

γιον του Στεφάνου Σκαθαροῦ» [βιβλ. Μονής Κάτω Παναγιάς Ἴαρτας] = Ν. Φραγκούλα: "Ἀρτινά Ἱστορικά μελετήματα", περ. *Ἡπειρωτικὴ Ἔστια*, τ. Β' (1953), σ. 670». Εντέλει, μοιάζει περισσότερο εὐλογο το συμπέρασμα πως, όταν οι πρόκριτοι της Ἴαρτας τον θεώρησαν ἀξιόχρεο και του δάνεισαν ποσά ὄχι ευκαταφρόνητα, ο Μακρυγιάννης δεν ἦταν δεκαετηράχρονο παιδί ἀλλά κοντά στα εικοσὶ του χρόνια. Για τη χρονολόγηση, τις συνέπειες και τη διάρκεια της πανούκλας στην Ἴαρτα βλ. Ε. Πρεβελάκης, Κ. Καλλιτάκη Μερτικοπούλου (επιμ.), *Ἡ Ἡπειρος, ὁ Ἄλῃ Πασᾶς καὶ ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση: Προξενικές ἐκθέσεις τοῦ William Meyer ἀπὸ τὴν Πρέβεζα*, Ακαδημία Αθηνῶν, Μ.Ε.Ι. -12, Αθήνα 1996, τ. Α' (1819-1821), σ. 230, τ. Β' (1822), σ. 188, 320· βλ. Σεραφεὶμ Βυζάντιος [Ξενόπουλος], *Δοκίμιον ἱστορικῆς πινος περιλήψεως τῆς ποτε ἀρχαίας καὶ ἐγκρίτου Ἡπειρωτικῆς πόλεως Ἴαρτης καὶ τῆς ὠσαύτως νεωτέρας πόλεως Πρεβέζης*, τυπ. Κάλλους, Αθήνα 1884, ἀπ' ὅπου πληροφοροῦμαστε ὅτι η Πανούκλα στην Ἴαρτα κράτησε δεκατέσσερις μῆνες, «ἄχρι τοῦ 1817 Ἰουλίου 2».

63. *Αὐτόθι*. Στο «Αὐτοβιογραφικὸ Σχεδιάσμα Α'» διαβάζουμε: «Ἐκεῖ γνωρίσθηκα μὲ ὄλουρους τοὺς νοικοκυραίους. Τοὺς ζήτησα καὶ μοῦ ἔδωσαν χρήματα αὐτοὶ οἱ φιλάνθρωποι καὶ ἔκανα τὸ ἐμπόριο [...] καὶ ἔκαμα ἄρματα τῆς ὄρεξῆς μου καὶ ἀγόρασα καὶ σπίτι καὶ ὀλίγα ὑποστατικά. Καὶ ἐδάνειζα ὕστερα καὶ δὲν μὲ δανείζαν», *Ἀντίστοιχα*, στα *Ὁράματα καὶ Θάματα*, ο Μακρυγιάννης περιγράφει τα ἀνωτέρω ὡς ἐξῆς: «Μὲ τὴν δύναμη τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν καλῶν ἀνθρώπων ἐκεῖ [στὴν Ἴαρτα], μὲ κρενιπτάριαν, ἀγόρασα σπίτι ἐκεῖ καὶ ὑποστατικά, καὶ χρήματα, τοῦ Θεοῦ τὴν εὐλογία, καὶ ἄρματα ὅπου δὲν τὰ 'χε ἄλλος ἐκεῖ», ὁ.π., σ. 167.

64. Σ. Ι. Ασδραχᾶς, «Μακρυγιάννης καὶ Παναγ. Ζωγράφος...», ὁ.π., σ. 15.

65. *Μακρυγιάννης, Ὁράματα καὶ Θάματα*, ὁ.π.: «Τοῦ ζήτησα δάνειον, καὶ μῶδωσε χίλια (1.000) γρόσια, τὰ δέκα δώδεκα [20%], καὶ τοῦ πλέρωσα –ἔχω τὴν ὁμολογίαν του εἰς τὰ χαρτιά μου».

66. Ὅπως παρατηρεῖ ο Σπ. Ασδραχᾶς, (= *Ἑλληνικὴ οἰκονομία καὶ κοινωνία*, ὁ.π., σ. 22): «Οἱ δανειοδοτήσεις, πού μὲ τοὺς ὑψηλοῦς τόκους εἶναι δύσκολο νὰ διακριθοῦν ἀπὸ τὴν τοκογλυφία, παίρνουν ἰδιαίτερη μορφή στὴν περίπτωση τῆς καταχρέωσης τῶν χωρικῶν καὶ ἀποσκοποῦν στὴν ἰδιοποίηση τοῦ ἀγροτικῆς προϊόντος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν δανειστῶν μὲ τὴν μέθοδο τῆς κεφαλαιοποιήσεως τῶν τόκων καὶ τῆς ἐξοφλήσεως τῶν δανείων μὲ βάση, συνήθως, τὶς τιμές πού ἰσχύουν κατὰ τὴν ἐποχικὴ συμπίεση (ἐποχὴ ἀλωνισμού)· ἀποτελοῦν τὴν ἀκραία περιπτώση ἐπενδύσεως μὴ παραγωγικῶν κεφαλαίων καὶ κάποτε παρουσιάζονται ὡς ἀναγκαστικὴ δανειοδότηση». Βλ. καὶ, του ἰδ., *Ἱστορικὰ Ἀπεικάσματα*, ὁ.π., σ. 229-230.

67. Γ. Βλαχογιάννης, ὁ.π., σ. θ', ιγ'.

68. *Αὐτόθι*, σ. ιγ': «Ἐργασθεὶς ἐπὶ ἐξαετίαν μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 1821, ἀπέκτησεν ἰκανὴν περιουσίαν, ἣν αὐτὸς λέγει ποσομένην τῷ 1821 εἰς γρόσια 41.664. Τοῦτων 23.100 ἦσαν ἡ ἀξία τῶν ἀκινήτων, οἰκίας καὶ ἀμπέλου, αἱ δὲ 18.564 ἦσαν διατετημέναι εἰς δάνεια [σημ. Βλαχογιάννη: ταῦτα κατὰ τὰς σωζόμενας σημειώσεις]. Καὶ τὸ κιμῆρι γιομάτο. [σημ. Βλαχογιάννη: Ἦτοι ὁ Μακρυγιάννης, ἀρχομένου τοῦ ἀγῶνος, εἶχε καὶ ἐν χερσὶ μετρητὰ χρήματα, ὧν ἀγνωστον τὸ ποσόν. Ἐκ δὲ τῶν ὀφειλωμένων αὐτῷ δύο μὲν χιλιάδας γροσίων εἶχε χαρίσῃ ἤδη πρὸ τῆς ἐξ Ἴαρτης φυγῆς, ἐπιστρέψας τὰς ὁμολογίας εἰς τοὺς ὀφειλέτας "χάρη ὅτ' εἶναι φτωχοί", τὰ δὲ λοιπὰ μετὰ τῶν ἀκινήτων ἀπώλεσεν ἐσσει]».

69. Στα *Ἀπομνημονεύματα* (= ὁ.π., σ. 18) βρίσκουμε, χωρὶς ὁμως περαιτέρω λεπτομέρειες, ὅτι ο Μακρυγιάννης ἔκανε ἐμπόριο συνεταιριζόμενος με τον Γ. Κοράκη, συγγενὴ των Ζωσιμάδων, που εἶχε στὴν Ἴαρτα τον πάλτο της μπαρούτης, του μολυβίου καὶ των στουρναριῶν.

70. «[...] Βασικὰ ἐντάχθηκε μὲ τὰ πιὸ προηγμένα σχήματα κ' ἐδῶ ἐπισημαίνεται μία ἰδεολογικὴ πρόβαση ἀξιοσημείωτη ὄχι μόνον γι' αὐτόν, ἀλλὰ καὶ γιὰ τις ἀνακατατάξεις ἢ τὶς δυνατότητες ἀνακατάταξης στὰ εὐρύτερα λαϊκὰ στρώματα [...] Ἐμπόρος καὶ δανειστής ἤδη κα-

τὰ τὴν Τουρκοκρατία [...], σημειώνει τὴν πορεία τοῦ ρωμιοῦ ἀπὸ τὴν ἀγροτικὴ οἰκονομία σὲ μιά μικροεμπορευματικὴ-τοκογλυφικὴ», Σπ. Ασδραχᾶς, «Εἰσαγωγή», ὁ.π., σ. κε'.

71. «Ἐτόκιζε συνήθως πρὸς γεωργούς ἐπὶ ἀπολήψει τοῦ τόκου εἰς εἶδος μετὰ τὸν θερισμόν», σχολιάζει ο Γ. Βλαχογιάννης (= ὁ.π., σ. ιβ'). Βλ. σχετικὰ καὶ, *αὐτόθι*, σημ. αρ. 1: «Κατὰ τὴν ὁμολογίαν ὁ Μακρυγιάννης ἐδάνεισε 500 γρόσια εἰς τὴν διὰ νὰ "ἀνοιξῆ ἐργαστήρι τουτουτζιτικο (παντοπωλεῖον) χωρὶς διάφορο, ἀλλὰ τὸ κέρδος νὰ μοιράζεται εἰς τὴν μέση". Κατ' ἄλλην ὁ Μακρυγιάννης κατέβαλε 5.500 γρόσια καὶ ἔκαμε συντροφίαν μὲ ἄλλους ν' ἀνοιξοῦν ἐργαστήρι τουτουτζιτικο. Βραδύτερον ἐπεδόθη καὶ εἰς ἄλλας καθαρῶς ἐμπορικὰς ἐργασίας».

