discontinuity of Greek literature responses to the Arab world: 18th-20th centuries», *Journal of Modern Greek Studies*, 7 (1989), σσ. 65-76.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Το πρόβλημα της παράδοσης*, Αθήνα, Στιγμή, 1989, 65 σελ. [Αναφέρεται μεταξύ άλλων και στον Κ.].

- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια: Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα, Πατάκης, 1989, σσ. 166-178 [Κρίσεις: Θεοδωροπούλου, Μ., *Εκκύκλημα*, 23 (1979), σ. 70. Meraklis, M. G, *Südost-Forschungen*, 51 (1992), σσ. 505-509].
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Χ., «Τάσεις στο σύγχρονο θέατρο για παιδιά», *Σύγχρονες τάσεις και απόψεις για την παιδική λογοτεχνία: Πρακτικά Δ' Σεμιναρίου του «Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου»*, Αθήνα, 9-10 Δεκεμβρίου 1989, Αθήνα, Ψυχογιός, 1989, σσ. 172 εξ.
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., «Παιδικό θέατρο και Καραγκιόζης», *Λαϊκή Αναγέννηση* (Οκτ.-Δεκ. 1989).
- , «Το θέατρο σκιών και το παιδί», *Το παιδικό θέαμα: Α' Πανελλήνιο Συνέδριο*, Καρδίτσα, 12-13 Νοεμ. 1988, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σσ. 49-53.
- ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., *Της τέχνης τα φαρμάκια: Νουβέλλα*, Επιμ. Μάρθα Θωμαΐδου-Μώρου, Θεσσαλονίκη, 1990. 76 σελ. (Χειρόγραφα, αρ. 5)
- ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., «Το θέατρο σκιών στη Δυτική Θεσσαλία», *Μετέωρα*, 44-45 (1990-91), σσ. 93-119 [Βλ. τη μονογραφία για το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία 1995, αρ. 1016].
- ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΥ, Ν., *Καραγκιόζης και Σις, ο εξωγήινος: Θεατρικό έργο για παιδιά*, Λευκωσία, Τυπ. Θεοπρές, 1990, 63 σελ.
- ΚΑΪΜΗΣ, Τ., *Καραγκιόζης, ή Η αρχαία κωμωδία στην ψυχή τον θεάτρου σκιών με σαράντα ξυλογραφίες του Klaus Vrieslander*, Μετάφραση-επιμέλεια Κώστας Μέκκας και Τάκης Μηλιάς, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1990, 174 +[2] σελ., εικ. [Ανατύπωση της μονογραφίας του 1937 αρ. 167, που είναι μετάφραση από τα γαλλικά του 1935, αρ. 163].
- ΦΑΪΣ, Μ., «Ο Καραγκιόζης του Τ. Καΐμη», *Το Δέντρο*, 55 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1990), σσ. 119-120.
- ΙΔΑΛΙΑ, Α., ΤΟΥ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΟΠΑΙΚΤΗ, «Καραγκιόζης, το θέαμα μιας άλλης εποχής», Επιμέλεια και σχόλια Κ. Γ. Γιαγκουλλή, *Νέα Εποχή*, 205 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1990), σσ. 16-23 και αρ. 206 (Γενάρης-Φεβράριος 1991), σσ. 47-51.
- HADJIPANTAZIS, T., «The silk route blocked: Theories on the origin of the Greek shadow theatre», *Cultural and Commercial Exchanges between the Orient and the Greek World, Athens, 25-28 October 1990*, Athens, Centre for Neohellenic Research/National Hellenic Research Foundation, 1991, σσ. 139-147.

- ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ, Η., «Για το θέατρο σκιών», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, 6 (1991) [αφιέρωμα «Το Παιδικό Θέατρο», σσ. 198-206].
- ΜΑΛΑΦΑΝΤΗΣ, Κ. Δ., «Κουκλοθέατρο και Καραγκιόζης: Τρία λανθάνοντα κείμενα του Γρ. Ξενόπουλου», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, 6 (1991) (αφιέρωμα «Το Παιδικό Θέατρο»), σσ. 207-213.
- ΜΑΡΙΝΟΣ, Γ., «Προφανώς είμαστε καραγκιόζηδες», *Το Βήμα*, αρ. φ. 12151 (Δεκέμβριος 1991), σ. Α 9 [Επικριτικό σχόλιο για την επικαιρότητα].
- ΜΑΤΘΑΙΟΣ, Δ., «Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας*, 6 (1991) (αφιέρωμα «Το Παιδικό Θέατρο»), σσ. 13-30, ιδίως σ.15 εξ.
- ΜΥΡΣΙΑΔΕΣ, L. S., «Resistance theatre and the German occupation», *Journal of the Hellenic Diaspora*, 17/2 (1991), σσ. 5-36.
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Φ., *Καραγκιόζης ο μέγας*, Αθήνα, Δημιουργία, 1991, 224 σελ. (με 8 φιγούρες ηρώων του θεάτρου σκιών) [Ανατύπωση της σάτιρας του 1924, αρ. 292].
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., «Νεοελληνική κοινωνία και Καραγκιόζης», *Έκφραση: Περιοδική Έκδοση Φιλολόγων Νομού Φθιώτιδας*, αρ. 3 (1991).
- [ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ], Α., *Κουκλο-θέατρο σκιών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1992, 352 σ., πολλές εικ. [Βιβλίο για τον εκπαιδευτικό. Τον Κ. αφορούν: «Θέατρο σκιών: Ο Κ.» (σσ. 59 εξ.), «Κ. ο Έλληνας» (σσ. 68 εξ.), «Σημαίνοντα πρόσωπα στον Κ.» (σσ. 71 εξ.), «Ονομαστοί κ.παίχτες στην Ελλάδα» (σσ. 77 εξ.), σσ. 107 εξ.: πώς κατασκευάζεται, σσ. 114 εξ.: θέαμα και δραστηριότητα, «Παράρτημα II: Η εποποιία του κ.παίχτη Βάγγου Κορφιάτη» (σσ. 303-336 με πολλές φωτογραφίες)].
- ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., «Παθήματα καραγκιοζοπαικτών στη Θεσσαλία», *Καρδίτσα*, 11-12 (1992), σσ. 3-10.
- «ΓΙΑ ΤΟΥΣ φίλους του Καραγκιόζη», *Ριζοσπάστης* (9 Ιανουαρίου 1992).
- ΖΑΧΑΡΟΒΙΤΟΥ Α., ΧΡΙΣΤΟΦΑΚΗ, Χ., «Ο Καραγκιόζης αμυνόμενος», *Ελευθεροτυπία*, αρ. φ. 4946 (Ιανουάριος 1992), σ. 26 [Απάντηση στον Μαρίνο 1992].
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μ. Γ., *Ελληνική Λαογραφία. Τόμ. Γ': Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1992, 223 σελ. [Για Κ. σσ. 148 εξ., 151, 154, 220, 222 και pass. Κρίση: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 52 (1993), σσ. 549-552].

MYRSIADES, L. S., MYRSIADES, K., *Karagiozis: Culture and comedy in Greek puppet theater*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1992, IX+237a, 7 εικ., ευρ., βιβλ. [Κρίσεις: Stavrakopoulou, A., *Journal of Modern Greek Studies*, 11/1 (1993), σσ. 179-183. Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 4 (2002), σσ. 315-322].

«Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ γιορτάζει», *Η Καθημερινή* (9 Ιανουαρίου 1992).

«Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ στο Κολέγιο Αθηνών», *Λόχος* (9 Ιανουαρίου 1992).

ΠΑΠΑΣΠΥΡΟΥ, Σ. «Σκιές στη... σκιά του Καραγκιόζη», *Επτάμησι*, 38 (1992), σσ. 67-70.

ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, 4^η έκδ. Αθήνα, Άγρα, 1992, 291+[5] σελ., εικ. [Πρώτη έκδοση 1960, βλ. αρ. 209].

ΣΥΚΚΑ, Γ., «Ο καμπούρης φιλόσοφος», *Η Καθημερινή* (9 Ιανουαρίου 1992).

ΑΝΤΖΑΚΑ-WEIS, E. «Kommentierte Bibliographie zur Populärliteratur: B. Griechenland», *Südosteuropäische Populärliteratur im 19. und 20. Jahrhundert*, Kl. Roth (ed.), München, 1993, σσ. 356 εξ., ιδίως σσ. 383 εξ.

DANFORTH, L. M., «Παράδοση και μετασχηματισμός στο ελληνικό θέατρο σκιών», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Επιμέλεια και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 149-172 [Ελληνική απόδοση του αγγλικού άρθρου του 1986, αρ. 915].

Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα, Επιμέλεια και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993. 287 σελ., εικ. (Λαϊκός πολιτισμός/Τοπικές κοινωνίες) [Ελληνική μετάφραση της γαλλικής έκδοσης του 1986. Θεματικές ενότητες: I. Οι ασιατικές πηγές του θεάτρου σκιών, II. Η μεσογειακή εκδοχή: Α. Οθωμανική και τουρκική παράδοση, Β. Η παράδοση στην Ελλάδα, III. Το θέατρο σκιών χθες και σήμερα: Συμβολικές όψεις και θεατρικές πρακτικές. Οι ανακοινώσεις της δεύτερης ενότητας αναγράφονται ξεχωριστά. Κρίση: Anna Stavrakopoulou: *Journal of Modern Greek Studies*, 13/1, 1995, σσ. 139-141].

- ΚΙΟΥΣΗΣ, Γ., «Μια παράγκα για τον Καραγκιόζη», *Η Καθημερινή*, 18 Φεβρουάριου 1993.
- ΛΑΠΠΑΣ, Τ., *Καραγκιόζης: Το θέατρο σκιών*, Αθήνα, Δελφίνι, 1993, 74 σελ.
- ΛΕΒΕΤΣΟΒΙΤΗΣ, Δ., «Λεωνίδας Γορανίτης: Ένας αναλφάβητος πρωτοπόρος του θεάτρου σκιών στην Αθήνα», *Οι Κροκεές: Μηνιαία Εφημερίδα Κροκεών Λακωνίας*, Ιανουάριος 1993, σ. 3.
- ΜΑΡΙΝΟΣ, Γ., «Η διγλωσσία, η υπεροψία και το ψεύδος», *Το Δέντρο*, τόμ. 10, αρ. 79-80 (Αύγουστος-Οκτώβριος 1993), σσ. 42-45 [Τα εθνικά χαρακτηριστικά του Κ.].
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μ., Γ. *Έντεχνος λαϊκός λόγος: Κείμενα και κριτική νεοελληνικού λόγου*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1993, σ. 220 και pass.
- PUCHNER, W., «Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: Συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Επιμέλεια και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 149-172 [Ελληνική απόδοση του αγγλικού άρθρου του 1986, αρ. 919].
- ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ, Ζ., «Μεταβίβαση και μετασχηματισμός ενός πολιτισμικού συμβόλου στο ελληνικό θέατρο σκιών: Η περίπτωση του έργου *Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι*», *Θέατρο σκιών: Παράδοση και νεωτερικότητα*. Επιμέλεια και εισαγωγή Στάθης Δαμιανάκος, μετάφραση Γιώργος Σπανός-Αννίτα Μιχαλή, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σσ. 191-210 [Ελληνική απόδοση του αγγλικού άρθρου του 1986, αρ. 921].
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Karaghiozis: Interviewing the artists», *Laografia*, τόμ. 10, αρ. 3 (Μάιος-Ιούνιος 1993), σσ. 7-12.
- Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα. Τόμ. Α': 1901-1903*, Επιμ. Μάνος Ελευθερίου, Ερμούπολις: Δήμος Ερμούπολης, 1993 [Τόμ. Α': σσ. 167, 207 παραστάσεις Κ. 1902 και 1903].
- ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β. Δ., «Ένας καραγκιοζοπαίχτης απ' τ' Άγραφα», *Θεσσαλιώτις*, αρ. φ. 455 (Καρδίτσα, 25 Ιανουαρίου 1994).
- ΑΥΔΙΚΟΣ, Ε., *Το λαϊκό παραμύθι: Θεωρητικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1994, σσ. 22, 35 [Διένεξη με τον Μαρίνο 1992].
- ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., «Δυτικοθεσσαλοί καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών», *Μάχη* (Καρδίτσα, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10 και 11 Μαρτίου 1994).

ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., «Ο λόγος, ο μύθος και ο ήρωας στον ελληνικό Καραγκιόζη: Σημειολογικές εκδοχές μιας τριπλής παράβασης», *Εθνολογία*, 3 (1994), σσ. 137-161 [Ελληνική εκδοχή της γαλλικής ανακοίνωσης αρ. 689, βλ. επίσης την ελληνική ανακοίνωση του 1996 αρ. 1035].

DAMIANAKOS, S., «Dissidence sociale et identités culturelles en Grèce au XIXe siècle», *Vile Congrès International d'Études du Sud-Est Européen: Rapports*, Athènes, Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen, 1994, σσ. 273-300 [Ανακοίνωση στο έβδομο Διεθνές Συνέδριο των Σπουδών της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, που βασίζεται σ' ένα σεμινάριο με τον ίδιο τίτλο, που έγινε στην École des Hautes Études en Sciences Sociales στο Παρίσι το 1993/94, Conférences complémentaires: Sociologie de la Grèce].

ΚΑΛΟΠΙΣΗΣ, Γ. Θ., *Δύο αλλιώτικοι Καραγκιόζηδες*, Αθήνα, Δελφίни, 1994, 67 σ.

ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ, Μ., «Χιουμοριστικοί χαρακτήρες και τύποι των παιδικών αναγνωσμάτων», *Διαβάζω*, 336 (Μάιος 1994), σσ. 51-56.

«KARAGHIOZIS», *Cyprus to-day*, 32 (Jan.-June 1994), σσ. 2-15.

KOURIS, I., *La représentation de chef de brigands dans le théâtre d'ombres grec. Mémoire de D. E. A. Université de Paris I*, Paris, 1994, 136 σ.

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Ο Καραγκιόζης και η παιδευτική του διάσταση», *Πρακτικά Ογδούου Διημέρου Εκπαιδευτικού Προβληματισμού «Ο λαϊκός πολιτισμός και το σχολείο»: Εισηγήσεις και συζητήσεις*, Αθήνα, 22-23 Μαΐου 1993 (Απόψεις, παρ. 8), Αθήνα, 1994, σσ. 67-73.

ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Variations on the theme of marriage in the Karaghiozis recorded performances of the Whitman-Rinvolutri Collection*, Thesis, Harvard Univ. Cambridge/Mass., 1994, 232 σ.

ΦΑΪΣ, Μ., *Τζούλιο Καΐμη: Ένας αποσιωπημένος. Μαρτυρίες και κρίσεις, το ζωγραφικό έργο, επιλογή από άρθρα του: 1928-1976*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1994, 227 σελ. [Περιέχει τα εξής άρθρα: σσ. 27-31: Αρετή Μόλλα-Γιοβάννου: «Αναμνήσεις από του Τζ. Κ.», *Πορφύρας*, 60 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1992), σσ. 31-35: Γιάννης Μόραλης: «Τριγυρίζουμε με μια τριμμένη καμπαρντίνα και μια ταλαιπωρημένη τσάντα (αστεία του Τσαρούχη για τον Κ. σχετικά με τον Καρ.)», σσ. 39-40: Γιάννης Τσαρούχης: «Ήταν υπεράνω του ψόγου και του

επαίνουν», *Καθημερινή* (8 Μαρτίου 1982), του ίδιου, *Ο στοχαστής του Μαρουσιού. Συνεντεύξεις με τον Γιάννη Τσαρούχη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1989, σσ. 40-43: Γιώργος Χαρίδημος: «Ήταν πολύ ταπεινός και λεπτός άνθρωπος» (γνωριμία το 1938 στο Πασαλιμάνι), σσ. 93-94: Αλέξανδρος Ξύδης: «Η προσφορά του Τζ. Κ. (Αθήνα 2 Αυγούστου 1993)» (για τα βιβλία του για τον Κ.), σσ. 95-101: Αθηνά Σχινά: «Οι θεωρητικές απόψεις του και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του Τζ. Κ.» (απηχήσεις του Κ.), σσ. 103-110: Γιάννης Κιουρτσάκης: «Ο αγνοημένος πρωτοπόρος και η αγέννητη παράδοση» (για τον Κ.), σσ. 111-116: Τάσος Κόρφης: «Πνευματικές συναντήσεις Στρατή Δούκα και Τζ. Κ». Ακολουθούν κείμενα του ίδιου του Τζ. Καΐμη: σσ. 189-192: «Ο Μόλλας», *Νέα Εστία*, τόμ. 45, αρ. 521 (15 Μαρτίου 1949), σσ. 377-381: «Η ζωγραφική του Κ», *Νέα Εστία*, 527 (15 Ιουνίου 1949), σσ. 789-791, «Από τον Αριστοφάνη στον Κ. Το θέατρο σκιών σαν συνέχεια του ελληνικού πνεύματος», *Στοά* (1971), σσ. 221-223: «Ο Κ. συνέχεια στην εθνική παράδοση του ελληνικού λαού», *Γράμματα*, 1976].

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., «Προσαρμογή λογίων κειμένων στο δραματολόγιο του Καραγκιόζη», *Όψεις της λαϊκής και της λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας: 5^η Επιστημονική Συνάντηση αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη, Θεσσαλονίκη, 14-16 Μαΐου 1992*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 1994, σσ. 111-127.

ΑΓΓΕΛΟΥ, Α., «“Δονκιχωτισμοί” και “Καραγκιοζιλίκια”», *Ο Ερανιστής*, έτος ΛΒ-ΛΓ΄, τόμ. 20 (1995), σσ. 83-96 [Σε επιστολή του προς τον ανηψιό του Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο, ο ηγεμόνας Ιωάννης Γεωργίου Καρατζάς αναφέρει το 1826 τους δύο απαξιωτικούς όρους].

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β. Δ., «Το θέατρο σκιών και οι δημιουργοί του στην περιοχή της Καρδίτσας», *Γνώση και Γνώμη*, ΙΑ΄ (Καρδίτσα, 1995), σσ. 36-42.

ΒΛΑΧΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., *Διηγήματα: Της τέχνης τα φαρμάκια, κουφόβραση, η ψυχοπαίδα μας η Χιονάτη, ο πετεινός, ο γάμος της Λεμονιάς*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995, 219 σελ.

ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., *Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία*, Πρόλογος Βάλτερ Πούχνερ, Καρδίτσα, 1995, 243 σελ. (4^ο), εικ. [Σημαντική μονογραφία για το θέατρο σκιών σε όλο το θεσσαλικό χώρο 1881-1930, με συγκέντρωση πληροφοριών από τον τοπικό Τύπο, εργογραφίες,

παραστασιογραφίες και πολύτιμο φωτογραφικό υλικό. Περιέχει: Μέρος πρώτο: Η πρώτη περίοδος της ανυποληψίας του θεάτρου σκιών ή της ανωνυμίας των Κ,παικτών στην Θεσσαλία, 1. Η περίοδος της ανυποληψίας-το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία (1881-1900), 2. Το θεσσαλικό Θ. Σ. στις αρχές του 20^{ου} αιώνα-Οι απαρχές της χρυσής τριακονταετίας, Μέρος δεύτερο: Οι μεγάλοι εκπρόσωποι του θεσσαλικού Θ. Σ. στην χρυσή τριακονταετία (1900-1930), 3. Ο διάσημος αλλ' άγνωστος Μέμος (Χριστοδούλου) (σε Βόλο, Αλμυρό, Βελεστίνο, Λάρισα, Φάρσαλα, Τρίκαλα, Καρδίτσα, εκτός Θεσσαλίας, το ρεπερτόριο), 4. Ο αθάνατος Γιώργαρος (Κρασιώτης) (Τρίκαλα και Καλαμπάκα, Καρδίτσα, Σοφάδες, Μουζάκι, Λάρισα, Βόλο, εκτός Θεσσαλίας, το ρεπερτόριο), 5. Ο δαιμόνιος «Ιατρός του γέλωτος και της μελαγχολίας» Χρήστος Βενέκας-Πετροπόπουλος, 6. Ο Ανδρέας Αγιωμαρίτης, 7. Ο εκ Τυρνάβου άξιος Αργύρης Παπαργύρης, 8. Άλλοι καλλιτέχνες του Θ. Σ. στην Θεσσαλία (1900-1930) (Βόλος, Λάρισα, Τρίκαλα, Καρδίτσα), 9. Η αρχόμενη παρακμή του Θ. Σ. - ένα συμβολικό παλιό θεσσαλικό χρονογράφημα, ενδεικτικό της προϊούσης παρακμής. Συνέχεια της μονογραφίας το 2006 στο δημ. αρ. 1183 Κρίση: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 56 (1997), σσ. 567-569].

ΕΝΔΕ, Μ., *Το θέατρο σκιών της δεσποινίδας Οφηλίας*, Μετάφραση Μαρία Κεροπούλου, εικονογράφηση Φρίντριχ Έχελμαν, Αθήνα, Λιβάνης-Μύθος, 1995 [26] σελ., εικ.

ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ, Η. Ε., *Προσεγγίσεις στην παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σσ. 166, 271 (280 σελ.).

ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, Γ., «Νεοελληνικά λογοτεχνικά λαϊκά βιβλία και οι μεταμορφώσεις τους: 'Το Μυθολογικόν Συντίπα' και 'Ο Καραγκιόζης πλοίαρχος' του Μ. Ξάνθου», *Επιστημονική Επετηρίδα Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, περ. Β', τόμ. Ε' (1995), σσ. 153-163.

ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., «Ιθαγένεια και διεθνικότητα στον Καραγκιόζη», *Σύγχρονα Θέματα*, 54 (1995), σσ. 58-62.

———, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης: Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, 2^η εκδ. Αθήνα, Κέδρος, 1995, 573 σελ., βιβλ.

ΚΟΚΟΒΙΚΑΣ, Κ. «Αφιέρωμα στο θέατρο σκιών», *Εθνικός Κήρυξ* (3 Ιουλίου 1995).

- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Α. Ν., *Κατασκευές για κολλάζ, αρχιτεκτονική, θέατρο: Δραματοποίηση, θέατρο αντικειμένων, θέατρο σκιών και κουκλοθέατρο*, Αθήνα, Gutenberg, 1995, 119 σελ., βιβλ. [Δημιουργική Αισθητική Αγωγή].
- Ο ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ. Επιμ. Γιώργος Ιωάννου, 2^η έκδ. Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995, 245 σελ. (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 16).
- ΟΜΑΤΟΣ, Ο., «La tradición oral neohelénica: Cantos, cuentos y teatro popular», *Griego Lengua y Cultura, Cuadernos del tiempo libre*, Madrid, 1995, σσ. 207-216.
- PUCHNER, W., «Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnel», *Cahiers de Littérature Orale*, 38 (Paris 1995), σσ. 125-143 [Γαλλική απόδοση του αγγλικού άρθρου του 1986, αρ. 919].
- ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης παραλίγο βεζύρης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, 136 σελ. [Θέατρο].
- , *Ο Καραγκιόζης παραλίγο βεζύρης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, 107 σελ. [Θέατρο].
- Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα. Τόμ. Β': 1904-1906*, Επιμ. Μάνος Ελευθερίου, Ερμούπολις: Δήμος Ερμούπολης, 1995 (Τόμ. Β': 142 παραστάσεις 1905).
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., «Το παραμυθόδραμα στο θέατρο σκιών», *Λαϊκό παραμύθι και παραμυθάδες στην Ελλάδα*. Επιμ. Β. Δ. Αναγνωστόπουλος, Κ. Λιάπης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995, σσ. 169-176.
- ΒΟΥΛΤΣΙΔΗΣ, Γ., *Καραγκιόζης: Βιβλίο-εργαλείο για να στήσετε το δικό σας θέατρο σκιών*, Ξάνθη, 1996.
- , *Ο Καραγκιόζης απουσία Μεγάλου Αλεξάνδρου βγάζει μόνος του το φίδι από την τρύπα ή αλλιώς 'Ο θησαυρός της Κύπρου'*, Ξάνθη, Τελεία και Παύλα, Θρακικό Θέατρο Σκιών, 1996.
- ΒΟΥΛΤΣΙΔΗΣ, Γ., ΛΙΑΠΗΣ, Α., *Ο Καραγκέζι, μπορί = Ο Καραγκιόζης νύφη*, Κομοτηνή, Θρακική Εταιρεία, 1996, 49 σελ.
- ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ, Θ., *Fantasyland: Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 1996, σσ. 56, 293 (324 σελ.). (Θεατρική Παιδεία, 1) [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 3 (2000), σσ. 354-365].
- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., «Ο λόγος, ο μύθος και ο ήρωας στον ελληνικό Καραγκιόζη: Σημειολογικές εκδοχές μιας τριπλής παράβασης», στο

Ευάγγελος Αυδίκος (επιμ.), *Από τα παραμύθια στα κόμικς: Παράδοση και νεωτερικότητα*, εισαγωγή Μ. Γ. Μερακλής, Αθήνα, Οδυσσέας, 1996, σσ. 605-633.

ΔΕΚΟΥΛΟΥ-ΜΕΛΙΣΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944): Με μια συμπληρωματική επισκόπηση της θεατρικής κίνησης στις περιφερειακές κωμοπόλεις της Ηλείας (1860-1941)*, Διδ. Διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1996, 623 σελ. [σσ. 255-267: παραστάσεις στον Πύργο 1910-1940, σσ. 500-501 παραστάσεις στα χωριά 1914-1940].

HOHMEISTER, A., *Die Figurenkonstellation des Karaghiosis als Spiegel der griechischen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim, Hausarbeit zur Prüfung für das Lehramt an Grundund Hauptschulen an der Universität Hildesheim, 1996, 46 σελ., εικ. (Ενδιαφέρουσα αδημοσίευτη εργασία, που προσφέρει και matrices σκηνικής παρουσίας των χαρακτήρων για το «Λίγο απ' όλα» του Μόλλα, «Τα επτά θηρία και ο Καραγκιόζης» του Ξάνθου και τον «Κατσαντώνη» του Μάνου].

ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ, Η., «Παραμύθι και θέατρο σκιών», στο Ευάγγελος Αυδίκος (επιμ.), *Από τα παραμύθια στα κόμικς: Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1996, σσ. 589-604.

ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ: *Νέες χειροτεχνίες και κατασκευές*. Εικονογράφηση Βαγγέλης Ελευθερίου, 2^η έκδ. Αθήνα, Καμπανάς, 1996, εικ.

ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ, Χ. Α. (εποπτεία), *Ερευνητική ομάδα. Περιοδικά λόγου και τέχνης: 1901-1940. Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση. Τόμ. Α': Αθηναϊκά περιοδικά (1901-1925)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996, 542 σελ. [Για Κ. αρ. 1917, 4 (*Επιφυλλίς της Φιλολογικής Κυψέλης*, αρ. 16), αρ. 1921, 5 (*Παντογνώστης*, αρ. 60, Κ. Μαρκής για τον «Καραγκιόζη» του Θ. Ν. Συναδινού), αρ. 1922, 1 (*Βωμός* [Παρίσι], Μ. Βάσας για το βιβλίο του L. Roussel), αρ. 1924, 7 (*Τα Παρασκήνια*, Α/9 άρθρο για τον «Καραγκιόζη» του Συνοδινού), αρ. 1925.7 [*Το Ελληνικό Θέατρο*, αρ. 15 εξ. ο Τούρκος συγγρ. Ιτζέτ Μελύχ γράφει για τον Κ)].

ΚΛΙΑΦΑ, Μ., *Τρίκαλα. Από τον Σεΐφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη: Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν στον Τύπο της εποχής*. Τόμ. Α': 1881-1910, Αθήνα, Κέδρος, 1996, 371 σελ. [Αναφορές στο Κ. σσ. 89, 206, 267, 270, 330].

- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, 2^η εκδ. Αθήνα, Κέδρος, 1996, 319 σελ., βιβλ.
- ΚΟΥΡΗΣ, Γ., «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 197-223.
- ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ, Γ., «Βασίλη Ρώτα: Θέατρο για παιδιά: Οι λαϊκές πηγές της τυπολογίας του κωμικού», στο Ευάγγελος Αυδίκος (επιμ.), *Από τα παραμύθια στα κόμικς: Παράδοση και νεοτερικότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1996, σσ. 644-666.
- ΜΥΡΣΙΑΔΕΣ, Κ., «Remembering an oral performer, Yiorgos Haridimos, Karagiozis Player, 1924-1996», *Journal of the Hellenic Diaspora*, 22/2 (1996), σσ. 89-100.
- Ο Καραγκιόζης: *Ο Κατσαντώνης, ο καπετάν Γκρης*, Μετάφραση Γιώργος Ιωάννου, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1996, 335 σελ. (Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 16)
- ΟΦΛΙΔΗΣ, Σ., *Τα καραγκιόζικα της Θεσσαλονίκης*. Επιμ. Λένα Καλαϊτζή-Οφλίδη, πρόλογος Γιώργος Τσιάκαλος, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996, 192 σελ.
- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, Η., *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1996, 258 σελ., εικ. [Επανεκδοση της μονογραφίας του 1980. Κρίση: Puchner, W., *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, LI/100 (1997), σσ. 273-274].
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το θέατρο στο σχολείο: Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση. Από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχόδραμα», *Πρακτικά Ημερίδας «Θεατρική τέχνη και παιδί-Προοπτικές της θεατρικής παιδείας στο σχολείο»*, Αθήνα, ΕΚΠΑ-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1996, σσ. 8-30 [Αναφέρεται και στη σημασία του Κ. για τις ελληνικές σχολικές παραστάσεις].
- PUCHNER, W., «Zu Erscheinungsformen und Funktionen von Tragik und Komik in der griechischen Volkskultur», *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, L/99 (Wien, 1996), σσ. 205-216 [Αναφέρεται μεταξύ άλλων και στο θέατρο σκιών].

- , «Zu Erscheinungsformen und Funktionen von Tragik und Komik in der griechischen Volkskultur». *Laughter and Tears in the Balkan Cultures: International Ethnological Symposium*. E. Karpodini-Dimitriadi (ed.), Athens, 1996, σσ. 41-54 (Ταυτόσημα με αρ. 1050).
- ΡΩΤΑΣ, Β., *Τα Καραγκιόζικα*, 4 τόμ., Αθήνα, Επικαιρότητα, 1996, 112+137+101+130 σ. (Θέατρο, 3, 4, 5, 6) [Διευρυμένη έκδοση του 1956, αρ. 301. Κρίση: «Ο Καραγκιόζης με σάρκα», *Διαβάζω*, 380 (Δεκέμβριος 1997), σσ. 137-138].
- ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ, Κ., *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική εποχή*, Τόμ. Α', Διδ. Διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1997, σσ. 124-126.
- ΘΕΑΤΡΟ Σκιών 1997 [Αθήνα], Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος, Τμήμα Εκδόσεων, [1997], 95 σελ. (2^ο), πολλές εικ. [σ. 3 Πρόλογος Δημήτρης Κανελλόπουλος, σ. 5 «Εισαγωγικό σημείωμα» Μιχάλης Γ. Μερακλής, σσ. 5-20, 25-36 «Η ιστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών» του Μιχάλη Χατζάκη, σσ. 45-62 Περιλήψεις παραστάσεων, σσ. 57-61 βιογραφίες Κ/παικτών (Χρ. Χαρίδημος, Γ. Χαρίδημος, Σωτ. Χαρίτος)].
- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Α., *Ιστορία του νεοελληνικού κουκλοθεάτρου «Φασουλής»*, Διδ. Διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1997, 2 τόμ. (σελ. 434+171) [Σποραδικές αναφορές στις επιδράσεις του Κ. στον Φασουλή].
- ΠΑΡΑΔΕΜΕΤΡΙΟΥ, J. T., «IV. Echoes of the Aesop Romance in Greek Shadow Theatre», *Aesop as an archetypical hero* (Athens, 1997), σσ. 73-84.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το θέατρο στο σχολείο: Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη ευρωπαϊκή εκπαίδευση: Από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχόδραμα», *Κείμενα και αντικείμενα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, σσ. 17-76 [σσ. 54 εξ. υπογραμμίζεται η σημασία του θεάτρου σκιών για το μάθημα του θεάτρου στην ελληνική εκπαίδευση και προβάλλονται συγκεκριμένες προτάσεις].
- ΣΑΡΙΚΑΣ, Ζ., *Καραγκιόζης, κωμωδίες τον Μεσοπολέμου: Μόλλας, Ξάνθος*,

- Μάνος, Γανιός, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Πολιτισμού Νομαρχίας Θεσσαλονίκης, 1997, 352 σ.
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., *Θέατρο σκιών*, Αθήνα, Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος, 1997, 95 σελ., πίν.
- ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., «Το κουκλοθέατρο και η παντομίμα στην Θεσσαλία: 1881- 1930», *Γνώση και Γνώμη*, ΙΔ' (Καρδίτσα, 1998), σσ. 113-143 [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 4 (2002), σσ. 457-462].
- ΒΡΕΤΤΟΣ, Σ. Α., «Εισαγωγή στην ιστορία του Καραγκιόζη στην Πάτρα», *Πάτρα γενέτειρα τον Καραγκιόζη*, Πάτρα, Δήμος Πατρέων, 1998.
- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Το θέατρο σκιών ως παιδαγωγικό μέσο έκφρασης των παιδιών», *Λαογραφική Κύπρος*, ΚΗ' (1998), σσ. 203-210.
- ΘΕΑΤΡΟ σκιών και κουκλοθέατρο στο σχολείο*, Μαθητές Δ' τάξης του 5^{ου} Δημοτικού Σχολείου Αμαρουσίου. Επιμ. Χρίστος Γ. Πατσάλης, Αθήνα, Polyentypo, 1998, 160 σελ., εικ., βιβλ.
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μ., *Πίσω από το μπερντέ: Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Άμμος, 1998, 189+[3] σελ., εικ. [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 4 (2002), σσ. 315-322].
- ΚΛΙΑΦΑ, Μ., *Τρίκαλα. Από τον Σείφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη: Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν στον Τύπο της εποχής*. Τόμ. Β': 1911-1940, Αθήνα, Κέδρος, 1998, 429 σελ.
- ΚΟΚΟΒΙΚΑΣ, Κ., «Αφιέρωμα στο Θέατρο Σκιών», *Εθνικός Κήρυξ* (24 Φεβρουάριου 1998).
- ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ, Γ., *Το παιδικό θέατρο στην Ελλάδα: Ιστορία και κείμενα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1998, 206 σελ. [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 4 (2002), σσ. 447-449].
- MC CORMICK, J., PRATASIK, B., *Popular puppet theatre in Europe: 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, σσ. 102 εξ. [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 4 (2002), σσ. 419-424].
- ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ, Α., *Οι μεταμορφώσεις τον Καραγκιόζη*, Αθήνα, Εξάντας, 1998, 651 σελ., εικ. [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό*

- Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 4 (2002), σσ. 315-322).
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Το θέατρο με φιγούρες στην Ελλάδα», *Νήμα: Περιοδικό για το κουκλοθέατρο*, 23 (1998), σσ.7-9.
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., *Ο караγκιόζης και το μαγεμένο τσίρκο: Θέατρο Σκιών*, Φωτογράφιση Νίκος Βερβερίδης, Αθήνα, Ακρίτας, 1998, 12 σελ., κασέτα.
- , *Ο караγκιόζης πλοίαρχος*, Εικονογράφιση Ευγένιος Σπαθάρης, Αθήνα, Ακρίτας, 1998, 15 σελ., εικ.
- , *Ο караγκιόζης προφήτης*, Εικονογράφιση Ευγένιος Σπαθάρης, Αθήνα, Ακρίτας, 1998, 15 σελ., εικ.
- , *Ο караγκιόζης ψαράς: Θέατρο Σκιών*, Φωτογράφιση Νίκος Βερβερίδης, Αθήνα, Ακρίτας, 1998, 15 σελ., εικ., κασέτα.
- Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*. Τόμ. Γ': 1907-1912, Επιμ. Μάνος Ελευθερίου, Ερμούπολις: Δήμος Ερμούπολης, 1998. (Τόμ. Γ': 193 και 223, 1911 και 1912).
- ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., *Το έντεχνο θέατρο σκιών: Θεωρία και πράξη*, Επιμ. Άγγελος Σιδεράτος, εικονογράφιση Ανδρέας Ταξιαρχόπουλος, Μιχάλης Χατζάκης, Αθήνα: Προσκήνιο, 1998, 181 σελ., εικ., βιβλ. (Πεζός Λόγος).
- ΧΑΤΖΗΦΩΤΗΣ, Ι., «Στην Πάτρα διαμορφώθηκε ο Καραγκιόζης», *Πάτρα γενέτειρα του Καραγκιόζη*, Πάτρα, Δήμος Πατρέων, 1998.
- [ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ], Α., *Κουκλο-θέατρο σκιών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, 349 σελ., βιβλ.
- ΒΟΥΛΤΣΙΔΗΣ, Γ., ΠΕΛΑΣΓΟΣ, Σ., *Ορφέας: Από τη γη της Θράκης στη γη των Ισκιών*, Κομοτηνή, Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων, Δήμος Κομοτηνής, 1999, 105 σελ., εικ. [Νεωτερική παράσταση του Κ. με στοιχεία για τον Θρακικό Κ.].
- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Το “ημερολόγιο” του Καραγκιοζοπαίχτη Χριστοδούλου Αντωνιάδη Παφίου (1904-1987)», *Επετηρίδα τον Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών (Λευκωσία)*, 25 (1999), σσ. 367-432. [Εργογραφία 138 παραστάσεων, και παραστασιολόγιο 1928-1966. Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. 5 (2004), σσ. 490-493].

ΓΙΑΛΑΜΠΡΙΝΟΥ, Α., ΣΤΕΦΑΝΑΚΗ, Ε., ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΥ, Α., *Ο Καραγκιόζης και το θέατρο Σκιών, από το 1975 ως σήμερα*, Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1999, 254 σελ., πολλές εικ. [Περιέχει: Εισαγωγή, βιβλιογραφία, γενικό κατάλογο 38 Κ. παιχτών, Αναλυτική παρουσίαση Κ. παιχτών (με βιογραφίες, εργογραφίες και παραστασιογραφίες των: Μάνθος Αθηναίος, Γιώργος Αλιμπέρτης, Γιάνναρος (Γιάννης Μουρελάτος), Άθως Δανέλλης, Κυριάκος Δεσύλλας, Πάνος Καπεντανίδης, Ηλίας Καρελλάς, Βάγγος Κορφιάτης, Τάσος Κώνστας, Ιάσων Μελισσινός, Γιάννης Νταγιάκος, Τάκης Παλαιοθόδωρος, Ευγένιος Σπαθάρης, Θανάσης Σπυρόπουλος, Γιώργος Χαρίδημος, Μιχάλης Χατζάκης), «Ο Κ. χθες και σήμερα», «Η απήχηση του Κ. ως μέσο ψυχαγωγίας στη σημερινή εποχή», «Συλλογικά όργανα... φορείς της “εξουσίας” και των αποφάσεων για το θέατρο σκιών». Στα αρχεία των Κ. παιχτών βρίσκονται και μια σειρά από άρθρα στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, που δεν θεωρήθηκαν σκόπιμο να ενταχθούν στην παρούσα βιβλιογραφία].

ΔΕΜΕΣΤΙΧΑ, Α., «Σκιών, Θέατρο», *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τόμ. 28: Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1999, σσ. 376-377 (4^ο).

Καραγκιόζης: Η σκιά του καλύτερου εαυτού μας (αφιέρωμα). Επιμ. Μιχάλης Ιερωνυμίδης, *Καθημερινή «Επτά Ημέρες»* (3 Ιανουαρίου 1999), σ. 32 [Περιέχει τα εξής: Ό. Σέλλα: Η κοιτίδα του Κ. (σσ. 2 εξ.), Κ. Μυστακίδου: «Έλληνας ή Τούρκος, ξέρει να γελά...» (σσ. 4 εξ.), Μ. Χατζάκης: Κάθε βράδυ νέο έργο... (σσ. 6 εξ.), Μ. Ιερωνυμίδης: Πίσω από τον μπερντέ (σσ. 9 εξ.), Λ. Λιάβας: Η «Αγία Τριάς»: λόγος, μουσική, κίνηση (σσ. 13 εξ.), Μ. Ιερωνυμίδης: Διά χειρός φημισμένων ζωγράφων (σσ. 16 εξ.), Γ. Σηφάκης: Και τώρα μία θέση στο μουσείο; (σσ. 18 εξ.), Δ. Αντωνίου: «Καταφύγιο» σε πέντε μουσεία (σσ. 20 εξ.), Α. Σταυρακοπούλου: Μαγνητοφωνήσεις από μελετητές (σσ. 22 εξ.), Κ. Μυστακίδου: Η καλύβα και το Σαράι (σ. 25), Χρ. Μπουλώτης: «Έξελθε, κατηραμένη όφι, γιατί αλλιώς θα σε εξέλθω» (σσ. 26 εξ.), Γ. Ανδρεάδης: «Αναζήτησέ τον στην ψυχή σου...» (σσ. 28 εξ.), Γ. Χατζής: Οι επιδράσεις στο ρεπερτόριο (σσ. 30 εξ.), επιλεκτική βιβλιογραφία σ. 32].

ΚΟΥΡΗΣ, Γ. «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι». Επιμ. Νίκος Κοταρίδης, 2^η εκδ. Αθήνα, Πλέθρον, 1999, 327 σελ.

- MORFAKIDIS, M., *Karaguiosis: El teatro de sombras griego*, Granada, Athos-Pérgamos, 1999, 221 σ., εικ. (Serie neogriega: Estudios) [Σοβαρή και συστηματική ισπανική μονογραφία για τον ελληνικό Κ. με πλούσια και εξαιρετική εικονογράφηση και εκτενή βιβλιογραφία. Περιέχει: 1. Antecedentes históricos del teatro de sombras griego, 2. El teatro de sombras en el mundo griego, 3. Técnica y función social del Karaguiosis, 4. La obra, 5. Los personajes, Epilogo, bibliografía, Apéndice «Λίγο απ' όλα» του Μόλλα σε ισπανική μετάφραση, ευρετήρια].
- ΜΠΑΧΑ, Γ. «Καραγκιοζοπαίχτες: Γιώργος Χαρίδημος», *Νέμεσις* (Δεκέμβριος 1999), σσ. 4-10.
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Τραγικότητα και κωμικότητα στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό: Σκέψεις για τη δραματοουργία και σκηνοθεσία της παραδοσιακής ανθρώπινης συμπεριφοράς», *Φαινόμενα και νοούμενα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 15-30.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Η συμβολή της συλλογής Whitman/Rinvolucrí στη μελέτη του Καραγκιόζη» *Καθημερινή* (Μαρτ. 1999).
- ΤΡΟΥΜΠΕΤΑ, Σ., «Πρόσληψη και προσαρμογή του θεάτρου σκιών στον ελληνικό εθνικό πολιτισμό στα τέλη του 19^{ου} αιώνα», *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση: Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998*. Τόμ. Α', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 383-393.
- ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., *Ο Καραγκιόζης και το πανί του ονείρου*, Αθήνα, 11^ο Γυμνάσιο Ιλίου, 1^ο Ενιαίο Λύκειο Ιλίου, 1^ο Ενιαίο Λύκειο Ηρακλείου Κρήτης, 2000, 209 σελ., εικ.
- ΒΑΦΕΙΑΔΟΥ, Κ., *Η πρόσληψη του Καραγκιόζη στο έργο του Βασίλη Ρώτα: Καραγκιόζικα, κωμικές σκηνές-σάτιρα*, Μεταπτυχιακή εργασία στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2000, 58 σελ., εικ.
- ΒΟΥΛΤΣΙΔΗΣ, Γ., *Καραγκιόζης: Βιβλίο-εργαλείο για να στήσετε το δικό σας θέατρο σκιών (10 φιγούρες για παίξιμο)*, Ξάνθη, Ίδρυμα Θρακικής Παράδοσης, 2000, 53 σελ., [16] φύλλα [Περιεχόμενα: «Ο θησαυρός της Κύπρου», του Δον Σάντσο Βουλτσίδα και «Ο Καραγκιόζης διερμηνέας» του Αβραάμ].

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κ., «Ο Καραγκιόζης ζει;», *Τα Νέα*, ένθετο «Πρόσωπα, 21^{ος} αιώνας», αρ. 53 (11 Μαρτίου 2000).

———, «Ο Χατζηαβάτης», *Τα Νέα*, ένθετο «Πρόσωπα, 21^{ος} αιώνας» αρ. 62 (13 Μαΐου 2000).

ΓΟΥΛΑ, Ε., *Το λαϊκό θέατρο στη νεότερη Ελλάδα: Μια βιοματική περιήγηση στο χώρο*, Αθήνα, 11^ο Γυμνάσιο Ιλίου, 1^ο Ενιαίο Λύκειο Ιλίου, 1^ο Ενιαίο Λύκειο Ηρακλείου Κρήτης, 2000, 245 σελ., εικ., DVD.

ΚΛΙΑΦΑ, Μ., *Τρίκαλα. Από τον Σεΐφουλλάχ ως τον Τσιτσάνη: Οι μεταμορφώσεις μιας κοινωνίας όπως αποτυπώθηκαν στον Τύπο της εποχής*. Τόμ. Γ': 1941-1960, Αθήνα, Κέδρος, 2000. 397 σελ.

ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗ, Α., *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου: 1930-1960*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000, σσ. 46 εξ. [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 5 (2004), σσ. 434-436].

ΚΟΤΟΠΟΥΛΗΣ, Γ. Κ., *Ο Καραγκιόζης στην Πάτρα 1890-1906: Η περίπτωση του Μίμαρου*, Επιμέλεια-εισαγωγή Παναγιώτης Σ. Φωτίου, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2000, 157 σελ., εικ., βιβλ. [Ιστορική αναψηλάφηση της σταδιοδρομίας του Μίμαρου και άλλων Κ.παιχτών στην Πάτρα με πλούσια τεκμηρίωση και νέα στοιχεία από τον πατρινό Τύπο. Κεφάλαια: Εισαγωγή, Οι πρώτες εμφανίσεις στην Ελλάδα, Το ξεκίνημα στην Πάτρα, Η πρώτη «σκοτεινή» δεκαετία, Γενικά βιογραφικά του Μίμαρου, Η «τέχνη» του Μίμαρου, «Εύθυμες μνείες», Οι εμφανίσεις του Μίμαρου, Η θεματολογία των παραστάσεων του Μίμαρου, Οι άλλοι Κ.παίκτες - γενική αναφορά, Οι χώροι δράσης των Κ.παικτών, Η θεματολογία των παραστάσεων, Βιογραφικά στοιχεία των άλλων Κ.παιχτών, Στην Αθήνα, Στην ευρύτερη περιοχή, Ώρα έναρξης, Εισιτήριο, Μουσική και ορχήστρα, Και... εφημερίδα «Καραγκιόζης»(;), Ανταγωνιστής ο ... Φασουλής, Οι λιλιπούτσιοι Κ.παίκτες, Δύο «κλασσικοί» τύποι: Ο Μπαρμπαγιώργος και ο σιορ Διονύσιος, Απάνθισμα δημοσιευμάτων του «Νεολόγου», Και... Τουμπεκί, Μανδολίνα... Μπουζούκια και... Φωνογράφος, Και αμιγής Τούρκικος Καραγκιόζης, Ο Παναγής Κουταλιανός].

ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ, Κ., «Σωτήρης Χαρίδημος: Ο Καραγκιόζης είναι παράδοση των Χαριδημέων», *Μανδραγόρας*, 24 (Άμστερνταμ, 2000), σσ. 74-81.

MORLEY, J., «Fasulis-Traditional glove puppetry in Greece», *British UNIMA Bulletin*, 104 (July 2000), σσ. 5-10.

- ΣΑΚΚΑ-ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ν., *Ο Καραγκιόζης στο σχολείο*, Αθήνα, Φυτράκης, 2000, 35 σελ., εικ.
- Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα. Τόμ. Δ': 1913-1921*, Επιμ. Μάνος Ελευθερίου, Ερμούπολις, Δήμος Ερμούπολης, 2000 (Τόμ. Δ': σ. 28, 1913 Κ. "εξ Αθηνών").
- ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β. Ο., *Ο πατρινός караγκιοζοπαίχτης Ανέστης Βακάλογλου, Και δύο ανέκδοτα έργα: «Γιάννης Μπεκτιάρης», «Η καταστροφή των Καλαβρύτων»*, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 2000, 206 σελ.
- ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Τα απομνημονεύματα του караγκιοζοπαίκτη Παναγιώτη Τσέλιγκα και το Γενέσιον του Γεωργίου Μ. Γαβριηλίδη», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, 27 (Λευκωσία, 2001), σσ. 399-410 [Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 5 (2004), σσ. 490-493].
- ΙΕΡΩΝΥΜΙΔΗΣ, Μ., *Αγαπητέ Καραγκιόζη: Γράμματα και σχέδια παιδιών του δημοτικού σχολείου για τον Καραγκιόζη και άλλους ήρωες του θεάτρου σκιών*, Επιμ. σειράς Νίκος Καλέντης, Αθήνα, Καλέντης, 2001, 87 σελ., εικ., βιβλ. (Αρχείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών).
- ΜΗΛΙΩΝΗΣ, Α., *Σκιές στο φως των κεριών*, Επιμ. Μίνα Νικολοπούλου, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2001, 251 σελ., εικ., βιβλ. [Περιέχει: Εισαγωγή, Η ιστορία της σκιάς, Οι πρωταγωνιστές του ελληνικού θεάτρου σκιών, Ο αφανής ήρωας ο Κ.παίχτης της επαρχίας, Βιογραφίες καλλιτεχνών του θεάτρου σκιών: Σωτήρης Ασπιώτης, Βασίλαρος (Βασίλης Ανδρικόπουλος), Γιάνναρος (Γιάννης Μουρελάτος), Θεοδωρόπουλος (Ντίνος Θεοδωρόπουλος ή Καλόγερός), Σοφία Καλογερά-Θεοδωροπούλου, Ανδρέας Κυριαζόπουλος, Κώσταρος (Κώστας Παλαιοθόδωρος), Μακρής (Κώστας Μακρής), Μίμαρος (Μίμης Ασπιώτης), Κώστας Μουρελάτος, Γιώργος Μπαλαμπάνης, Ορέστης (Ανέστης Βακάλογλου. Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 5 (2004), σσ. 490-493].
- ΝΤΟΚΕΡΑΣ, Γ. Α., «Το θέατρο σκιών (Καραγκιόζης) και η δράση του στο χωριό μας», *Ζωγλοπίτικα Χρονικά*, 37 (Φεβρουάριος 2001), σσ. 1 και 3 [Στη Ραχούλα Θεσσαλίας, από το 1930].
- ΠΑΠΑΛΙΟΥ, Ν., *Καραγκιόζης: Η μαγεία τον θεάτρου σκιών*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001, CD Rom.

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία τον 19^ο αιώνα: Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές τον γέλιου από τα "Κορακίστικα" ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα, Πατάκης, 2001, 447 σελ. [Ειδικά για τον Κ. σσ. 186-202, 377-390].

———, «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών: Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», *Ο μίτος της Αριάδνης: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2001, σσ. 365-393.

PUCHNER, W., «Das griechische Schattentheater», *1000 und 1 Buch. Das österreichische Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*, 3 (Juli 2001), σσ. 16-17 (4^ο).

ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ, Ε. Ε., *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2001, 541 σελ. [σσ. 206, 314 εξ., 360-366 [Μίμαρος] αναφορές στον πατρινό Κ. Κρίση: Πούχνερ, Β., *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, 5 (2004), σσ. 518-524].

ΤΣΙΠΗΡΑΣ, Κ. Σ., *Ο ήχος του Καραγκιόζη: Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού λαϊκού θεάτρου σκιών*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 2001, 357 σελ., εικ., πίν. (Λαογραφία) [Περιέχει: Κάτι σαν πρόλογος, 1. Η καταγωγή του ελληνικού λαϊκού θεάτρου σκιών, 2. Θέατρο ή θέατρα σκιών;, 3. Οθωμανικό ή τουρκικό Θ. Σ. Σύγκρισή του με το ελληνικό, 4. Η εμφάνιση του Θ. Σ. στον ελληνικό χώρο και οι οχτώ περίοδοι στις οποίες και αναπτύχθηκε μέχρι της μέρες μας, 5. Η δομική ανάλυση των παραστάσεων και το ρεπερτόριο του ελληνικού Θ. Σ. (30 έργα), 6.0 χώρος και τα πρόσωπα του ελληνικού λαϊκού Θ. Σ., 7. Τέχνη και τεχνική: Από την πλαστικότητα της ζωγραφικής στα σύνεργα και στην αρχιτεκτονική του Θ. Σ., 8. Οι έλληνες Κ.παίχτες (30 βιογραφίες), Επίλογος. Κρίσεις: Puchner, W., *Südost-Forschungen*, 59/60 (2000/2001 [2002]), σσ. 674-675, Καψαμπέλη, Μ., *Τα νέα του Ε.Λ.Ι.Α.*, 59 (2001), σσ. 57-61.).

ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β., «Δημήτρης Σαρδούνης: Ο τραγικός Μίμαρος, ο αναμορφωτής του θεάτρου σκιών», *1^ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Σκιών*, Πάτρα, Δήμος Πατρέων, ΔΕΠΑΠ, 2001, σσ. 26-57.

ΓΙΑΓΚΟΥΛΛΗΣ, Κ. Γ., «Τα απομνημονεύματα του караγκιοζοπαίκτη Αντώνη Π. Κοκωνά (1920-1983)», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, 28 (Λευκωσία, 2002), σ. 328.

Έλληνες καραγκιοζοπαίχτες πίσω από τα φώτα τον μπερντέ. Φωτογράφιση Τσίππρας Κ. Σ., Αθήνα, Κοχλίας, 2002, 89 σελ., CD.

ΚΑΨΑΜΠΕΛΗ, Μ., «Οι γυναίκες του Καραγκιόζη», *Τα Νέα του Ε.Λ.Ι.Α.*, 60 (2002), σσ. 53-55.

———, «Χειρόγραφη διήγηση του λαϊκού ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου για τα παιδικά του χρόνια και τον Καραγκιόζη του από το αρχείο του Δημήτρη Φλάμπουρα», *Τα Νέα του Ε.Λ.Ι.Α.*, 61, (2002), σσ. 36-39.

ΚΟΡΟΒΙΝΗΣ, Θ., *Ο Μάρκος στο χαρέμι, Ο Βαμβακάρης στο θέατρο σκιών: Κωμωδία σε τρεις πράξεις*, Σκόπελος, Νησίδες, 2002, 55 σελ.

ΚΟΤΑΡΙΔΗΣ, Ν., *Μάνθος Αθηναίος: Φιγούρες και σκηνικά τον θεάτρου σκιών/Manthos Athinaios: Figures and stage settings of shadow theatre*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2002, 189 σελ., 521 εικ.

ΜΟΛΛΑΣ, Δ., *Ο Καραγκιόζης μας: Ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2002, 393 σ., εικ. [Ι. «Το θέατρο σκιών και η καταγωγή του», Εισαγωγή, 1. Ελληνικό θέατρο, 2. «Θέατρο». Γέννηση-ανάπτυξη-διαφοροποίηση, 3. Δραματουργία, 4. Στοιχεία καταγωγής, 5. Ο Κ. μας και η δομή του, 6. Τα δομικά υλικά (τα μέσα), 7. Η φιγούρα σαν επίτευγμα, 8. Πρόσωπα του ελληνικού θεάτρου σκιών, 9. Τα βοηθητικά, 10. Οι τεχνίτες, 11. Α. Μόλλας, 12. Οι Κ.παίχτες, 13. Η μικρή συντροφιά, 14. Πατρινή σχολή-Καραγκιόζ-μπερντέ, ΙΙ. «Λόγος-το κυρίαχο στοιχείο», Εισαγωγή, 1. Ρυθμός, 2. Μεγάλα και μικρά μυστικά της παράστασης, 3. Παραστάσεις-μήτρες, 4. Ο δείκτης ζωής. Παρελθόν-παρόν-μέλλον, 5. Περί τέχνης, ολίγα ή γενικά, ΙΙΙ. «Τοποθέτηση στο σήμερα», 1. Η εποχή μας-νέο οπτικό πεδίο, 2. Περί τέχνης ειδικά, 3. Μουσικό θέατρο, 4. Οι μουζικάντες, 5. Η λογοτεχνία, 6. Η ζωγραφική του, 7. Το παρόν, 8. Το δίλημμα, 9. Τα χτυπήματα, παράρτημα 1: μεταγενέστερες σημειώσεις, Επίλογος: Κ. ένας διαχρονικός επαναστάτης, παράρτημα 2, παράρτημα 3: φιγούρες του Δ. Μόλλας).

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Η μορφή του Ρουμελιώτη στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα», *Καταπακτή και υποβολείο: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ergo, 2002, σσ. 191-201 [Για την προϊστορία του Μπάριμπα-Γιώργου στο θέατρο].

———, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940)-Κινηματογράφος*. Τόμ. Α': *Το νεότερο θέατρο μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, Πάτρα, Ελληνικό

Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Πρόγραμμα Σπουδών, 2002 [2003], 417 σελ. (4°), 5 εικ., ένας χάρτης [σσ. 348-352 για τον Κ.).

ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Παράδοση και ανανέωση: Ο караγκιοζοπαίχτης Ντίνος Θεοδωρόπουλος στην Πάτρα της δεκαετίας του 1930», *Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το ελληνικό θέατρο από τον 17° στον 20° αιώνα», 17- 20 Δεκεμβρίου 1998*. Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo, 2002, σσ. 263-269.

ΧΑΤΖΗΣ, Γ., *Θέατρο σκιών και σχολείο, Σεμινάριο: Τεχνικές οδηγίες-φινιγούρες-σχέδια για το στήσιμο παιδικών και σχολικών παραστάσεων Καραγκιόζη*, Αθήνα, Μάλλιαρης-Παιδεία, 2002, 32 σελ. (4°), εικ.

ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ, Α. Γ., «Το θεματολόγιο του κυπριακού θεάτρου σκιών και η παρουσία της Κύπρου στα έργα ελλαδικών караγκιοζοπαίκτων: Μια πρώτη προσέγγιση», *Κυπριακά Σπουδαί*, ΞΣΤ΄ (2002), σσ. 213-246, εικ.