72. Μακρυγιάννης, *Ἀπομνημονεύματα*, ὁ.π., σ. 15. Για τὴν ἀντίληψη τοῦ Μακρυγιάννη σχετικὰ με τὴν ἐγγύτητα ἀνάμεσα στις ἐλληνικὲς ἐλίτ καὶ τοὺς μηχανισμοὺς τῆς οθωμανικῆς κυριαρχίας, βλ. Μ.-C. Guerin, *«L'Autre» dans les Mémoires du Général Makriyannis (1797-1964)*, διπλωματικὴ ἐργασία (Maîtrise), Université de Paris IV – Sorbonne, Παρίσι, 1994.

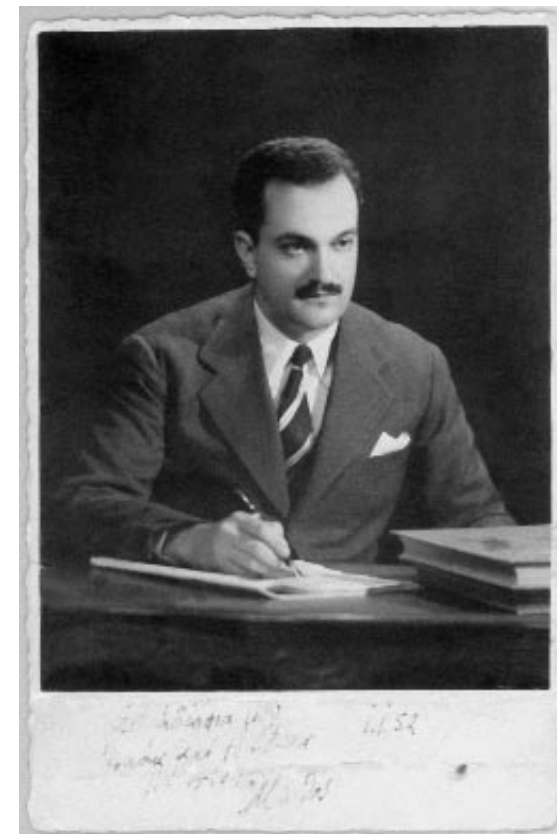
73. «*Ἦξερα ὀλίγον γράψιμον, ὅτι δὲν εἶχα πάγει εἰς δάσκαλο ἀπὸ τὰ αἶτια ὅπου θὰ ξηγηθῶ*», γράφει στὰ *Ἀπομνημονεύματα*, ὁ.π., σ. 7. «Ἡ παλαιότερα γραφὴ αὐτοῦ εἶναι αἱ ἐξῆς λέξεις "ομολογίαν το ἀρίφι γρ. 60" σωζόμενοι ὀπισθεν ὁμολογίας τοῦ Ἀρίφ, υἱοῦ τοῦ Μουσταφᾶ χρεωστικῆς πρὸς τὸν Μακρυγιάννην γροσίων ἐξήκοντα φερουσης χρονολογίαν 1 Νοεμβρίου 1815», Γ. Βλαχογιάννης, «Εἰσαγωγή», ὁ.π., σ. ιβ'. Ἀπὸ τις καταγραφές που σώζονται στὸ *Ἀρχεῖον Στρατηγῶν Μακρυγιάννη* κι ὅσες θησαυρίζει ο Βλαχογιάννης στὴν «Εἰσαγωγή» του προκύπτει ὅτι, τουλάχιστον ἀπὸ τον Νοέμβριο τοῦ 1815, ο Μακρυγιάννης τηρεῖ αυστηρὰ ἀρχεῖο των ἐμπορικῶν καὶ χρηματιστικῶν του πράξεων. Το ἀρχεῖο αὐτὸ περιλαμβάνεται στὰ *εἰδίσματα* που παίρνει μαζί του φεύγοντας ἀπὸ τὴν Ἴαρτα καὶ το φυλάει γιὰ ὅλη του τὴ ζωὴ.

74. Τ. Λάμπας, ὁ.π., σ. 726. Βλ. Α. Γούδας, ὁ.π., σ. 345-346, Π. Παπαλιποπούλου, ὁ.π., σ. 47.

75. Βλ. Σ. Ι. Ασδραχᾶς, «Μακρυγιάννης καὶ Παναγ. Ζωγράφος...», ὁ.π., σ. 15-16. «Ἡ κατάφασή του σὲ ὀρισμένες ἀξίες, διαμορφωμένες μὲσα σὲ ἓνα παραδοσιακὸ κλίμα ὅπου ὁ ἐμπόρος δὲν εἶχε φτάσει νὰ ἐπιβάλλει ἓναν κοινωνικὸ τύπο μὲ δική του αὐτοδύναμη νοστορπία, ἀποτελεῖ τὴν ψυχολογικὴ προϋπόθεση γιὰ τὴν ἐνταξὴ του στὸ κλίμα τῶν στρατιωτικῶν τοῦ Ἄγωνα. Οἱ προϋποθέσεις ὑπάρχουν ἤδη στὸ γεγονός ὅτι ὁ ἐμπόρος μπορεῖ νὰ ὑπάρχει στὴν Τουρκοκρατία χωρὶς νὰ ξεχωρίζει πάντα πολιτισμικά: μὲ λίγα γράμματα καὶ ὑποτιπώδεις τεχνικές, χωρὶς οἰκογενειακὴ ἐνδοχώρα καὶ ἀντιστάσεις προερχόμενες ἀπὸ κοινωνικὲς ἀθθεντίες ἄλλης οἰκονομικῆς δομῆς, δὲν ἔχει πάντα ἐπείγοντες λόγους νὰ βρεῖ μιά κοινωνικὴ ταυτότητα διαφορετικὴ ἀπὸ κείνη πού ἔχουν διαμορφώσει οἱ ἄλλες κοινωνικὲς ἀθθεντίες, μὰ ἀπ' αὐτὲς οἱ ἄρματολοί».

Ἡ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΟΥ ΕΒΡΑΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΟΥ ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ

ΡΕΝΑ ΜΟΛΧΟ



ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΕΒΡΑΙΟΙ συχνὰ κατηγορήθηκαν γιὰ τὴν ἀνεπάρκειά τους στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα σὲ σημεῖο που νὰ θεωρεῖται καὶ ἡ κύρια αἰτία γιὰ τὸ ὑψηλὸ ποσοστὸ των θυμάτων στὴν περίοδο τῆς Κατοχῆς¹. Σὲ περίπτωση που αὐτὸ ευσταθοῦσε, θα ἔπρεπε νὰ εἶχαν διασωθεῖ ὅλοι οἱ ἐλληνόφωνοι Εβραῖοι ἢ τουλάχιστον οἱ *Ρωμανιώτες*² που παρὰ ταῦτα ἐξαλείφθηκαν, ἐκτός ἐλάχιστων ἐξαιρέσεων.

Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὁ Μάνθος Κρίσπης που ὡς μαθητῆς καὶ φοιτητῆς στὴν ἴδια περίοδο εἶχε τὴν τύχη νὰ διασωθεῖ χάρις στὴ φιλοξενία τῆς διευθύντριας τοῦ Γραφείου Τουρισμοῦ στὴν Αθήνα, κ. Σισμάνη. Αὐτὸ, βέβαια, δε σημαίνει ὅτι δὲν κινδύνεψε, ἰδιαίτερα ὅταν μερικοὶ ἀπὸ τους ἴδιους τους συμμαθητῆς του τον κατέδωσαν στὴ Γκεστάπο.

Μεταπολεμικά, επαγγελματίας πλέον μεταφραστής³ καὶ διερμηνέας τοῦ υπουργείου Εξωτερικῶν, ὁ Μάνθος Κρίσπης ἐπέλεξε τὴ μητρικὴ του γλῶσσα γιὰ νὰ καταγράψει τὴν κατοχικὴ του δοκιμασία. Σὲ τρία θεατρικὰ ἔργα, που παρουσιάστηκαν καταρχὴν στὴν Αθήνα καὶ κατόπιν στὸ ἐξωτερικὸ, κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 1960, θέτει καίρια ζητήματα γιὰ τὴν κατάσταση τῆς ἐλληνικῆς

κοινωνίας στην κατοχική αλλά και μετακατοχική περίοδο, που περιέργως διατυπώνονται πρώτη φορά στον έντεχνο ελληνικό λόγο⁴.

Το πρώτο του έργο με τίτλο *Τα καπέλλα* παίχτηκε στις 15 Ιανουαρίου 1960 μαζί με δύο άλλα μονόπρακτα των πρωτοεμφανιζόμενων τότε συγγραφέων Β. Ζιώγα⁵ και Θ. Κωσταβάρα, στο θέατρο Φωτοπούλου, από τη «Δωδεκάτη Αυλαία» με σκηνοθεσία Λυκ. Καλλέργη⁶.

Η υπόθεση εκτυλίσσεται στο λιτό δωμάτιο του Στέφανου, ενός νέου 18 ετών, που ζει εκεί συντροφιά με τη σκακιέρα του και την εφημερίδα του. Το άλλο πρόσωπο του έργου είναι η αγαπημένη του Στέφανου, η 17χρονη Χριστίνα, που εμφανίζεται φορώντας ένα πράσινο μπερέ.

Το έργο ανοίγει με την επίσκεψη της Χριστίνας στο δωμάτιο του Στέφανου και τις μεταξύ τους τρυφερές κουβέντες που δίνουν και τον τόνο της ατμόσφαιρας. Το πρώτο ζήτημα που τίθεται μεταξύ των δύο νέων, καθώς η συζήτηση μεταφέρεται στην αξιολόγηση ορισμένων κοινών φίλων, είναι αν είναι σωστό να εμπαιζεται κάποιος, επειδή έχει ένα φυσικό ελάττωμα. Και των δύο η απάντηση είναι αρνητική, ιδιαίτερα μάλιστα από τη στιγμή που διαπιστώνεται ότι ορισμένα από αυτά τα «ελαττώματα», όπως για παράδειγμα ο αλλοιθωρισμός της Χριστίνας, μπορούν είτε να διορθωθούν είτε ακόμη και να γοητεύουν. Αργότερα, ίσως να ξεκαθαρίσει η ανάγκη του συγκεκριμένου συμβολισμού⁷. Το επόμενο, προς ώρας, ακατανόητο ζήτημα που σχολιάζει ο Στέφανος είναι η αμηχανία του να λύσει ένα σκακιστικό πρόβλημα, καθώς όποια κίνηση και να έκανε στο ταμπλό, όταν έπαιζε πριν εμφανιστεί η Χριστίνα και μολονότι ήταν αποφασισμένος να βρει λύση, πάντα έχανε. Έχουμε να κάνουμε με έναν ήρωα – αντι-ήρωα, που κερδίζει αμέσως τη συμπάθεια και επομένως την προσοχή των θεατών, όχι μόνο γιατί είναι νέος, έξυπνος και τρυφερός, αλλά και ειλικρινής ακόμη και με κόστος να χάσει τον θαυμασμό της καλής του.

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο εισάγεται ο προβληματισμός του συγγραφέα: Οι δύο νέοι ζουν σε μια κοινωνία που αποτελείται από δύο ομάδες ατόμων. Αναγνωριστικό έμβλημα της κάθε ομάδας είναι ένα χαρακτηριστικό καπέλλο που φορούν όλοι υποχρεωτικά από τη στιγμή που συμπληρώνουν τα 17 τους χρόνια, δηλαδή οι ενήλικες. Όσοι παραβιάζουν τον κανόνα, ακόμη και τη νύχτα όταν κοιμούνται, εκτελούνται δια ντουφεκισμού. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η ομάδα που κατέχει την εξουσία φορεί μπερέ όπως η Χριστίνα, ενώ η άλλη, η περιθωριοποιημένη, στην οποία ανήκει ο Στέφανος, φορεί τραγιάσκα. Αν και ο νόμος επιτρέπει στους πολίτες να αλλάζουν καπέλλο, επίσημα θεωρείται αθέμιτο οι δύο ομάδες να συναναστρέφονται η μία την άλλη.

Η Χριστίνα δυσφορεί καθώς αποκαλύπτει στον Στέφανο ότι γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο δεν μπόρεσε να τον προσκαλέσει στην τελετή της ενηλικίωσής της την προηγούμενη μέρα. Ο Στέφανος εξοργίζεται και βγάζοντας το καπέλλο του ξεσπά: «Να πάρει η οργή τι σου κάνει ένα παλιοκαπέλλο». Ο τρόμος που εκδηλώνει τη στιγμή αυτή η Χριστίνα και τα παραδείγματα περιπτώσεων ντουφεκισμού που αναφέρει για να συνετίσει τον Στέφανο να ξαναφορέσει το καπέλλο του, μας μεταφέρουν όλη την ένταση που επικρατούσε στην περίοδο της γερ-

μανικής κατοχής. Τότε, που κανείς δεν μπορούσε να κυκλοφορήσει χωρίς ταυτότητα.

Εκτός από την προφανή διάκριση σε αστούς και προλετάριους που συμβολίζουν το μπερέ και η τραγιάσκα⁸, παρατηρούμε ότι ο Μάνθος Κρίστης χρησιμοποιεί το καπέλλο σκόπιμα ως σύμβολο ταυτότητας όχι τόσο πολιτικής, όσο πολιτισμικής. Πιο συγκεκριμένα *Τα καπέλλα* του παραπέμπουν στην κατάσταση των Εβραίων στον Μεσαίωνα και ειδικότερα μετά τη Δ' Σύνοδο του Λατερανού, το 1215, όταν ολοκληρώθηκε ο κοινωνικός τους διαχωρισμός από τους χριστιανούς με την υποχρεωτική περιβολή ενός χαρακτηριστικού συμβόλου που συνήθως ήταν ένα περιεργό έως και γελοίο καπέλλο⁹. Ο συγγραφέας δε συγχέει τυχαία την τραγιάσκα του 20ού αιώνα με το εβραϊκό καπέλλο του Μεσαίωνα στη Δύση. Με τον συσχετισμό των σκοταδιστικών μεθόδων και προσχημάτων της περιόδου αυτής και της δικής του, καταγγέλλει την απροκάλυπτη επανάληψη των διακρίσεων που εφαρμόζονται σε όλες τις εποχές και για όλες τις κοινωνικές ομάδες και ειδικά προς τους Εβραίους. Αλλωστε η τύχη του αριστερού στην Ελλάδα, κατά την Κατοχή αλλά και μετά την Απελευθέρωση, διέφερε σημαντικά από αυτήν του Εβραίου στην περίοδο της Κατοχής.

Τι προτείνει λοιπόν ο Κρίστης; Στη συζήτηση που ακολουθεί οι δύο νέοι συμφωνούν ότι αυτούς δεν τους πειράζει που δεν φορούν τα ίδια καπέλλα. Πρέπει όμως να βρουν έναν τρόπο για να είναι μαζί. Ο Στέφανος απορρίπτει την πρόταση της Χριστίνας να αλλάξει το καπέλλο του. Αν και ξέρει πως ο νόμος το επιτρέπει, θεωρεί ότι κάτι τέτοιο είναι θέμα συνειδησης. Και γι' αυτόν ακόμη όπως λέει – «... το καπέλλο δεν είναι ένα απλό πανί: είναι μία σημαία» και δεν μπορεί να γυρνάει με μπερέ σε μέρη που τον γνωρίζουν ακόμη και οι πέτρες και να ακούει – «Κοιτάξτε τον ...αυτός μασκαρεύτηκε» – «Δεν θέλω να γίνω μασκαράς», δηλώνει χαρακτηριστικά. Ούτε δέχεται να διαφύγουν μαζί σε άλλα μέρη, όπου δεν τους γνωρίζει κανείς, γιατί – «όπου και να πας, παντού θα βρεις τραγιάσκες και μπερέδες και ρεπούλικες και ημίψηλα». Αλλά και η Χριστίνα πολύ σύντομα θα παραδεχθεί ότι και η ίδια δεν μπορεί να αλλάξει το μπερέ της, «... το αγαπώ το μπερέ μου. Από παιδί έχω συνηθίσει στην ιδέα του» και παρακάτω «Δεν μπορώ να τ' αλλάξω». Μέσα από αυτήν την αντιστροφή ο Κρίστης επισημαίνει την ομοιότητα μες τη διαφορετικότητα, μια ιδέα στην οποία επανέρχεται σε όλα του τα έργα με πολλά παραδείγματα. Πάνω σ' αυτό ο Στέφανος επικαλείται την ισότητα των ανθρώπων «Τι ωραία θά 'ταν Χριστίνα, να φορούσαμε όλοι τα ίδια καπέλλα», να είμαστε δηλαδή όλοι ίσοι. Αλλωστε – «... άλλοτε οι άνθρωποι χωρίζονταν από ένα σωρό πράγματα: τώρα μόνο το σχήμα των καπέλλων τους χωρίζει».