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β. Δ., «Η μαθητεία των παιδιών μπροστά στους ίσκιους», στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.) *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 28-39 [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].

ΑΝΤΩΝΙΟΥ, Χ., «Χριστόδουλος Αντωνιάδης Πάφιος: Οδοιπορικό ενός караγκιοζοπαίκτη με μεγάλη καρδιά», *Επί Σκηνής*, 2, αρ. 11 (Σεπτέμβριος-Νοέμβριος 2003), σσ. 59-61.

ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., *Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περιοχή της: 1881-2002*, Καρδίτσα, Δήμος Καρδίτσας, 2003, 684 σελ., πολλές εικ. [Ιστορικά Καρδίτσης, τόμος Β΄].

ΓΙΑΛΛΟΥΡΙΔΗΣ, Σ., «Ο Καραγκιόζης στην Κύπρο», *Πολίτης-Χρονικό* (2 Νοεμβρίου 2003), σ. 15.

Ελληνικό θέατρο σκιών: Φινιγούρες του ελληνικού θεάτρου σκιών από τη συλλογή του Μιχάλη Χατζάκη: Έκθεση Θεσσαλονίκης, 23 Φεβρ.-18 Μαΐου 2003, Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών, 2003, 78 σελ.

Θέατρο σκιών και εκπαίδευση. Επιμ. Βασίλης Δ. Αναγνωστόπουλος, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, 190 σελ., εικ., βιβλ. [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].

- ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ, Η. Ε., «Καραγκιόζης και παιδική ψυχή», στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 21-28, ιδίως σ. 28 [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].
- ΚΑΠΛΑΝΟΓΛΟΥ, Μ., «Ο Καραγκιόζης στο σχολείο: Ιστορικοί όροι της εισαγωγής του θεάτρου σκιών στην εκπαίδευση», στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 147-154 [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].
- ΚΑΡΑΛΕΞΗΣ, Σ., *Καραγκιόζης: Ο Μπορόλας και ο Ξερόλας, Βιβλίο δραστηριοτήτων με παιχνίδια, λαβύρινθους και αυτοκόλλητα. Εικονογράφηση Σ. Καραλέξης, V. A. Hiscox*, Αθήνα, Σαββάλας, 2003, 56 σελ., εικ.
- , *Καραγκιόζης: Χρωματίζω την αλφαβήτα. Εικονογράφηση Σ. Καραλέξης, V. A. Hiscox*, Αθήνα, Σαββάλας, 2003, 24 σελ., εικ.
- , *Καραγκιόζης: Χρωματίζω με αυτοκόλλητα. Εικονογράφηση Σ. Καραλέξης, V. A. Hiscox*, Αθήνα, Σαββάλας, 2003, 24 σελ., εικ.
- , *Μαθαίνω την αλφαβήτα με τον Καραγκιόζη. Εικονογράφηση Σ. Καραλέξης, V. A. Hiscox*, Αθήνα, Σαββάλας, 2003, 60 σελ., εικ. [Καραγκιόζης].
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ, Γ., *Το πρόβλημα της παράδοσης*, 2^η εκδ. Αθήνα, Νεφέλη, 2003. 63 σελ.
- ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΥ, Μ. Π., «Μαγεία των παιχνιδιών και του Καραγκιόζη», *Το άλλο Βήμα* (23 Φεβρουάριου 2003), σ. 4.
- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Α., «Καραγκιόζης, Φασουλής και κινηματογράφος κατά τα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ού} αιώνα», στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 81-106 [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].
- ΜΑΛΑΦΑΝΤΗΣ, Κ., «Μίκη-Μάους και Καραγκιόζης: Μια πρωτότυπη μυθοπλαστική προπολεμική συνάντηση», στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 107-131 [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μ. Γ., στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), «Η διδαχή του Καραγκιόζη», *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 11-20 [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].
- ΜΗΝΗ, Π., «Δραπέτες του μπερντέ και της οθόνης: Η αγωνία του δημιουργού στον Δραπέτη του Λεύτερη Ξανθόπουλου», στο Φωτεινή

Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο τον Λευτέρη Ξανθόπουλου*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2003, σσ. 127-161, ιδίως σσ. 154 εξ.

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών: Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», στο Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σσ. 41-68 [Το Βιβλίο στην Εκπαίδευση].

———, «Η μορφή του γιατρού στα ελληνικά δρώμενα και στο λαϊκό θέατρο», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα, Ιωλκός, 2003, σσ. 49-67 [σσ. 66 εξ. ο Κ. φαρμακοποιός, ο Κ. γιατρός].

———, «Ο δραπετής του Λευτέρη Ξανθόπουλου: Καραγκιόζης και κινηματογράφος», *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2003, σσ. 115-120.

———, «Παρατηρήσεις και σκέψεις πάνω στο παιδικό θέατρο του Βασίλη Ρώτα», *Διαδρομές*, 9-10 (άνοιξη-καλοκαίρι 2003), σσ. 69-85.

ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., *Το έντεχνο θέατρο σκιών: Θεωρία και πράξη*. Εικονογράφηση Ανδρέας Ταξιαρχόπουλος, Μιχάλης Χατζάκης, επιμ. Άγγελος Σιδεράτος, 2^η εκδ. Αθήνα, Προσκήνιο, 2003, 181 σελ. [Πεζός Λόγος].

ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Β., *Καραγκιόζης, σκυλίσια ζωή*. Εικονογράφηση Ν. Τσαρούχα, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 2003, 51 σελ., εικ. [Καραγκιόζης, 1].

———, *Καραγκιόζης, ο λήσταρχος Αρπάχτρας*. Εικονογράφηση Ν. Τσαρούχα, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 2003, 51 σελ., εικ. [Καραγκιόζης, 3].

———, *Καραγκιόζης, το μεγάλο φαγοπότι*. Εικονογράφηση Ν. Τσαρούχα, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 2003, 51 σελ., εικ. [Καραγκιόζης, 2].

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ, Χ., «Παναγιώτης Τσέλιγκας», *Επί Σκηνής*, 2, αρ. 10 (καλοκαίρι 2003), σσ. 44-47.

Ελληνικό θέατρο σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία. Επιμ. Αλεξάνδρα Χαριτάτου. Κείμενα Βάλτερ Πούχνερ, Σωτήρης Σόρογκας, Νίκος Πανδής, Αθήνα, Ε. Λ. Ι. Α., Πολιτιστική Ολυμπιάδα, 2004, 175 σελ. (4^ο), εικ. [Το λεύκωμα της έκθεσης του Ε. Λ. Ι. Α. περιέχει τα εξής: χαιρετισμούς, άρθρα των Ν. Πανδή, Β. Πούχνερ και Σ. Σόρογκα, που αναγράφονται ξεχωριστά. Το εικονογραφικό μέρος περιλαμβάνει:

σσ. 33 εξ. Ρεκλάμες και ποδιές, σσ. 65 εξ. Διαφημιστικά μονόφυλλα, σσ. 69 εξ. Σκηνικά, σσ. 83 εξ. Φιγούρες, σσ. 139 εξ. Λαϊκά φυλλάδια, σσ. 159 εξ. Χαρτοκοπτικές, σσ. 163 Ο απόηχος του Καραγκιόζη, σ. 173 ευρετήριο, σσ. 174 εξ. βιβλιογραφία].

MARTI I GARBAYO, M., Sanz Muelas, I., *Θέατρο σκιών και μάσκες: Το θαλασσινό αλάτι, Ο παπουτσωμένος γάτος*. Μετ. Ηλίας Δεληδήμου, επιμ. Αντιγόνη Παρούση, Αθήνα, Ντουντούμης, 2004, 64 σελ. [Στη Σκηνή].

ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Μ. Γ., *Ελληνική λαογραφία: Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2004, 632 σελ.

ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ, Ι., *Ο Καραγκιόζης χαρτοπαίκτης: Παράστασις αυτοτελής, κωμωδία εις πράξεις τρεις*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σ. [Νέαι Παραστάσεις Καραγκιόζη, 1].

———, *Ο Καραγκιόζης κατάσκοπος*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σελ. [Νέαι Παραστάσεις Καραγκιόζη, 7].

———, *Ο Καραγκιόζης εργολάβος κηδειών*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σελ. [Νέαι Παραστάσεις Κηδειών, 4].

ΝΤΑΒΑΣ, Μ., *Ο Καραγκιόζης δακτυλογράφος*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σελ. [Νέαι Παραστάσεις Καραγκιόζη, 3].

———, *Ο Καραγκιόζης φαντάρος*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σελ. [Νέαι Παραστάσεις Καραγκιόζη, 5].

ΝΤΑΓΙΑΚΟΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης τον Γιάννη Νταγιάκου: Οκτώ εικονογραφη-μένες παραστάσεις Καραγκιόζη: Οδηγίες, πολύχρωμες φιγούρες, χαρτοκοπτική, για να παίξουν όλοι εύκολα Καραγκιόζη*, Αθήνα, Ωρίων, 2004, 46 σελ. (4^ο), εικ., CD, διπλωμένες φιγούρες.

Ο Καραγκιόζης μπόγιας: Κωμωδία σε τρεις πράξεις, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σελ. [Νέαι Παραστάσεις Καραγκιόζη, 16].

ΠΑΝΔΗΣ, Ν., «Ελληνικό θέατρο σκιών: Μια γνήσια ελληνική λαϊκή τέχνη», *Ελληνικό θέατρο σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2004, σσ.13-14.

PANDIS, N., «Greek Shadow Theatre: A genuine Greek popular art», in Charitlatou, Alexandra (ed.): *Greek shadow theatre: Light and history, Athens, Hellenic Literary and Historical Archive*, 2004, σσ. 13-14 (4^ο) [Αγγλική απόδοση του ελληνικού άρθρου αρ. 1164].

ΠΕΖΟΠΟΥΛΟΥ, Γ., *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, 3 τόμ., Διδ. Διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2004, τόμ. Α', σσ. 214-216.

ΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Γ., *Ο Καραγκιόζης και η έξοδος τον Μεσολογγίου: Ηρωική παράσταση εις πράξεις τρεις*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σελ. [Νέαι Παραστάσεις Καραγκιόζη, 81].

———, *Ο Καραγκιόζης οδοντογιατρός: Ηρωική παράστασις εις πράξεις τρεις*, Αθήνα, Άγκυρα, 2004, 32 σελ. [Νέαι Παραστάσεις Καραγκιόζη, 30].

ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Η μαγεία των σκιών: Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη», *Ελληνικό θέατρο σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2004, σσ. 17-27 (4°).

PUCHNER, W., «The magic of shadows: Small guide to Karaghiozis», *Greek Shadow Theatre: Light and history*, Athens, Hellenic Literary and Historical Archive, 2004, σσ. 17-27 (4°) [Αγγλική απόδοση του ελληνικού άρθρου αρ. 1169].

ΣΟΡΟΓΚΑΣ, Σ., «Για τον Καραγκιόζη», *Ελληνικό θέατρο σκιών: Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2004, σσ. 29-31 (4°).

SORONGAS, S., «On Karaghiozis», in Charitatu, Alexandra (ed.): *Greek shadow theatre. Light and history*, Athens, Hellenic Literary and Historical Archive, 2004, σσ. 29-31 (4°) [Αγγλική απόδοση του ελληνικού άρθρου αρ. 1171].

ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Μολιέρος και Καραγκιόζης: Ο γιατρός με το στανιό και η τύχη του στο ελληνικό θέατρο σκιών», *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό: Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, Αθήνα, Ergo, 2004, σσ. 281-285 [Παράβασις: Μελετήματα, αρ. 3].

ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΣ, Δ., *Καραγκιόζης ο πολυμήχανος...: Και τα επαγγέλματα επιβίωσής του*, Αθήνα, Συλλογές, 2005, 49 σελ.

ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., *Η ιστορία της μουσικής στην Καρδίτσα: 1881-1981, Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περιοχή της: 1881-2002 (Β' συνέχεια και τέλος)*, Καρδίτσα, Δήμος Καρδίτσας, 2005, 607 σελ. (Ιστορικά Καρδίτσας, τόμος Γ') [Σποραδικές αναφορές στον Κ., π. χ. τόμ. Γ' σσ. 88 εξ., σ. 199 και pass.].

ΚΑΓΙΑΒΗ, Μ., «Το μαγικό ταξίδι του Καραγκιόζη: Η προέλευση του θεάτρου σκιών», *Αντιτετράδια της Εκπαίδευσης*, 75 (2005), σσ. 95-97.

ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, Π., *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, 364 σελ., εικ. [σσ. 213 εξ. συρρίκνωσή του Κ. μετά το 1960].

MOLLAS, A., XANTHOS, M., *Karaghiozis et le château des fantômes. Avec deux autres pièces du théâtre d'ombres. Le mariage de Barba Yorgos. Karaghiozis et les sept dragons*, Pièces originales transcrites par A. Mollas et M. Xanthos, Traduction du grec et adaptation de Marie Gaulis, Carouge-Genève, Zoé, 2005 (Les Classiques du Monde)

ΝΤΑΓΙΑΚΟΣ, Γ., *Ελάτε να παίξουμε Καραγκιόζη*, Αθήνα, Ωρίων, 2005, DVD, εικ., φιγούρες.

ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα: 1922-1940*, Διδ. Διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2005, 2 τόμ. [Ομοιότητες στην κωμική τυπολογία, τόμ. Α' σσ. 22 εξ., 128 εξ., 276 εξ.].

ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Marriage: Recomposing a ritual in shadow theater performances», στο P. Roilos and D. Yatromanolakis (eds.), *Greek ritual poetics*. Ed. by, Washington, Center of Hellenic Studies, 2005, σσ. 297-307.

ΧΑΤΖΑΚΗΣ, Μ., *Ο Φασουλής και η μάγισσα Μπαχλεβίτσα, Ο Ρεβυθούλης και ο γίγαντας: Δύο παραμυθοδράματα για τον έντεχνο θέατρο σκιών, Φιγούρες και σκηνικά*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2005, 149 σελ., εικ.

ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ, Φ. Ν., «Το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία (Μέρος δεύτερο-συνέχεια από τον πρώτο τόμο-1995)», *Γνώση και Γνώμη*, 10' (Καρδίτσα, 2006), σσ. 173-260, εικ. [Συνέχιση της σημαντικής μονογραφίας του 1995, αρ. 1016, και πάλι με σπουδαίο φωτογραφικό υλικό και πολύτιμες πληροφορίες σε τοπικό επίπεδο. Περιέχει τα εξής: Μέρος τρίτο: Νεότερα στοιχεία για το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία, κεφ. 10, Πρόσθετα ανέκδοτα στοιχεία για τους μεγάλους εκπροσώπους του Θεσσαλικού Θ. Σ. στα χρόνια 1900-1940, 11. Κάποιες προσθήκες για μεταπολεμικές παραστάσεις του Θ. Σ. (από μη Θεσσαλούς καλλιτέχνες) στην Θεσσαλία, 12. Μεταπολεμικοί Θεσσαλοί (κυρίως Καρδιτσιώτες) Κ.παίκτες, 13. Ενδιαφέρουσες εκδηλώσεις Θ. Σ. στην Θεσσαλία (1980-2006)].

ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, Α., «Η επίδραση του Καραγκιόζη: 1906-1925», Ελληνικός κινηματογράφος, 2^η έκδ. αναθεωρημένη και συμπληρωμένη με φιλμογραφία και CD. Αθήνα, Παπαζήσης, 2006, σσ. 67-71.

- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Κεφάλαιο Ε': Ο Καραγκιόζης», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*. Τόμ. Β': *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2006, σσ. 396-414 [Με το κείμενο δύο σκηνών από «Το χάνι του Μπαρμπαγιώργου» και τον «Κατσαντώνη» του Μόλλα].
- ΣΠΑΘΑΡΗΣ, Ε., *Εεε, Κολλητήρια! Παίζουμε;* Επιμ. Εύη Τσιτιρίδου-Χριστοφορίδου. Εικονογράφηση Σπύρος Κόντης, Αθήνα, Ακρίτας, 2006, 84 σελ., εικ., φιγούρες, CD.
- ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, Β. Δ., «Το θέατρο σκιών στην περιοχή της Καρδίτσας: Η περίπτωση του αγραφιώτη καραγκιοζοπαίχτη Γιώργου Μελίγγη (1904-1994)», *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 105-118.
- ΑΝΑΝΙΔΗΣ, Α., *Από τον Καραγκιόζη στον Βέγγο: Μελέτη της επιρροής του θεάτρου σκιών στην ελληνική κινηματογραφική κωμωδία κατά την περίοδο 1950-1969*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2007, 127 σελ., εικ.
- ΑΜΟΥΧ-ΦΑΜΟΥΧ, L., «Ecrivains et artistes grecs devant le Karaghiozis: Le cas de Tsarouchis», *Pitres et pantines. Transformations du masque comique de l'antiquité au théâtre d'ombres*. Basch, Sophie, Chuvin, Pierre (eds.), Paris, Presses de l' Université Paris-Sorbonne, 2007, σσ. 353-370.
- DIETERLÉ, N., *Στα ίχνη της πριγκήπισσας...: Θέατρο σκιών της Ναταλί Ντιετερλέ*. Μετάφραση Μελίνα Καρακώστα, Αθήνα, Πατάκης, 2007, 14 σελ. [Βιβλία με Κινούμενα Μέρη].
- ΚΟΥΤΡΑΚΗΣ, Σ., *Παρακαλώ μη θίγετε το φασισμό μου: Δώδεκα ψευδο-ιστορήματα κι ένας Καραγκιόζης*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2007, 133 σελ.
- ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ, Α., ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ Ο., ΖΗΣΑΚΗ Κ., «Παρατήρηση και αξιολόγηση παραστάσεων ενός έργου θεάτρου σκιών», *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 105-118.
- Όψεις του λαϊκού πολιτισμού: Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου*. Επιμ. Χρήστος Α. Δερμεντζόπουλος, Βασίλης Νιτσιάκος, Αθήνα, Πλέθρον, 2007, 174 σελ. [Κοινωνικές Επιστήμες].
- ΠΟΥΧΝΕΡ, Β., «Καραγκιόζης», *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σσ. 1023-1024.

- ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ, Μ., «Σχέσεις του θεάτρου σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου: Η περίοδος του Μεσοπολέμου», *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 1079-1088.
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Ά., «Κατσαντώνης και Καραγκιόζης: Από το λόγιο μυθιστόρημα στον μπερντέ», *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 1173-1182.
- ΤΡΕΣΟΡΟΥΚΟΒΑ, Ι., «“Ντόπιος από τον καιρό του Αισώπου”: Χαρακτηριστικά στοιχεία της γλώσσας του Αριστοφάνη στις κωμωδίες του Καραγκιόζη», *Ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα: Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (EENS)*, Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006, Επιμ. Κ. Α. Δημάδης. Τόμ. Γ', Αθήνα, 2007, σσ. 187-194.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ., «Αναζητώντας τον Γιάννη Μπράχαλη: Οι όροι και τα όρια της προφορικής ιστορίας στην περίπτωση του ελληνικού Θεάτρου Σκιών», *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα, Ergo, 2007, σσ. 1337-1346 [Τεκμήρια από εφημερίδες το 19^{ου} αιώνα για την κάπως αδιευκρίνιστη ύπαρξη του Μπαρμπαγιάννη Μπράχαλη· μεταξύ άλλων αναφέρεται άρθρο «Θέατρο του Καραγκιόζου» της εφημερίδας *Ο Πρωινός Κήρυξ* (30 Σεπτεμβρίου 1845), που περιγράφει τον αισχρού τύπο της οθωμανικής παράστασης σε λαϊκό καπηλειό της Πλάκας. Επίσης παρατίθεται απόσπασμα άρθρου του Γ. Δροσίνη, «Ρούμελη· εν τη θαλάσση», *Εστία*, 401 (4 Σεπτεμβρίου 1883), σσ. 564-566, ο οποίος περιγράφει παράσταση το 1883 στο Ναύπλιο, όπου ο δράκος καταπίνει τους επίδοξους εραστές της Βασιλοπούλας].

Βιβλιογραφία δημοσιεύσεων του Βάλτερ Πούχνερ για το θέατρο σκιών

Das neugriechische Schattentheater Karagiozis, Diss. Wien, 1972, 219 σελ. (δακτυλ.), εικόνες.

Βιβλιοκρισία: [Γ. Ιωάννου, *Ο Καραγκιόζης*, 3. τόμ., Αθήνα 1971-72], *Südost-Forschungen* XXXIII (München, 1974), σσ. 524-526.

Das neugriechische Schattentheater Karagiozis, München, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München, 1975 (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 21), 250 σελ., 30 εικ. σε πίνακες.

Κρίσεις: 1) R. Wildhaber, *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 72 (Basel, 1976), σσ. 208-209. 2) K. Mitsakis, *Balkan Studies*, 17 (Θεσσαλονίκη, 1977), σσ. 414-415. 3) D. Oikonomidis, *Südost-Forschungen* XXXVII (München, 1978), σσ. 435-436. 4) W. M. Hayes, *Byzantine Studies/Études Byzantines* 4, fasc. 2 (Arizona State Univ., 1977), σσ. 219-220. 5) A. Dierkens, *Byzantion* 47 (Bruxelles, 1977), σ. 594. 6) *Revue des Études Byzantines* 35 (Paris, 1977), σ. 323.

Βιβλιοκρισία συλλογική των νέων δημοσιευμάτων για το ελληνικό θέατρο σκιών [Βενάρδος, Θ.Φωτιάδης, Σπ. Κοκκίνη, Γ. Κ., Π. Μιχόπουλος] *Südost-Forschungen*, XXXV (München, 1976), σσ. 431-435.

Βιβλιοκρισία: [Απ. Γιαγιάννος / Αρ. Γιαγιάννος / Γ. Δίγκλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη. Φιγούρες*, Αθήνα, 1976] *Südost-Forschungen* XXXVII (München 1978), σσ. 437-439.

Συλλογική βιβλιοκρισία: [Π. Π. Καλονάρος, *Η ιστορία του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1977. Α. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο πρόσφυγας*, Αθήνα, 1977. Α. Γιαγιάννος / Αρ. Γιαγιάννος / Γ. Δίγκλης, *Ο κόσμος του Καραγκιόζη. Σκηνικά*, Αθήνα, 1977. Η. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, 1978]. *Südost-Forschungen* XXXVIII (München, 1979), σσ. 490-493.

«Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* ΛΑ' (Αθήνα 1976-78 [1980]), σσ. 294-324.

Συλλογική βιβλιοκρισία για νέα δημοσιεύματα σχετικά με το θέατρο σκιών: Σολδάτος, Σπαθάρης, Μερακλής, Εγγονόπουλος, Χατζηφώτης. *Südost-Forschungen* XL (München, 1981), σσ. 526-527.

«Συμπλήρωμα στην αναλυτική βιβλιογραφία του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα». *Λαογραφία* ΛΒ' (Αθήνα 1979-81 [1982]), σσ. 370-378.

«Ο μεγάλος αδελφός του Καραγκιόζη». Βιβλιοκρισία [Α. Μυστακίδου, *Karagöz. Το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982], *Διαβάζω* 66 (1983), σσ. 69-72.