Η ένταση κλιμακώνεται όταν λίγους μήνες αργότερα η Χριστίνα τρέχει μες τη νύχτα να ειδοποιήσει τον Στέφανο να φύγει για να σωθεί. Στη δεύτερη αυτή σκηνή τα καπέλλα τους έχουν μεγαλώσει. Ο Στέφανος νυσταγμένος δεν καταλαβαίνει τι συμβαίνει, όταν μαθαίνει ότι κινδυνεύει να συλληφθεί από την αστυνομία – «Γιατί, τι έκανα;» τη ρωτάει, αλλά και η φίλη του δεν έχει τι να του απαντήσει. Καθώς αισθάνεται αθώς, ο Στέφανος δεν καταλαβαίνει γιατί πρέπει να φύγει να κρυφτεί μόνο γιατί φοράει διαφορετικό καπέλλο. Όπως και οι περισσότεροι Εβραίοι, δεν έχει πού να πάει και αρνείται να φύγει από το σπι-

τι του σαν κλέφτης και να αφήσει τους γέρους του μόνους. Ούτε και δέχεται να φορέσει προσωρινά το μπερέ που του έχει φέρει η Χριστίνα για να τον βοηθήσει, μια που όπως του λέει μόνον όσοι φοράν μπερέ είναι ελεύθεροι. Πάνω που η Χριστίνα κοντεύει να τον πείσει και του φορά ένα μπερέ, αυτός επαναστατεί, και ξαναφορά το κασκέτο του. Το θεωρεί ατιμία, του είναι αδύνατον να το κάνει, γιατί όπως λέει, οι γονείς του έχουν δώσει τη ζωή τους ολόκληρη για τις τραγιάσκες, που είναι και το αρχαιότερο καπέλλο άλλωστε, πώς λοιπόν να τους προδώσει; «Οι πατεράδες μας πίστεψαν πολύ στα καπέλλα». Ευτυχώς, που δεν σκέφτονταν έτσι όλοι οι Εβραίοι στην Κατοχή και κατάφεραν μερικοί και σώθηκαν εξασφαλίζοντας χριστιανικές ταυτότητες. Πάντως, ο συγγραφέας που το γνωρίζει επιλέγει έναν ηρωικό Στέφανο, που επειδή στο τέλος συλλαμβάνεται με την τραγιάσκα, δεν προδίδει τον εαυτό του και κερδίζει τη συμπάθεια του κοινού.

Έναν χρόνο αργότερα, όσο ακριβώς διάρκεσε η γερμανική κατοχή στην Αθήνα, τα πράγματα έχουν αλλάξει. Ο συγγραφέας περιγράφει το παραλήρημα του κόσμου την ημέρα της Απελευθέρωσης και τη χαρά που επικρατεί για την ανατροπή των κατακτητών και των συνεργατών τους «Κάτω το μπερέ» – «Ζήτω το κασκέτο». Η Χριστίνα πάει να υποδεχθεί τον Στέφανο στο σπίτι του και όταν συναντιούνται τα καπέλλα τους έχουν μεγαλώσει τόσο πολύ που συγκρούονται και δεν μπορούν να πλησιάσουν ο ένας τον άλλο. Η Χριστίνα και η οικογένειά της, που είχαν βοηθήσει τους γονείς του Στέφανου όσο αυτός έλειπε, αναζητούν τώρα που είναι αυτός στα πράγματα την υποστήριξη του. Το ζήτημα της διαφορετικότητας μέσω των καπέλλων ξανατίθεται, μόνο που τώρα ο Στέφανος εμφανίζεται πολύ πιο πικρόχολος. Μετά την εμπειρία του στη φυλακή έχει αντιληφθεί πως τα λόγια δεν αρκούν και ότι κάθε πολιτική αλλαγή «θέλει αίμα», δηλαδή αγώνα. Η Χριστίνα προσπαθεί να απαλύνει τον πόνο του Στέφανου, θέλει, λέει, να τον κάνει να ξεχάσει τις ταλαιπωρίες, επιθυμεί πια να φοράν το ίδιο καπέλλο και είναι έτοιμη να αλλάξει το δικό της. Ο νέος όμως έχει πλέον καταλήξει και της δηλώνει απερίφραστα – «Δεν θα αλλάξεις καπέλλο, Χριστίνα!» Διότι, όπως εξηγείται, «... η ουσία δεν είναι αν φορούν το ίδιο καπέλλο, αλλά το ότι είναι αναγκασμένοι να φορούν ένα καπέλλο» και δίνοντας πρώτος το παράδειγμα προτείνει ότι η μόνη λύση για την ανθρωπότητα είναι να βγάλουν όλοι τα καπέλλα. Να καταργηθούν δηλαδή τα αναγνωριστικά σύμβολα της διαφοράς. Διότι αν τα ένσημα της ετερότητας πάψουν να είναι αναγνωρίσιμα, αν γι' αυτό η ετερότητα θα είναι αποδεκτή και δεδομένη, και όχι θέμα προς διαπραγματεύση, τότε μόνο θα δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για την αλλαγή των αξιών που αναδεικνύουν τις κοινές ανάγκες των ανθρώπων και τη ζωή τους. Με αυτά θεωρώ ότι η πρόταση του Κρίστη είναι εξαιρετικά επίκαιρη και, αναγκαστικά, ο ίδιος πρωτοποριακός για την εποχή του.

Παράδειγμα της παραπάνω θέσης αποτελεί η κωμωδία του *Ου θνήξεις εν πολέμω* που γράφτηκε το 1960. Το έργο, που είναι και το μεγαλύτερο από τα τρία δημοσιευμένα στον ίδιο τόμο, είχε εγκριθεί το 1964 για να παιχτεί στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Επειδή όμως αυτό δεν πραγματοποιήθηκε ως την επιβολή της δικτατορίας του 1967, ο συγγραφέ-

ας με την ευαισθησία που τον διακρίνει, το απέσυρε και εγκατέλειψε τότε για πάντα την Ελλάδα των «Ελλήνων Χριστιανών», δηλαδή της Χούντας. Λίγα λόγια μόνο για την υπόθεση, μια και το θέμα του δεν εμπίπτει στα όρια της παρούσας μελέτης.

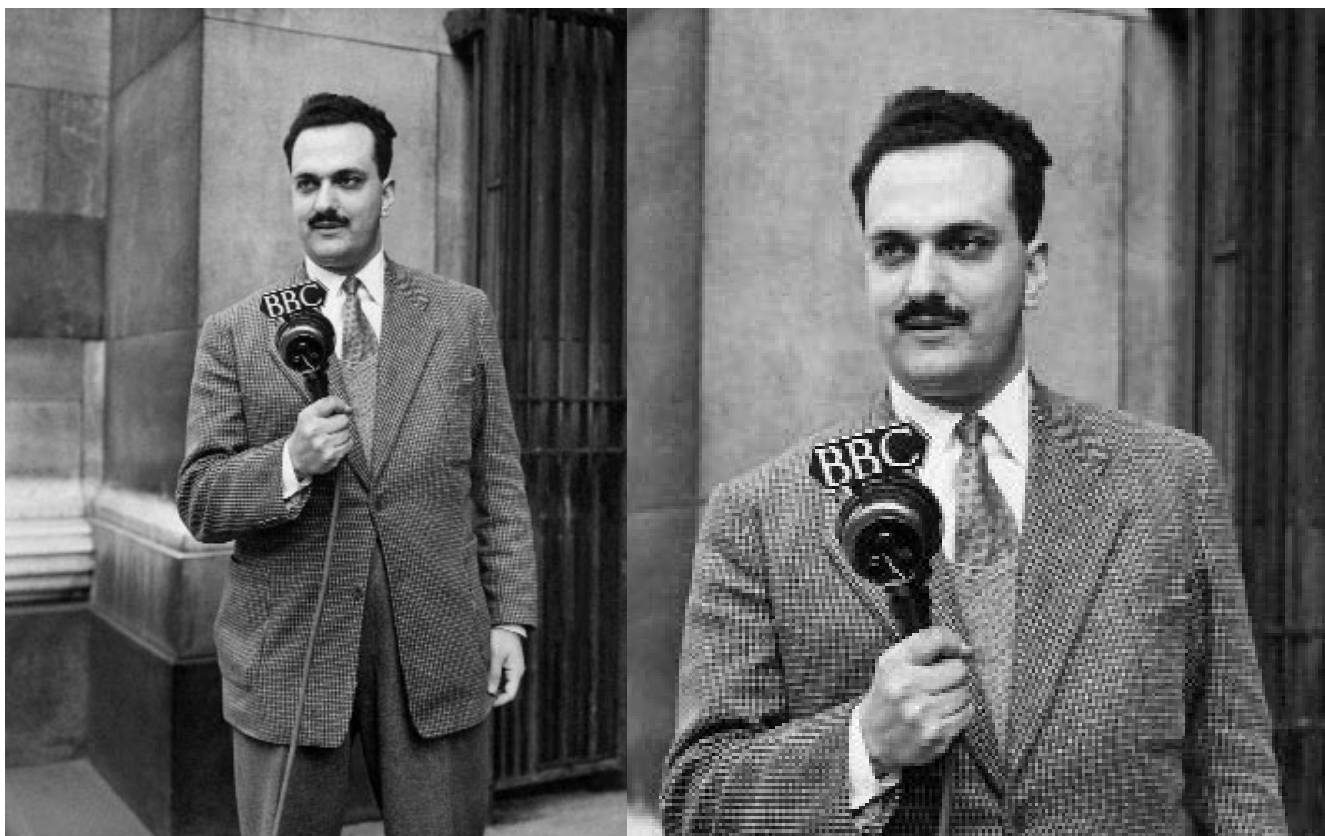
Το έργο διαδραματίζεται στα 272 π.Χ., όταν κατά τη διεξαγωγή πολέμου μεταξύ της Σπάρτης και της Ηπείρου, δύο στρατιώτες των αντιπάλων στρατοπέδων, που έχουν αποφασίσει να λιποτακτήσουν, συναντιούνται και συζητούν. Μετά από φαρσοειδείς διαξιφισμούς και τραγελαφικά ευτράπελα όπως π.χ. την πρόταση του ενός για εθελοντική αιχμαλωσία κ.ά. ευρήματα που απομυθοποιούν τους εκατέρωθεν πατριωτισμούς, οι δύο στρατιώτες των εχθρικών στρατοπέδων ενώνονται, καθώς συμφωνούν ότι η ζωή προέχει κάθε πολιτικού ιδεολογήματος που χρησιμεύει ως πρόσχημα για πόλεμο. Αν και η επιλογή των στρατοπέδων και των διαλόγων είναι τέτοια που παραπέμπει στον παραλογισμό του ελληνικού εμφυλίου, πρόκειται και γενικότερα για πειστική αντιπολεμική πρόταση.