Βιβλιοκρισία: [Α. Μυστακίδου, *Karagöz. Το θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Αθήνα 1982. Γ. Κ. Γιαγκουλλή, *Η Τέχνη του Καραγκιόζη στην Κύπρο και τα Απομνημονεύματα του Χριστοδούλου Παφίου*, Λευκωσία 1982]. *Südost-Forschungen* XLII (München, 1983), σσ. 521-524.

Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα, Αθήνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν 1984, 557 σελ., κεφ. 7, «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα».

«El teatro d'ombres grec i el seu public tradicional. Contribució a la investigació del public teatral», *El Teatre d'ombres arreu del món*, Barcelona, Institut del teatre, 1984, σσ. 69-82.

«Ο πρώτος ελληνικός Καραγκιόζης», *Νέα Εστία* 115 (1984), τεύχ. 1367, σσ. 791-793.

Οι βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη, Αθήνα, Στιγμή, 1985, 109 σελ.

Κρίσεις: 1) Θ. Β. Κουτσογιάννης, *Διαβάζω* 160 (Αθήνα, 1987), σσ. 53-56. 2) *Ιχνηυτής* 9 (Αθήνα, 1986), σ. 53. 3) Η. Eideneier, *Südost-Forschungen* XLVI (München, 1987), σσ. 571-572. 4) Μ. Α. Αλεξιάδης, «Η λαογραφική έρευνα στην Ήπειρο (1970-1985)». *Ηπειρωτικά Χρονικά* 28 (1986/87), σσ. 126-153, ιδίως σ. 136. 5) Μ. Α. Αλεξιάδης, «Ηπειρωτική λαογραφική βιβλιογραφία του έτους 1985». *Ηπειρωτικά Χρονικά* 30 (1992), σσ. 383-402, ιδίως σ. 392.

Βιβλιοκρισία: [Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία*, Αθήνα 1983. Γ. Σηφάκης, *Η παραδοσιακή δραματολογία του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1984], *Südost-Forschungen* XLIV (München, 1985), σσ. 494-499.

«Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience», *Théâtre d'ombres*, ed. St. Damianakos, Paris 1986, σσ. 199-216.

Βιβλιοκρισία: [St. Damianakos (ed.), *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*, Paris 1986. Γ. Πετρήs, *Ο Καραγκιόζης. Δοκίμιο*

κοινωνιολογικό, Αθήνα, 1986. Σπ. Κοκκίνης, *Αντικαραγκιόζης*, Αθήνα 1985². Γ. Κισσονέργης, *Τα απομνημονεύματά μου ή πώς έγινα Καραγκιοζοπαίχτης*. Εκδ. Κ. Τ. Γιαγκουλλής, Λευκωσία 1985]. *Südost-Forschungen* XLVI (München, 1987), σσ. 572-577.

Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα Μελετήματα, Αθήνα 1988 (Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος Β'), 492 σελ., κεφ. 11, «Η θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου».

Βιβλιοκρισία: [R. Gudas, *The Bitter-Sweet Art. Karaghiozis. The Greek Shadow Theater*, Athens, 1986. Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα 1985. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 1987], *Südost-Forschungen* XLVII (München, 1988), σσ. 487-491.

«Το ελληνικό θέατρο σκιών και το παραδοσιακό του κοινό: συμβολή στην έρευνα για το κοινό του θεάτρου», στον τόμο: Στ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Θέατρο σκιών. Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα, 1993, σσ. 173-190.

Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες, Αθήνα, εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1994, 362 σελ., κεφ. 7, «Ο Καραγκιόζης στα Βαλκάνια. Η προϊστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών».

«Ο Καραγκιόζης και η παιδευτική του διάσταση», *Πρακτικά ογδόου διημέρου εκπαιδευτικού προβληματισμού «Ο λαϊκός πολιτισμός και το σχολείο» Εισηγήσεις και συζητήσεις*, Αθήνα, 22-23 Μαΐου 1993 (Απόψεις, παρ. 8), Αθήνα, 1994, σσ. 67-73 [κείμενο ομιλίας].

«Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnel», *Cahiers de Littérature Orale* 38 (1995 [1996]), σσ. 125-143.

«Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation», *Südost-Forschungen* 56 (1997), σσ. 151-188.

Βιβλιοκρισία: [Η. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα 1996]. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LI/100 (1997), σσ. 273-274.

Βιβλιοκρισία: [Φ. Βογιατζής, *Το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία*, Αθήνα 1995]. *Südost-Forschungen* 56 (1997), σσ. 567-569.

Βιβλιοκρισία: [L. S. Myrsiades / K. Myrsiades, *Karagiozis. Culture & Comedy in Greek Puppet Theater*, Lexington 1992, Κατ. Μυστακίδου, *Οι μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 1998, Μιχ. Ιερωνημίδης, *Πίσω από τον μπερντέ. Ηχητικά και οπτικά τεχνάσματα στο ελληνικό θέατρο σκιών*, Αθήνα 1998]. *Südost-Forschungen* 58 (1999), σσ. 492-495.

Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα, Εστία, 2001, 485 σελ., κεφ. 9, «Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο 'Κατσαντώνης' του Αντώνιου Μόλλα».

Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα "Κορακιστικά" ως τον Καραγκιόζη, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2001, 447 σελ.

Κρίσεις: 1) Μ. Γ. Μερακλής, *Λαογραφία* 39 (1998-2003), σσ. 553-556.
2) Γρ. Ιωαννίδης, *Επίλογος* 2002, σ. 162.

«Das griechische Schattentheater», *1000 und 1 Buch. Das österreichische Magazin für Kinder- und Jugendliteratur* 3 (Juli 2001), σσ. 16-17 (4°).

Βιβλιοκρισία: [Κ. Στ. Τσίππρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη. Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του ελληνικού θεάτρου Σκιών*, Αθήνα, 2001]. *Südost-Forschungen* 59/60 (2000/2001 [2002]), σσ. 674-675.

«Η δραματουργία των ηρωικών παραστάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών - "Ο Κατσαντώνης του Αντώνιου Μόλλα», στον τόμο: Β. Δ. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση*, Αθήνα, 2003, σσ. 41-68.

1022) «Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη», στον τόμο του Ε.Λ.Ι.Α., *Ελληνικό Θέατρο Σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα, 2004, σσ.17-27 (4°).

«The magic of shadows. Small guide to Karaghiozis», in: Hellenic Literary and Historical Archive, *Greek Shadow Theatre. Light and history*, Athens, 2004, σσ. 17-27 (4°).

«Schattenspiel», *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, τόμ. 11/3 (Berlin, New York, 2004), στ. 1244-1253.

Βιβλιοκρισία: [Α. Μηλιώνης, *Σκιές στο φως των κεριών*, Πάτρα 2001· Κ. Γιαγκουλλής, «Το 'ημερολόγιο' του караγκιοζοπαίχτη Χριστοδούλου Αντωνιάδη Πάφου (1904-1987)» και «Τα απομνημονεύματα του караγκιοζοπαίχτη Παναγιώτη Τσέλιγκα και το 'Γενέσιον' του Γεωργίου Μ. Γαβριηλίδη», *Επετηρίδα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XXV* (Λευκωσία, 1999), σσ. 367-432 και XXVII (2001), σσ. 399-410]. *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 5 (2004), σσ. 490-493.

Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα, εκδόσεις Ergo, 2005, 214 σελ., κεφ. 5. «Η μαγεία των σκιών. Μικρό εγχειρίδιο του Καραγκιόζη».

Βιβλιοκρισία: [Α. Χαριτάτου, *Ελληνικό θέατρο σκιών. Φιγούρες από φως και ιστορία*, Αθήνα 2004], *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 6 (2005), σσ. 386-387.

Βιβλιοκρισία: [Μιχ. Ιερωνυμίδης, *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα. Η μελέτη του Louis Roussel, Karagheuz ou un Théâtre d'Ombres à Athènes και άλλα κείμενα*, Αθήνα 2003]. *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 6 (2005), σσ. 387-389.

Βιβλιοκρισία: [Φ. Ν. Βογιατζής, *Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περιοχή της (1881-2002)*, Καρδίτσα 2003], *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 6 (2005), σσ. 390-393.

Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums, 1. Band, Wien / Köln / Weimar, Böhlau-Verlag 2006, 356 σελ., κεφ. 3. Schwarzaug Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft.

Βιβλιοκρισία: [Β. Αναγνωστόπουλος (επιμ.), *Θέατρο σκιών και εκπαίδευση*, Αθήνα, 2003], *Südost-Forschungen* 63/64 (2004/2005 [2007]), σσ. 672-673.

«Osmanlı gölge tiyatrosunun. Yayılışı, işlevi, asimilasyonu», *Toplumsal Tarih* 181 (2009), σσ. 46-69 (4°).

«Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών

(1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009), σσ. 425-497.

Βιβλιοκρισία: [S. Basch / P. Chuvin (eds.), *Pitres et Pantins. Transformations du masque comique. De l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Parsi 2007]. *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009), σσ. 671-674.

Βιβλιοκρισία: [Α. Γ. Χοτζάκογλου, «Το θεματολόγιο του Κυπριακού Θεάτρου Σκιών και η παρουσία της Κύπρου στα έργα Ελλαδιτών καραγκιοζοπαικτών: Μια πρώτη προσέγγιση», *Κυπριακαί Σπουδαί* ΞΣΤ', 2002, σσ. 213-246, Φ. Ν. Βογιατζής, «Το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία (Μέρος δεύτερο - συνέχεια από τον πρώτο τόμο - 1995)», *Γνώση και Γνώμη* ΙΘ', 2006, σσ. 173-259]. *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009), σσ. 748-749.

«Η Πρέβεζα και η ηπειρώτικη παράδοση του θεάτρου σκιών», *Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009)*, Πρέβεζα, 2010, σσ. 393-397 (4^ο).

«Ο μαυρομάτης Karagöz και η ιστορία του στη Χερσόνησο του Αίμου», Ε. Αυδίκος (επιμ.), *Λαογραφικές αναγνώσεις στην Ελλάδα και την Τουρκία*, Αθήνα, 2012, σσ. 353-379.

«Karagöz ve Balkanlar'da Osmanlı Gölge Oyununun Tarihi: Yayılma Alanı, İşlevleri ve Asimilasyon Örnekleri», P. Efe (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadı*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2013, σσ. 64-88.

Βιβλιοκρισία: [Φ. Βογιατζής, «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία» (μέρος τέταρτο - συνέχεια από το δεύτερο τόμο - 2006), *Γνώση και Γνώμη* 21 (Καρδίτσα 1009, σσ. 121-202], *Παράβασις* 11 (2013), σσ. 321-323.

Βιβλιοκρισία: [Α. Χρυσικοπούλου, *Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιόζη*, Αθήνα, 2008], *Παράβασις* 11 (2013), σσ. 345-349.

Das neugriechische Schattentheater Karagiozis, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014 (Don Juan Archiv Wien, Ottomania 4), 264 σελ., 39 εικ.

«Karagöz and the History of Ottoman Shadow Theatre in the Balkans

from the Seventeenth to the Twentieth Centuries: Diffusion, Functions and Assimilations», M. Hüttler / H. E. Weidinger (eds.), *Ottoman Empire and European Theatre. II. The Time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II (r.1730-1839)*, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2014 (Ottomania 3), σσ. 157-194.

Βιβλιοκρισία: [P. Efe (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadı*, Istanbul 2013], *Παράβασις* 12/2 (2014), σσ. 405-406 (www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/parabasis/parabasis-online.html).

Βιβλιοκρισία: [P. Efe (ed.), *Hayal perdesinde ulus, değişim ve geleneğin icadı*, İstanbul 2013], *Südost-Forschungen* 72 (2013 [2014]), σσ. 630-632.

«Theaterwissenschaftliche Überlegungen zur Aristophanes-Rezeption von Ibn Dāniyāl in Kairo (kurz vor 1300) und zu seiner Trilogie für das Schattentheater», *Parabasis* 13/1 (2015) υπό έκδοση.