Το τρίτο και τελευταίο έργο με τον τίτλο *Ο μισός βασιλιάς* είναι κατά τη γνώμη μου το πιο ενδιαφέρον. Στην Αθήνα πρωτοπαρουσιάστηκε μαζί με άλλα τρία μονόπρακτα¹⁰ στις 25 Απριλίου του 1963 από το «Πειραματικό Θέατρο Τσέπης» και τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς παρουσιάστηκε στην Αμερική, στο Tufts Theatre του Πανεπιστημίου του Καίμπριτζ, σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Νάσου Αναγνωστόπουλου.

Ο μισός βασιλιάς είναι το έργο στο οποίο για πρώτη φορά ο συγγραφέας αποκαλύπτει ξεκάθαρα την εβραϊκή του ταυτότητα. Στο έργο παρακολουθούμε το δράμα ενός Εβραίου καταστηματαρχή ειδικευμένου στα σετ σκακιών, που τον πολιορκούν ολοένα και στενότερα τρεις γκάγκστερ, βλέπε γκεσταπίτες, δηλαδή οι συμμαθητές του Κρίστη, ώσπου στο τέλος τον συλλαμβάνουν. Αν όμως η υπόθεση δεν είναι παρά μια κλασική εβραϊκή ιστορία της περιόδου, αυτό που ενδιαφέρει στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ο τρόπος που ο ελληνοεβραίος Κρίστης βιώνει την προσωπική του δοκιμασία. Παρατηρούμε τη δυσκολία του πρωταγωνιστή Άρη ή Ααρών να αποκαλύψει, ακόμη και στην αγαπημένη του Μίκα που τον λατρεύει, την πραγματική του ταυτότητα. Πώς ένα τμήμα της κοινωνίας, που αντιπροσωπεύεται από έναν κοινό τους φίλο, μισεί και καταγγέλλει τους διωκόμενους Εβραίους που, όπως ο Άρης, αναγκάζονται να προσποιούνται τους χριστιανούς. Πώς δικαιολογείται η προδοσία και πώς μεταβιβάζεται η ενοχή αυτού του αδικαιολόγητου μίσους στα ίδια τα θύματα με τη συκοφαντία του συμπλέγματος καταδίωξης και της τρέλας ή επειδή ισχυρίζονται ότι δήθεν όλοι τους κυνηγάνε και τους παρακολουθούν. Ο Κρίστης σκιαγραφεί τις άμυνες που αναπτύσσει ο Άρης κάτω από αυτές τις συνθήκες και που διαπλάθουν τον χαρακτήρα του μειονοτικού Εβραίου: – «Εμένα δεν μ' αρέσει να τσακώνομαι. Δε θέλω να μπλέκω σε φασαρίες, να με προσέχει ο κόσμος – δεν τα μπορώ αυτά. Μ' αρέσει να κάθομαι ήσυχος στη γωνιά μου, να 'χω το μαγαζί μου καθαρό και συγυρισμένο ...και καμιά φορά να βγαίνω με κανένα φίλο να πάμε στην ταβέρνα ή στον κινηματογράφο». Τι είναι όμως αυτό που έλκει τη Μίκα στον Άρη τόσο, ώστε να αποστασιοποιείται και να δηλώνει: –«Εμένα μου αρέσουν οι άντρες να είναι αφοσιωμένοι στη δουλειά τους– στη ζωγραφική τους, στο μαγαζί

τους. Άντρες χωρίς ενδιαφέροντα δεν μου λένε τίποτα – κι ας είναι κούκλοι...». Μεσ από τον συγκεκριμένο διάλογο αυτοκριτικής και ανάδειξης των προτερημάτων του ήρωα, ο Κρίσπης κατορθώνει να δημιουργήσει αυθεντικούς και πολύπλευρους χαρακτήρες, που ανατρέπουν τα στερεότυπα.

Πρέπει όμως να πει και τον πόνο του, να διατυπώσει το πρόβλημά του, αλλιώς η γραφή δε θα είχε νόημα. Στη δεύτερη σκηνή του έργου ο Άρης δείχνει στη Μίκα, που τον επισκέπτεται στο μαγαζί του, το τελευταίο εύρημά του: ένα σπάνιο φιλντισένιο σκάκι για το οποίο έχει βρει ένα κουτί πολυτελείας, μόνο που καθώς αυτό δεν ήταν το δικό του ο «λευκός βασιλιάς» δεν χωρούσε μέσα ολόκληρος ούτε ίσια ούτε πλάγια. Ο Άρης τότε αναγκάστηκε να τον ξεβιδώσει και έβαλε το άλλο μισό του βασιλιά σε ένα μεγάλο κουτί μαζί με ένα τάβλι στο υπόγειο, αφού πρώτα έγραψε ένα σημείωμα με το οποίο εξηγεί και παραπέμπει στη λύση που έδωσε. Τι εξυπηρετεί όμως αυτό το γραπτό σημείωμα, γιατί ο συγγραφέας - ήρωας προβλέπει την απουσία του;



Πάνω εκεί εμφανίζονται οι τρεις ομοιόμορφοι ανέκφραστοι μπρεχτικοί γκάνγκστερ που σχολιάζουν την ενέργεια του Άρη σε παρελθόντα χρόνο, και σαν να είχε ήδη πεθάνει, διαβάζουν εν χωρώ έναν επικήδειο λόγο μέσα από την εφημερίδα με την οποία τον κατασκοπεύουν «Αγαπούσε την τάξη», «λάτρευε την τάξη», «τ' όνειρό του ήταν η τάξη». Η Μίκα διαπιστώνει τότε ότι όντως ο Άρης παρακολουθείται και τον ρωτάει για να βεβαιωθεί «τι είν' αυτοί, Άρη»; ...και γιατί μπαίνουν στο μαγαζί του χωρίς την άδειά του. Τότε ο Άρης διστακτικά όσο και σαρκαστικά της ανακοινώνει πως είναι «οι πελάτες του» και πως γνωρίζονται «...από παιδιά με τους κυρίους». Είναι η προσωπική του ιστορία και η προσωπική του καταγγελία που περικλείει όλη την ένταση της αντιφατικής και ακριβώς γι' αυτό τραυματικής εμπειρίας των Ελλήνων Εβραίων στην κατοχική Ελλάδα. Εδώ, όπως άλλοτε στην Ισπανία, αυτοί οι ιδιαίτεροι Εβραίοι και τώρα «έκπρωτοι βασιλιάδες» «reyes deskayidos»¹¹ όπως τους ονομάζει ο Μαρσέλ Κοέν, έχασαν την αθωότητά τους –μια βασιλική διάσταση στην ποιότητα της προηγούμενης ζωής τους. Όπως και ο πλέον διάσημος Εβραίος της ιστορίας που ενοχοποιήθηκε, επειδή διαφοροποιήθηκε από τη γενιά του, έτσι κι αυτοί προδόθηκαν και καταδικάστηκαν από τους ίδιους τους συντρόφους τους: Β' Επισκέπτης «Εμαθα ότι επεκηρύχθη ο δολοφόνος του βασιλιά».

Τα πράγματα όμως περιπλέκονται, καθώς σε πολλά σημεία των καταγγελιών που διατυπώνει ο χορός των τριών γκεσταπιτών, ή «επισκεπτών» κατά το κείμενο, παύει να είναι σαφές ποιος είναι ο Μισός Βασιλιάς και ποιος ο δολοφόνος του: Β' Επισκέπτης «Εξακριβώθη ότι ο βασιλεύς εδολοφονήθη», Γ' Επισκέ-

πτης «Κι' αγαπούσε την τάξη», Α' Επισκέπτης «Αλίμονο πάει». Το μόνο που μπορεί κανείς να υποθέσει είναι ότι ο δολοφονημένος βασιλιάς και ο δολοφόνος είναι παραδόξως το ίδιο πρόσωπο. Νομίζω άλλωστε πως επιβεβαιώνεται και από τον παρακάτω διάλογο των τριών «επισκεπτών» που διαπιστώνουν πως γι' αυτό δεν θα μπορέσουν μάλλον να εισπράξουν την εξαιρετικά υψηλή αμοιβή που έχει ανακοινωθεί με την επικήρυξη: Β' «Αλίμονο σε μας να πεις». Γ' «Πήγε χαμένη η ζωή μας»... «Τόσα χρόνια τρέχαμε ξοπίσω του», Β' «Φυλάγοντας ένα μαγαζί χωρίς πελάτες». –Αλλά και πάλι ελπίζουν, τίποτε άλλωστε δεν είναι αδύνατο σ' έναν παράλογο κόσμο χωρίς κανόνες: «Δεν ξέρεις τι θα βγει στο τέλος», επαναλαμβάνουν διαδοχικά.

Και πράγματι, πριν απ' το τέλος όλα φαίνεται να αλλάζουν. Ο Άρης και η Μίκα έχουν καταφύγει σ' ένα χωριό, όπου παρά την εχθρότητα των ντόπιων που διαπιστώνει η Μίκα, το ζευγάρι διασκεδάζει. Ο Άρης χαλαρώνει σε σημείο που αφήφά τον κίνδυνο και αποκαλύπτει στην καλή του την εβραϊκή του ταυτότητα. Ενώ πρώτα τους έτρεμε, τώρα αγνοεί τους γκεσταπίτες που τους έχουν ακολουθήσει και που εμφανίζονται να τους περιπολούν και να τους προστατεύουν. Προς στιγμή το καλό και το κακό συγχέονται. Για ένα λεπτό οι θύτες μετατρέπονται σε θύματα και το θύμα σε θύτη.

Τότε, προκειμένου να σωθεί ο Άρης ακούει τη συμβουλή της Μίκας και «ομολογεί» στους επισκέπτες: «... Τόσον καιρό η στάση μου απέναντί σας ήταν παράξενη– σα να 'σαστε ξένοι, σα να μην είσατε παιδικό μου φίλο. Τώρα που το σκέπτομαι θαυμάζω την καλωσύνη και την υπομονή σας. Εγώ στη θέση σας θα είχα γίνει θηρίο! Κι εσείς ούτε ένα λόγο δεν μου είπατε ποτέ – ούτ' ένα λόγο! Ηρθατε σα φίλοι και με τη στάση μου σας έκανα μάρτυρες. Αγιάσατε κοντά μου. Συμβαθείστε με. Είναι που μου 'χουν πάρει το μυαλό αυτά τα σκάκια – και ξέρετε κάτι; Εγώ δεν παίζω σκάκι, δεν είναι αστείο; Μου πήραν το μυαλό αυτά τα πόνια και ξέχασα τους ζωντανούς ανθρώπους που είχα δίπλα μου...» και παρακάτω «Χαίρομαι που είστε καλά ...σας αγαπώ, ...τι μπορώ να κάνω για σας;» Αλλά στο τέλος ό,τι και να κάνει, όπως και να παίξει την παρτίδα, είναι καταδικασμένος. Στην ανάκριση που διενεργούν οι γκεσταπίτες είναι αποφασισμένοι, όπως κι οι ίδιοι το δηλώνουν, εφόσον παραδεχτεί ότι ο βασιλιάς είναι δικός του να τον δικάσουν και να τον εκτελέσουν «ανεπίληπτα».

Κι όταν η Μίκα κάνει την ύστατη προσπάθεια να βρει το άλλο μισό του βασιλιά για να τον σώσει, ο Άρης της λέει επιγραμματικά: «Ο μισός βασιλιάς είναι εδώ, Μίκα». Και όλοι μαζί της ανακοινώνουν: «–Τον κηδεύουμε σήμερα».

Έτσι το δράμα κορυφώνεται χωρίς λύση, ακριβώς όπως και στη ζωή του Κρίσπη που ακόμη και μετά τον πόλεμο αναγκάστηκε να παραιτηθεί από τη δουλειά του ως εκφωνητής ειδήσεων και σχολίων στον ραδιοφωνικό σταθμό του BBC, όταν από όλους τους υπόλοιπους έλληνες συναδέλφους του διάλεξαν ειδικά αυτόν για να επωμισθεί τον ρόλο του προδότη και να αναγνώσει τα ανθελληνικά αποσπάσματα ενός βιβλίου.

Στην περίπτωση του «πικραμένου» Κρίσπη η μοναδική «λύση», μήπως και αυτό βοηθούσε να διευθετηθεί κάποτε το ζήτημα της ετερότητας, ήταν να καταθέσει με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο την προσωπική του διαμαρτυρία, για την οποία

όπως είναι φυσικό δεν θα μπορούσε παρά να επιλέξει τη μητρική του γλώσσα, δηλαδή την ελληνική¹². Παρόλα αυτά και παρά την άρτια τεχνική του¹³, είναι ενδεικτικό ότι οι σύγχρονοι του έλληνες διανοούμενοι δεν ασχολήθηκαν με το έργο του, ενώ όσοι το έκαναν, όσο για να γράψουν μια θεατρική κριτική¹⁴, δεν κατόρθωσαν να εισχωρήσουν στον λόγο του, ώστε να κατανοήσουν τους συμβολισμούς και τον προβληματισμό του.

Το φαινόμενο αυτό αποτελεί ακόμη ένα παράδειγμα της γενικότερης αποσιώπησης περί του εβραϊκού ζητήματος που διαπιστώνεται στην Ευρώπη κατά τις πρώτες δεκαετίες της Απελευθέρωσης¹⁵. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο οι έλληνες κριτικοί και διανοούμενοι της εποχής παρερμηνεύουν ή και παρανοούν τον προβληματισμό του Κρίσπη, είναι αποκαλυπτικός του κοινωνικού και πολιτικού προβληματισμού του πνευματικού κόσμου στη μεταπολεμική Ελλάδα.

Το παρακάτω απόσπασμα αποσπασμάτων από τις κριτικές που γράφτηκαν για τα έργα του Κρίσπη στις πιο αντιπροσωπευτικές εφημερίδες της εποχής καλύπτει όλο το φάσμα της πολιτικής σκέψης στην Ελλάδα του '60:

Στην *Αυγή*¹⁶ κατά τον Γεράσιμο Σταύρου «... Στα *Καπέλλα* του Μάνθου Κρίσπη πίσω από τους συμβολισμούς των 'μπερεδάκηδων' και των 'τραγιάσκηδων' φαίνεται η 'ανακάλυψη' πως οι ιδεολογίες αποτελούν ένα είδος καπέλλου που ο καθένας το φοράει, ούτε λίγο ούτε πολύ, από συνήθεια ή από κέφι –και το καλύτερο είναι να απαλλαγούμε από τις ιδεολογίες– καπέλλα για να μπορέσουν οι άνθρωποι επιτέλους να συνηνεθηθούν! Είτε βιομήχανος είναι είτε εργάτης, δεν έχει σημασία. Τα καπέλλα φταίνε για τις κοινωνικές συγκρούσεις! Κάτω, λοιπόν, τα καπέλλα, για να μείνει ο βιομήχανος - βιομήχανος και ο εργάτης - εργάτης. Όλα κι' όλα το σχήμα τούτο δεν πρέπει να αλλάξει. Για να συνηνεθούντα οι άνθρωποι! Είδατε πόσο εύκολα μπορούν να βουλευτούν τα πράγματα. Τι κρίμα τόσους αιώνες να μην έχει ανακαλύψει η ανθρωπότητα τούτη τη 'Θεωρία', θα γλίτωνε από τις ιστορικές αλλαγές κι' από τους φιλοσόφους και τους επαναστάτες, κι' απ' τα *Καπέλλα* γιατί θα ήταν περιττό να μας απασχολούν τώρα σαν μονόπρακτο.

Αυτά τα πράγματα υποστηρίζονται σοβαρά σε τρεις εικόνες όταν η επιστημονική σκέψη έχει τόσο προχωρήσει κι ο σοσιαλισμός θριαμβεύσει στον πλανήτη μας, η περίπτωση, αν όχι τίποτε άλλο αποτελεί πρόκληση για τη στοιχειώδη νοημοσύνη. Για να μη πούμε πως πάει πολύ τόση μαχητικότητα στη χώρα που αλωνίζουν οι 'μπερεδάκηδες'....

Στην προσπάθειά του ο συγγραφέας να αποδείξει τη θεωρητικότητα του εκμεταλλεύεται αρνητικά τις αξιολογες δραματουργικές ικανότητες που έχει. Εντελώς σχηματικά γίνονται τα δύο πρόσωπα του έργου, η Χριστίνα και ο Στέφανος. Ο δεύτερος, μάλιστα, εκπρόσωπος των 'τραγιάσκηδων' δεν μας πείθει πως έγινε και αποποιήθηκε την τραγιάσκα μόλις βγήκε από τη φυλακή των 'μπερεδάκηδων' και την ώρα που είχαν επικρατήσει 'οι δικό του'. Αναπτύσσει, βέβαια, διάφορα επιχειρήματα, μα πώς μπορούν αυτά να υποκαταστήσουν το 'δράμα' τη μεγάλη πράξη που αυτή μόνο μπορεί να δείξει αν έχουν δίκιο ή άδικο να πετάξουν οι δύο νέοι τα καπέλλα τους (πλήρης συνταυτισμός της ιδεολογίας της ολιγαρχίας και των εργαζομένων) και να παν ξεσκούφωτοι στο θάνατο;

Γενικότερα, η υποκειμενική θεώρηση της πραγματικότητας υποχρεώνει τον συγγραφέα να αφήσει το υλικό του χωρίς αντίκρισμα στη ζωή – να φορέσει κι' εκείνος ένα καπέλλο, που τελευταία πολύ λανσάρεται από τους 'μπερεδάκηδες'. Η μόδα του 'λαϊκού καπιταλισμού' για να σταματήσει η πάλη των τάξεων».

Είναι σκόπιμο εδώ να σημειωθεί ότι η παντελής έλλειψη γνώσεων εβραϊκής ιστορίας οδηγεί και άλλους, πολύ πιο εκλεπτισμένους διανοούμενους, όπως τον Κώστα Κουλουφάκο της *Επιθεώρησης Τέχνης* αλλά και την Ελένη Ουράνη στην ίδια παρανόηση. Όλοι τους, ασχέτως αν εκτιμούν ότι ο συμβολισμός που χρησιμοποιεί ο Κρίσπης είναι επιτυχημένος ή όχι, αναγνωρίζουν τα διάφορα καπέλλα ως ιδεολογικά και όχι ως εθνικοθηρησκευτικά σύμβολα και δεν προβληματίζονται τι μπορεί να εννοεί ο Κρίσπης όταν λέει ότι η «τραγιάσκα είναι το αρχαιότερο καπέλλο στον κόσμο».

Τρία χρόνια αργότερα, όταν ανεβαίνει ο *Μισός Βασιλιάς*, ο Γεράσιμος Σταύρου, εξακολουθεί να είναι δυσαρεστημένος με τις θεατρικές επιδόσεις των νέων συγγραφέων. Με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Το θέατρό μας χωρίς ιθαγένεια»¹⁷ γράφει στο τέλος της θεατρικής περιόδου του 1963, μία ακόμη κριτική που στην περίπτωση του Κρίσπη είναι ύποπτα συνοπτική, αν όχι μονολεκτική:

«Το ελληνικό έργο δεν γνώρισε ούτε φέτος καμμία ενίσχυση και στοργή. Οι πειραματικές σκηνές, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, δεν ανταποκρίθηκαν στον προορισμό τους. Μόνο το μονόπρακτο του Μάνθου Κρίσπη είχε κάποια θετικά στοιχεία».

Είναι επομένως σαφές ότι ο *Μισός Βασιλιάς* δεν ενδιαφέρει τον Γ. Σταύρου, ακριβώς επειδή στη δεκαετία του 1960 το εβραϊκό ζήτημα δεν εντάσσεται πια και δεν εξυπηρετεί τις πολιτικές προτεραιότητες της ελληνικής αριστεράς.

Σ' αυτή την κατηγορία εμπίπτει και ο Βάσος Βαρίκας που τον ίδιο καιρό γράφει τη στήλη της θεατρικής κριτικής στα *Νέα*¹⁸:

«... Το πρόγραμμα συμπληρώθηκε από το μονόπρακτο του Μ. Κρίσπη ο *Μισός Βασιλιάς*, που μας ξαναφέρει στο κλίμα των *Καπέλλων* του ίδιου συγγραφέα που είχε παρουσιάσει επίσης η 'Δωδεκάτη Αυλαία'. Οι ολοκληρωτικές ιδεολογίες της εποχής μας είναι και εδώ ο ουσιαστικός στόχος, με θύμα το άτομο, που επιμένει να ζήσει χωρίς να ανήκει παρά μονάχα στον εαυτό του. Η εφιαλτική ατμόσφαιρα της παρακολούθησης και της υποβολής του συναισθήματος της ενοχής, μας θυμίζουν τον Κάφκα. Το μονόπρακτο δείχνει προσωπικό προβληματισμό. Ο συμβολισμός του, όμως, δεν διαθέτει την αναγκαία διαύγεια. Υπάρχει έλλειψη ισορροπίας μεταξύ ιδέας και θεατρικής πραγμάτωσής της».

Εκπληξη προκαλούν, όμως, και τα κατά πολλά παρόμοια ως προς την κατανόηση, αν και πολύ πιο καλοπροαίρετα κριτικά σημειώματα του Κλέωνα Παράσχου που δημοσιεύονται στην *Καθημερινή*¹⁹ διαδοχικά για το κάθε έργο, το 1960 και το 1963:

«... Θα μπορούσε να ονομάσει κανείς 'συμβολικό' το μονόπρακτο –σε τρεις εικόνες– του Μ. Κρίσπη, πρώτο κατά σειρά στα τρία μονόπρακτα που παρουσίασε η 'Δωδεκάτη Αυλαία'. Πραγματικά *Τα καπέλλα* είναι ένα σύμβολο, συμβολίζουν τις διάφορες κοινωνικές ιδεολογίες, που υπήρχαν ανέκαθεν από τότε που άρχισαν να δημιουργούνται θεωρίες και συστήματα και δόγματα, και που θα έλεγε ότι ποτέ άλλοτε δεν είχαν κολ-

λήσει στους ανθρώπους στενότερα παρόσο στην εποχή μας. Το συμβολιζόμενο διαφαίνεται από τις δύο πρώτες φράσεις των δύο προσώπων του έργου, του Στέφανου και της Χριστίνας, δύο νέων που αγαπιούνται, προβάλλει καθαρά, ωστόσο, το σύμβολο, που το διατηρεί φυσικά ο συγγραφέας ως το τέλος, και δίνει στο έργο κάποια χάρη –που δεν θα την είχε αν ο συγγραφέας μας μιλούσε ξέσκαπα–, τη χάρη και την πλαστικότητα, και την ενάργεια που δίνει προπάντων στο θέατρο κάτι συγκεκριμένο σε μια αφηρημένη ιδέα.

Τα καπέλλα έρχονται και ξανάρχονται στο έργο. Ο Στέφανος θέλει να τα εξομοιώσει χωρίς, όμως, όσο υπάρχουν, να αρνηθεί το καπέλλο του και να φορέσει ένα άλλο (μια στιγμή το επιχειρεί παρακινούμενος από την Χριστίνα, αλλά αμέσως μετανοιώνει έτοιμος να θυσιάσει και τη ζωή του για να διατηρήσει το καπέλλο του). Αυτό, ωστόσο, το μοτίβο του καπέλλου δεν δίνει μονοτονία στο έργο, γιατί ο συγγραφέας δημιουργεί με το μοτίβο του καταστάσεις ψυχικές που ποικίλλουν και στιγμές με γνήσιο δραματικό παλμό. Το τέλος ξεκαθαρίζει το νόημα του έργου και είναι μια λύση στο δράμα των δύο νέων. Ο Στέφανος και η Χριστίνα, ενώ ακούγονται φωνές που διαδηλώνουν μια κάποια πολιτικοκοινωνική ιδεολογία, ξεχύνονται στους δρόμους χωρίς καπέλλα, έχουν πετάξει από πάνω τους τις ορθοδοξίες, είναι ελεύθεροι. ...».

«... Στο *Μισός Βασιλιάς* παρακολουθούμε την αγωνία ενός Εβραίου που πολιορκούν ολοένα και πιο σφικτά γκάνγκστερ, δηλαδή γκεσταπίτες, ώσπου στο τέλος πέφτει στα νύχια τους. Και εδώ ο εξπρεσιονισμός για ένα δράμα φοβερό ασφαλώς δίχως προηγούμενο που το είδαμε, όμως, πάρα πολλές φορές ως τώρα στο θέατρο, που για τούτο μόνο δοσμένο από έναν μεγάλο τεχνίτη μπορεί να μας συγκινήσει».

Αναρωτιέμαι, ποια είναι τα έργα του ελληνικού ρεπερτορίου στα οποία αναφέρεται ο Κ. Παράσχος, γιατί εκτός από την υπόθεση Ντρέυφους που τον Ιανουάριο του 1960 είχε συμπληρώσει 150 παραστάσεις από τον θίασο Δ. Μυράτ στην Αθήνα, δεν κατάφερα να εντοπίσω κάποιο άλλο με αντίστοιχο περιεχόμενο.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σεμνή και σοβαρότερη προσέγγιση του Άγγελου Τερζάκη στο *Βήμα*²⁰, όπου ανάμεσα στους άλλους νέους θεατρικούς συγγραφείς ξεχωρίζει τον Μ. Κρίσπη:

«... Το εφετεινό πρόγραμμα της Δωδεκάτης Αυλαίας έχει πιο πρωτοποριακό χαρακτήρα από το περυσινό. *Τα καπέλλα* του Μ. Κρίσπη συνοψίζουν την ιστορία ενός ερωτικού ζευγαριού, την περιπέτεια ενός ανθρώπινου γένους που αυτοβασανίζεται κάτω από τον εθελόδουλο ζυγό των τεχνικών διαφορών και διακρίσεων. Αυτές είναι που ρυθμίζουν τη ζωή των ανθρώπων. Ο Στέφανος και η Χριστίνα παρά την έντονη αμοιβαία τους έλξη, βρίσκονται καταδικασμένοι να υποτάσσονται στον διπλό ρυθμό: ενός πλήθους που αναβράζει έξω από το κλειστό δωμάτιο, συνεπαρμένο από το πνεύμα δύο ανταγωνιζόμενων ολοκληρωτισμών και του ρυθμού των «καπέλλων» τους που εκφράζουν ό,τι και το πλήθος και από σκηνή σε σκηνή μεγαλώνουν, με κίνδυνο να τους κρατήσουν τελειωτικά σε απόσταση, να τους χωρίσουν. Ο ένας τους ανήκει σ' αυτούς που φορά από γεννησιμιού του τραγιάσκα. Η άλλη στους οπαδούς του μεπερέ. Η λύτρωση –θανάσιμη ίσως– θα έρθει όταν τα δυο παι-

διά θα αποφασίσουν να βγάλουν τέλος τα θεριεμένα καπέλλα τους και να αντιμετωπίσουν το εξαγριωμένο πλήθος, ξεσκύφωτα αγνά... Μ' έναν διάλογο ηθελημένα γυμνό, ο κ. Κρίσπης κατορθώνει να υποβαστώσει σκηνικά το έργο του και να κάνει αισθητή την προέκτασή του».

Στην ίδια εφημερίδα το 1963, μετά από μια εκτενή ανάλυση περί της εξέλιξης της πρωτοπορίας στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, ο Α. Τερζάκης γράφει :

«Άνισα είναι τα τέσσερα μονόπρακτα που συναπαρτίζουν το πρόγραμμα τούτου του Πειραματικού Θεάτρου. Τα δύο πρώτα 'Ο τρίτος διάδρομος αριστερά' του Ν. Μάτσα και ο 'Άδειος κύκλος' του Χρ. Σαμουηλίδη έχουν πολύ διάφανο συμβολισμό και η πρωτοποριακή τους νοοτροπία μοιάζει μάλλον με ένδυμα.

Αντίθετα ο *Μισός Βασιλιάς* του Μ. Κρίσπη αναδίνει κάτι το αυθεντικό κι' αγγίζει εδώ και κει το παγωμένο χέρι του Κάφκα. Η εφιαλτική παρακολούθηση που εκφράζεται με τους τρεις μαυροντυμένους άνδρες, και η αξίωση λογοδοσίας για κάτι ουσιαστικά παράλογο, που κατατρώγει το ζευγάρι Μίκα - Άρης, πετυχαίνουν να συνθέσουν μια ατμόσφαιρα με δραματική γνησιότητα.»

Εκτός όμως από τον Α. Τερζάκη που κατορθώνει να αναγνωρίσει την αυθεντικότητα και να κατανοήσει έστω ως ένα σημείο την προβληματική του Μ. Κρίσπη, όλοι οι υπόλοιποι κριτικοί, όπως φάνηκε, επιχειρούν να τον προσαρμόσουν στα μέτρα τους. Θα έπρεπε ίσως λοιπόν να αναρωτηθούμε μήπως η αδυναμία τους στη συγκεκριμένη περίπτωση να εξηγήσουν την υπαξιακή αγωνία του Κρίσπη αντανάκλα τη γενικότερη αδιαφορία για το πρόβλημα του Έλληνα Εβραίου, ακόμη κι' όταν αυτός είναι αποδεδειγμένα ικανός στη χρήση της ελληνικής γλώσσας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Την άποψη αυτή υποστήριξε ο καθηγητής Γεώργιος Θ. Μαυρογορδάτος στο Α' Συμπόσιο Ιστορίας της Εταιρείας Μελέτης Ελληνικού Εβραϊσμού που έγινε στις 23-24 Νοεμβρίου 1991 με θέμα «Οι Εβραίοι στον ελληνικό χώρο: Ζητήματα ιστορίας στη μακρά διάρκεια».

2. *Ρωμανιότες* ονομάζονται οι Εβραίοι Ρωμιοί, δηλαδή αυτοί που, από την αρχαιότητα έως σήμερα, έχουν ως μόνη μητρική γλώσσα την ελληνική, και γι' αυτό προσεύχονται από βίβλους με ελληνικούς χαρακτήρες.

3. Το μεταφραστικό έργο του Μάνθου Κρίσπη είναι μεγάλο και θα χρειαζόταν ειδική έρευνα για να συγκεντρωθεί όλο. Στο εσώφυλλο του βιβλίου του *Θέατρο: Τα καπέλλα –Ου θνήξεις εν πολέμω– Ο μισός βασιλιάς*, Αθήνα, 1964, έκανε ο ίδιος μια επιλογή έργων που μετάφρασε από τα πεζογραφήματα των J.Conrad, F.Kafka, F.Scott Fitzgerald, B.Malamud ως και θεατρικά των S.Beckett, A.Miller, Τσέχωφ, Πιραντέλλο και Μπρεχτ.

4. Μάνθος Κρίσπης, *Θέατρο: Τα καπέλλα –Ου θνήξεις εν πολέμω– Ο μισός βασιλιάς*, Αθήνα, 1964, σ. 10.

5. Κλέων Παράσχος, «Θεατρικά Πρώται», εφημ. *Καθημερινή*, 20.1.1960, σελ. 3.

6. Στις 15 Μαΐου του 1962 ανέβηκε στην Αμερική, στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Νάσου Αναγνωστόπουλου.

7. Οι συγγραφέας σκόπιμα παραπέμπει εδώ σε φυσικά ελαττώματα προκειμένου να ανατρέψει την προκατάληψη που έχει αναβιώσει εξαιτίας της ρατσιστικής προπαγάνδας των ναζί για τα δήθεν στερεό-

τυπα ιδιότυπα φυσικά χαρακτηριστικά των κατώτερων όντων και ιδίως των Εβραίων. (Στην ελληνική βιβλιογραφία βλ. Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *Ο άλλος εν διωγμό: Η εικόνα του Εβραίου στη λογοτεχνία. Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1998. Κατερίνα Στενού, *Εικόνες του άλλου: Η ετερότητα από τον μύθο στην προκατάληψη*, Εξάντας, Αθήνα, 1998. Ζήσης Παπαδημητρίου, *Ο Ευρωπαϊκός Ρατσισμός*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000.)

8. Κλέων Παράσχος, «Θεατρικά Πρώται», εφημ. *Καθημερινή*, 20.1.1960, σελ. 3.

9. Israel Abrahams, *Jewish Life in the Middle Ages*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1961, pp. 291-306. Ζήσης Παπαδημητρίου, *ό.π.*, *Ο Ευρωπαϊκός Ρατσισμός*, σ. 79.

10. Των Ν. Μάτσα, Β. Ζιώγα και Χρ. Σαμουηλίδη. *Καθημερινή*, 3.5.1963, σ. 4 (Κλ. Β. Παράσχος).

11. Μαρσέλ Κοέν, *Γράμμα στον Αντόνιο Σάουρα*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 1999, σ. 16 και 53.

12. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα ελληνικά μίλησαν και οι περισσότεροι από τους 70 Έλληνες Εβραίους επιζώντες που κατέθεσαν την προσωπική τους μαρτυρία στις βιντεοσκοπημένες συνεντεύξεις που διενεργήθηκαν από τη συγγραφέα από το 1996-1998, κατ' ανάθεση του Αρχείου του Ολοκαυτώματος SHOAH Visual History Foundation που συγκροτήθηκε στο Los Angeles των ΗΠΑ.

13. Β. Μανιάτης(ψευδ. του Κ. Κουλουφάκου), «Το Θέατρο» *Επιθεώρηση Τέχνης*, χρόνος Στ', τόμος ΙΑ', Φεβρουάριος 1960, Τεύχος 62, σσ. 167-169.

14. Στο ίδιο. Άλκης Θρύλος (ψευδ. της Ελένης Ουράνη), *Ελληνικό Θέατρο: 1959-1961*, τόμος Η', εκδ. Ακαδημία Αθηνών: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1980, σσ. 107-109 και 198-199. Γεράσιμος Σταύρου, «Η Κριτική του θεάτρου: Τρία ελληνικά μονόπρακτα. Ο δεύτερος κύκλος της Δωδεκάτης Αυλαίας», *Αυγή*, Αθήνα, 19.1.1960, σ. 2. Βάσος Βαρίκας, «Θεατρική Κριτική», εφημ. *Τα Νέα*, Αθήνα, 11.5.1963, σ. 2. Κλέων Παράσχος, «Θεατρικά Πρώται», εφημ. *Καθημερινή*, 20.1.1960, σελ. 3 και εφημ. *Καθημερινή*, 3.5.1963 σ. 4. Άγγελος Τερζάκης, «Από τα θέατρα» εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα 17.1.1960 σ. 3 και «Θεατρικές πρώτες» *Το Βήμα*, Αθήνα στις 9.5.1963 σ. 2.

15. Ρίκα Μπενβενίστε, «Η ιστορία των Εβραίων της Ελλάδας κατά τη γερμανική κατοχή», στο Εταιρεία Μελέτης Ελληνικού Εβραϊσμού, (επιμ. Ρίκα Μπενβενίστε), *Οι Εβραίοι της Ελλάδας στην Κατοχή*, εκδ. Βάνια, Θεσσαλονίκη, 1998, σσ. 5-11.

16. Γεράσιμος Σταύρου, *ό.π.*, *Αυγή*, Αθήνα, 19.1.1960, σ. 2.

17. *Αυγή*, Αθήνα, 14.5.1963, σ. 2.

18. *Τα Νέα*, Αθήνα, 11.5.1963, σ. 2.

19. Κλέων Παράσχος, *ό.π.*, *Καθημερινή*, 20.1.1960, σελ. 3 και *Καθημερινή*, 3.5.1963 σ. 4.

20. «Από τα θέατρα» εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα 17.1.1960 σ. 3 και «Θεατρικές πρώτες» *Το Βήμα*, Αθήνα στις 9.5.1963 σ. 2.